

# Del papel a la algoritmia: lo natural, el *a priori* tecnológico y la música en los Andes

► JULIO MENDIVIL, GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN, ALEMANIA

*Fecha de recepción: octubre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**RESUMEN:** *En el presente artículo quiero mostrar cómo lo que Friedrich Kittler (1999) ha denominado a priori tecnológico influye en la conceptualización de la música que se viene produciendo en los Andes en lo que va del siglo XXI. Para ello voy a referirme a dos experiencias disímiles, pero convergentes debido a su rol mediático: las grabaciones de las canciones de Luis Ayvar, en las cuales participé como etnomusicólogo y músico, y las grabaciones en campo realizadas con el equipo de Yaku Taki en Cajamarca. Me interesa mostrar que el a priori tecnológico determina en buena medida nuestra forma de pensar la música, influyendo directamente tanto en las prácticas de los etnomusicólogos como en la de los músicos.*

**PALABRAS CLAVE:** *a priori tecnológico, música, grabaciones, etnomusicología, Andes peruanos.*

---

**ABSTRACT:** *In this article I want to show what Friedrich Kittler (1999) has called a priori technological influence the conceptualization of music that is occurring in the Andes so far in the 21st century. To do that I will refer to two different, but convergent experiences due to their role as media: the recordings of the songs of Luis Ayvar, in which I participated as an ethnomusicologist and musician, and in field recordings made with the team of Yaku Taki in Cajamarca. I want to show that the technological a priori largely determines our way of thinking music, influencing directly both the ethnomusicologists practices and the musicians.*

**KEY WORDS:** *technological a priori, music, phonographic records, ethnomusicology, Peruvian Andes.*

## INTRODUCCIÓN

El 8 de febrero de 2014 escribí en mi diario de viaje:

Tras tres horas de recorrer valles increíblemente verdes y zonas terriblemente áridas, llegamos a Apán Alto [Cajamarca, Perú], el poblado en el que vive la familia de William, un caserío de casitas rodeadas de pequeños campos de papa y maíz. Paramos en la entrada del pