

Sentidos vitales en los Andes y más allá:
para una etnomusicología de la
política y la canción



Laura Jordán González

Doutora em Musicologia pela Université Laval, de Quebec/Canadá. Professora do Instituto de Música da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso/Chile. Coautora de *Trafülkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem*. Santiago: Ariadna, 2022. laura.jordan@pucv.cl

Sentidos vitales en los Andes y más allá: para una etnomusicología de la política y la canción

Vital senses in the Andes and beyond: for an ethnomusicology of politics and song

Laura Jordán González

MENDÍVIL, Julio. *Biografía social de las músicas: la tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2024, 272 p.



Esto no es un libro sobre música peruana ni se limita a la música de los Andes o a prácticas culturales latinoamericanas. Aunque a lo largo de sus capítulos Julio Mendívil despliegue un rico conocimiento sobre géneros, espacios y sujetos musicales de los Andes, *Biografía social de las músicas: la tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas* ofrece, ante todo, una entrada a sus formas de interrogar la labor de la etnomusicología, proponiendo claves teóricas que no se restringen a nuestra región. No se trata de textos nuevos. Los capítulos de esta obra fueron previamente publicados de manera separada en revistas especializadas o en otros libros; su novedad en este formato está dada por la interrelación que establecen y por la actualización que promete en la sección final. Mendívil explica que, tras su primera publicación – la mayor parte en idiomas distintos al español y/o en tirajes de alcance reducido –, estos textos no circularon de manera profusa, por lo que su compilación aquí obedece, en parte, al deseo de difundirlos ante un público hispanohablante.

Organizado en tres partes, los capítulos se conectan entre sí bajo la agenda que un subtítulo sugiere: “Escribiendo biografías”, “Releyendo a Arguedas” y “Pensando la protesta y la memoria”. No se trata de una aglomeración, sino de proponer una narración original a través del orden y de los significados que dicho orden potencia.

Como decía más arriba, la mayoría de los textos compilados tuvo escasa circulación en español, aunque no es el caso de dos de los tres capítulos que integran la primera parte. A riesgo de exagerar, y a juzgar por su posición en el ranking de citas de Google Académico del autor, estos textos podrían constituir un pequeño canon de aciertos escriturales, por describir publicaciones que alcanzaron mayor lectoría y que se integraron a discusiones académicas. Es, sin duda, el caso del primer capítulo, del que el libro completo toma prestado su título. En

“¿La canción es la misma? Sobre las biografías sociales de las canciones”, Mendívil establece un plan de lectura que sirve como pivote para buena parte de lo que sigue. En breve, el artículo original planteaba el argumento de que los significados atribuidos a las canciones eran co-construidos socialmente y se constituían en las vidas de las personas que las escuchaban, explorando un abanico de ejemplos que iba del *schlager* alemán al huayno andino. Desde esa primera versión, el autor posiciona a la música de los Andes como un repertorio más dentro de un argumento completamente distanciado de las narrativas identitarias nacionales, alejándose también de cualquier práctica autoexotizante que pretendiera defender la excepcionalidad de la música andina y, por extensión, de la cultura latinoamericana.¹

El tema del primer capítulo da título al libro e instruye a quien lee a explorar, en primer lugar, una línea argumental transversal que se hace cargo de la biografía social de las músicas. ¿No es este ejercicio, desde ya, un juego que pone a los textos a desarrollar nuevas biografías de ellos mismos? Mendívil explica en su introducción que las biografías “generan narrativas haciendo uso de aspectos ficcionales y pueden ser sumamente subjetivas” (p. 19), además de asegurar que no se limitan a las personas, sino que pueden dedicarse a cosas, espacios y diversas entidades. Los objetos de estudio son notablemente variados en su escala: una canción, un género musical, un intelectual con sus ideas, un conflicto social y las derivaciones creativas de su coyuntura.

En el primer capítulo se introducen nuevos ejemplos que merecen ser mencionados. “El cóndor pasa” ilustra profundas transformaciones en el formato – desde una zarzuela hasta una canción pop – y las diversas audiencias que dan sentido a esta melodía canónica andina. El huayno peruano “El hombre” ofrece aproximaciones a la performance que resultan sugerentes: en la conversión del significado de una canción originada para protestar una masacre de estudiantes en otra percibida como himno de protesta ante masacres policiales y militares en distintos contextos nacionales participan los estilos expresivos de quienes cantan. Se menciona, por ejemplo, la atenuación que puede producir el *crooning* o el efecto de las alternancias entre sentidos de sumisión y rebeldía operados por la voz cantante. Aunque breves, estas alusiones habilitan una comprensión de la maleabilidad del sonido y de sus importantes efectos sobre la interpretación de lo que las canciones significan. Las páginas que abordan este nuevo ejemplo (p. 42-45) establecen asimismo un vínculo con la tercera parte del libro cuando se sostiene que, al evocar la lucha y un tiempo pretérito, con esta canción – y otras

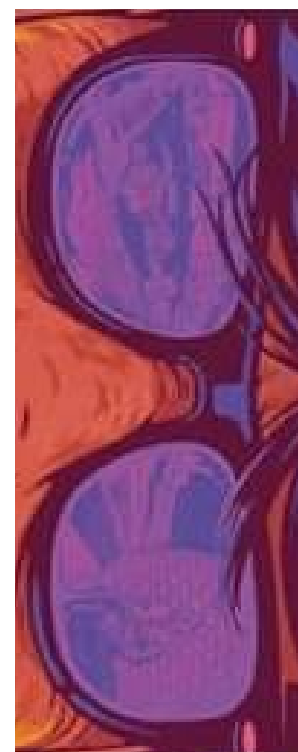
¹ José Manuel Izquierdo discute este problema respecto a la historiografía musical en América Latina, pero la crítica sería perfectamente extensible al quehacer de la investigación folclórica y etnomusicológica. Ver IZQUIERDO, José Manuel. Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX). *Resonancias*, v. 20, n. 38, Santiago, 2016.

que se comentan más adelante – la protesta se convierte en un instrumento de nostalgia. A su vez, “El hombre” ocupa en este capítulo el lugar de “Flor de retama”, cuyo estudio se reubica hacia el final del libro en un acápite extendido y propio.

Ante la incorporación de estos nuevos ejemplos, valiosos por la especificidad de sus contextos peruanos, surge la duda acerca de su tenue impacto en la argumentación y en las conclusiones de los capítulos. Que el argumento no se transforme sustancialmente puede entenderse como una fortaleza de las ideas, ya que consiguen comprobarse indistintamente con ejemplos variopintos; pero, al mismo tiempo, interroga la capacidad de los casos de iluminar las teorías. En ese sentido, se agradecería un epílogo que pusiera en valor las novedades de los capítulos y ofreciera un balance de lo que aportan a nivel conceptual. Eso sí, la ausencia de tal epílogo reclama que ese balance lo realicemos quienes nos dedicamos a reseñar, una tarea que intento cumplir aquí.

Como es costumbre del autor, su escritura acusa su pertenencia a un campo disciplinar ampliado desde la etnomusicología hacia los estudios culturales, donde se evidencian lecturas de filosofía política marxista, de teoría histórica narrativista y de estética, por mencionar las principales. Central es la premisa de la condición eminentemente co-construida de cualquier relato histórico, pero también de los significados atribuidos a la música. En concreto, desde la introducción se advierte un posicionamiento crítico respecto de los discursos “primordialistas” que, según argumenta, han observado un retorno al alero de las críticas al eurocentrismo y al falso universalismo del pensamiento racionalista. Con ello, especialmente en el campo de estudios de música de los Andes, han revivido retóricas esencialistas dentro de la producción académica que dificultan una comprensión distanciada de los discursos *emic*. En los capítulos dos y tres, dedicados respectivamente al huayno y al harawi, se expresa dicho posicionamiento: la relativización del pedestal seguro de “la tradición” – respecto de la cual invita a entrar y salir – y el cuestionamiento de “algunos lugares comunes” cumplen la tarea de proporcionar sólidos marcos de análisis y cuantiosos antecedentes para, al mismo tiempo, reivindicar la importancia de estos géneros de los Andes y rechazar los relatos fantasiosos que replican tanto ejecutantes y oyentes como intelectuales.

El capítulo 2, titulado “Huaynos híbridos. Estrategias para entrar y salir de la tradición”, que es precisamente uno de los textos más citados de Mendívil, no presenta mayores cambios en esta edición. Basándose en el análisis de huaynos heterogéneos como “Plegaria”, “Trilce” y “Piel de ángel”, propone que la clásica tensión entre puristas y modernizadores debe entenderse como posiciones en un campo común: el de la tradición siempre cambiante. En cuanto a la biografía social de las músicas, la conclusión original sorprende al aclarar, anticipadamente, una potencial confusión conceptual: “El huayno no tiene vida por sí



mismo, es objeto de estudio y no sujeto. Somos nosotros quienes otorgamos o denegamos significaciones a las cosas”. Y más adelante sostiene que “debemos consentir la volubilidad del huayno y aceptar que todos, tanto los híbridos de ahora como los híbridos de antaño, son auténticos puesto que hemos cambiado a través de la historia” (p. 76). Así, sin cambiar las palabras, en este nuevo contexto del libro el caso estudiado de la hibridez constitutiva del huayno explicita una noción de biografía que atraviesa al objeto de las vidas humanas que lo construyen, volviendo más nítida la acepción de biografía con la que se está trabajando.

En cambio, el capítulo 3, “El harawi prehispánico. Apuntes para cuestionar algunos lugares comunes”, está construido a partir de dos entregas previas, como una versión actualizada de un asunto que ha preocupado al autor a lo largo de los años y respecto del cual incorpora bibliografía reciente: el estatuido parentesco entre harawi y yaraví. Plantea tres hipótesis, a saber: que el supuesto de que el harawi antecede al yaraví se funda en un relato que hace parecer lógico el vínculo genealógico; que el supuesto rol del harawi en la historia del yaraví condiciona la visión actual del primero; y que ha sido una “visión trágica” la que se le impone a través de la narración histórica del yaraví. Mientras que, en un primer momento, el capítulo analiza las estrategias discursivas de las fuentes escritas que han difundido este relato, luego indaga en las características actuales del harawi para revelar que la variedad de temáticas y usos pone en evidencia la ausencia del asunto romántico que ha sido esgrimido como prueba del vínculo con el yaraví posterior. También se comenta que el harawi no se limita a tener un carácter triste – que se le había adosado ostensiblemente en el marco del tópico de la melancolía indígena –, sino que son múltiples sus formas expresivas.

A Mendívil le fascina el metanálisis de la historiografía musical andina. Eso ya lo sabíamos por sus *Cuentos fabulosos* y otros trabajos previos.² Lejos del puro revisionismo, lo que parece animar al autor es evidenciar la implicación de los investigadores – sí, mayoritariamente varones – en la reproducción de narrativas míticas, donde se vuelve difícil distinguir con certeza la imaginación de la comprobación fáctica. Para el caso de las músicas de los Andes, esto involucra más puntualmente la reiteración de tópicos ancestralistas que articulan observaciones contemporáneas con fantasías del pasado remoto. Aunque el libro atraviesa múltiples músicas andinas, el tópico de la tristeza india asoma

² Ver MENDÍVIL, Julio. *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y la escritura de la historia de la etnomusicología*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP, 2018, y *idem*, *Wondrous stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica*. *Resonancias*, v. 16, n. 31, Santiago, 2012.

recurrentemente, desde el harawi hasta variadas expresiones del huayno.

La misma fascinación se expresa en la segunda parte del libro, que reúne dos capítulos temáticos: “El rumoroso mundo. La música en la obra de José María Arguedas” y “La suerte del tambobambino. Sobre archivos musicales y una canción indígena de los Andes peruanos”. En “El rumoroso mundo...”, vuelve sobre los escritos de José María Arguedas – “fuente sustancial para los estudios etnomusicológicos sobre los Andes” (p. 108) – para indagar en el pensamiento estético andino, en el que la música parece operar como mediador entre cultura y naturaleza. Sirviéndose de una comparación heurística con el modelo medieval tripartito de Boecio, que distingue entre música mundana, música humana y música instrumentalis, desglosa de la prosa arguediana principios que definen, de modo análogo, tres niveles.

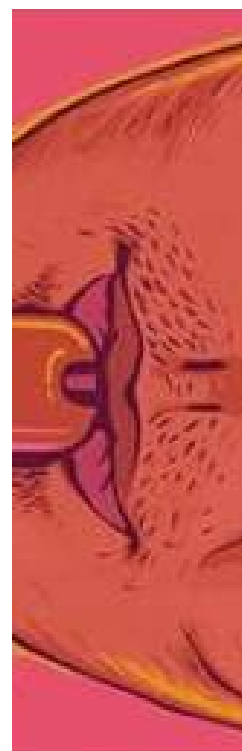
Primero, uno que conecta las sonoridades de las palabras con las esferas del universo, con una “naturaleza cantante”, evidenciando que en la obra de Arguedas la música aparece como un símbolo mágico-poético. Segundo, serían los momentos de conexión cósmica entre la humanidad y el universo aquellos que describen al mundo como un espacio en vibración infinita, fuente de inspiración para la música humana y al que se alude especialmente como añoranza. La compenetración con la naturaleza, eso sí, excede la dimensión sonora para dar cuenta de una multiplicidad de referencias sensoriales. Tercero, los cantos y danzas “son enunciados performativos del mundo” (p. 122). Para Arguedas, dice Mendívil, las prácticas musicales andinas buscan transmitir contextos rituales o mágico-religiosos y dan cuenta de estrategias para delinear la geografía cultural de un mundo vivido en la sierra. Dichas prácticas eminentemente colectivas “no solamente conforman una cartografía cultural de la región, sino al mismo tiempo un canal de aproximación a la musicalidad cósmica del mundo andino” (p. 127). Para finalizar, incluye referencias a estudios más recientes sobre músicas de los Andes y establece un diálogo con la acustemología de Steven Feld. Allí el autor enfatiza aspectos que parecen transversales a una estética de la región, como la dimensión ecológica y la concepción multisensorial de los fenómenos que interesan a la etnomusicología.

En el capítulo 5, “La suerte del tambobambino...”, el trabajo de Arguedas se analiza desde un punto de vista diferente: ya no es tanto lo que Arguedas piensa y escribe como lo que hace y performa mediante sus decisiones investigativas. Más precisamente, se reflexiona sobre el uso de la grabación sonora empleada con un fin de conservación en la década de 1960. Presentado esta vez como un “portavoz de un realismo correctivo sobre lo indígena” (p. 135), Arguedas es retratado a lo largo de un acápite biográfico que precede a la biografía social de una canción en específico, aquella que registrara con su propia voz como “Carnaval de Tambobamba”. Mendívil reflexiona sobre el destino de esa

grabación y adscribe al interés manifiesto por Alan Merriam, en su clásico *The anthropology of music*, por observar las transformaciones de las prácticas musicales y los repertorios. La grabación entonces, más que vehículo de rescate y fijación, operaría – según lo muestra el caso de esta canción, cuyas numerosas versiones son revisadas en función de sus aspectos performáticos y performativos – como un facilitador de la transformación. En efecto, el capítulo arguye que, al convertir la canción del carnaval en “archivo”, Arguedas habilitó sin saberlo su regreso al “repertorio”, siguiendo a Diana Taylor. Tal retorno, sostiene Mendívil, se materializa como producto comercial, “trastocando así aspectos musicales, textuales, tecnológicos, jurídicos y afectivos de la canción” (p. 162). Con ello, se arroja luz sobre el rol de los archivos en el acceso a bienes culturales que resultan ineluctablemente resignificados en la producción cultural.

Mediante un complejo y delicado contrapunto entre la experiencia individual y las relaciones sociales, Mendívil insiste al abordar el vínculo entre memoria histórica y música. La tercera y última parte se dedica a esta encrucijada, enfocándose en la protesta política. En “Cultos o comerciales. Representando a Ayacucho en la escena musical andina”, aborda – remitiendo al concepto de distinción bourdieusiana – la disputa de sentidos que se ocasiona por la concurrencia de valores entre dos generaciones de músicos ayacuchanos atravesados por la guerra interna: la generación de la guerra y la generación de la postguerra. Llama la atención en este capítulo el ingreso ocasional de la primera persona, no solo como observador con perspectiva propia, sino también como parte de un grupo de sujetos que protagonizara la escena de música ayacuchana anterior. En ese sentido, al interpretar las posiciones alejadas de una y otra generación y la desconfianza que expresa la primera respecto de la deriva comercial de la segunda, se entrelee el deseo de entender y aun de interpelar a unos pares que acaso juzgan sin reconocer su sesgo de clase. Cobra así especial interés la forma en que esta disputa local alimenta también una discusión más amplia en torno a lo que es capaz de nombrar el concepto de “pueblo” y la “popularidad” de ciertas prácticas mediadas por la alta cultura (p. 176).

Si es la participación casi protagónica en una escena ayacuchana la que dota de tenor político el capítulo recién comentado, en el siguiente, “Cantando por el agua y contra el oro. Música y políticas de representación en Cajamarca”, el autor toma posición para defender la intervención de la etnomusicología en pro de la preservación, no solo de las músicas sino también de quienes las producen, en un contexto de explotación medioambiental y defensa del agua. El objeto de análisis es, una vez más, transgeneracional. Se analizan las canciones de los rondos, campesinos y propietarios de ganado organizados en rondas para defenderse del abigeato en Cajamarca en la década de 1980. En aquellas que interpretan en espacios de socialización se distingue una variedad



de temáticas políticas, como el reclamo por el abandono del gobierno y la promoción de la autogestión y la autodefensa. Sin embargo, se sorprende el autor, no hay en las letras alusiones a la violencia política ocurrida entonces. En cuanto a otras más recientes sobre el conflicto medioambiental y la defensa del agua en la misma zona, el autor observa las estrategias llevadas a cabo por campesinos para producir registros audiovisuales depurados que los presentan en paisajes bucólicos con el fin de defender los territorios. Se reflexiona así sobre las mediaciones tecnológicas y las decisiones performativas que buscan hacer circular en medios nacionales versiones alternativas de la situación en Cajamarca. Ambos momentos históricos – el de los ronderos organizados en los años 1980 y el de los campesinos que cantan en la década de 2010 para defender el agua – son interpretados por Mendívil, siguiendo a Ana María Ochoa, como expresiones de una transculturación auditiva con fuerte potencial político.

Finalmente, “Espectros de guerra. Música, fantología y memoria sobre el conflicto armado” sostiene “que no existe ningún vínculo natural entre música, memoria e historia” (p. 223), sino que corresponde a los agentes sociales saciar su necesidad de construir relaciones aparentemente “verosímiles y legítimas” (p. 223) entre ellas. Mendívil desarrolla tres capas: 1) la memoria; 2) el carácter imaginario de la misma; y 3) las ambivalencias relacionales entre prácticas musicales y memoria. Para ello recurre a variada literatura, rescatando de algunos autores conceptos que permiten asir su dimensión sensorial, racional y emocional (San Agustín), así como la intersubjetividad que opera al articular una memoria interna (personal) y una memoria externa (social e histórica) (Maurice Halbwachs). Reconoce en ambas aproximaciones dos cuestiones centrales: la naturaleza restringida de la memoria y su acceso imaginativo como representación, siendo crucial el ambiente social para reproducir los recuerdos. La narrativa sobre el pasado, afirma el autor, se halla socialmente consensuada, mientras que la memoria opera como acoplamiento y procesamiento personal de influencias externas. Con todo, ni la memoria colectiva ni la individual se encuentran nunca exentas de estructuras de poder. Por ello, “la objetivación material de una memoria aparece estrechamente ligada a la dominación y, por tanto, a la selección de lo que debe recordarse mañana” (p. 226).

A pesar de ello, la memoria es ficcional y mutable, y las manifestaciones performativas que la construyen incesantemente pertenecen, muchas de ellas, al uso cotidiano. Es lo que intenta demostrar al analizar el caso del huayno “Flor de retama”, recurriendo al concepto derridiano de fantología. Se trata entonces de sopesar cómo cierta moda retro ha hecho refloatar “canciones ausentes” de una época de gran violencia política. Estas canciones ayacuchanas, interpretadas en versiones recientes, “hablan de un pasado virtual, que por naturaleza difiere del pasado real que vivimos en los años ochenta, y, por otro, si se me per-

mite continuar con la metáfora, de un futuro fantasmagórico referido a la violencia política como amenaza por venir” (p. 234).

Este corpus incómodo se ubica entre un ser y no ser de la violencia pasada como advertencia de futuro. El análisis no solo se sustenta en la identificación e interpretación de decisiones performáticas y arreglísticas – melodías, timbres vocales, elementos de la producción –; los significados de una canción movilizan marcos conceptuales relativos a las vivencias que las personas tienen con cada canción. Por eso, las versiones admiten discrepancias de sentido en cuanto a cómo y qué se recuerda con “Flor de retama” – de una masacre estudiantil a la oposición a la violencia de Estado o a un himno genérico contra la represión –, discrepancias que tienen implicaciones más que estéticas. Aquí se juega un conjuro – parafraseando a Mendivil – que consiga convocar la memoria y expulsar al mismo tiempo la violencia que acecha.

Biografía social de las músicas deambula entre la imaginación precolombina y el tiempo presente del Perú, y se detiene en las heridas – y los deseos de reconciliación – de su guerra reciente. La propia condición del autor de víctima de la violencia es tematizada en el capítulo que funciona como cierre, dialogando con su libro testimonial sobre Uchuraccay³ y exhibiendo cómo se entrelazan las vivencias más íntimas con la conceptualización teórica: el manifiesto de la biografía social de las músicas está entretejido por una serie de experiencias personales que involucran la familia, la militancia, la diversión, la actividad artística y la intelectual.

No leo un etnomusicólogo aguafiestas; encuentro un estilo de investigación musical que no se cansa de celebrar las vidas.

Resenha recebida em 13 de dezembro de 2025. Aprovada em 28 de dezembro de 2025.

³ Ver *idem*, *Uchuraccay y nosotros: la ausencia de mi hermano Jorge y de la nación*. Lima: Punto Cardinal, 2024.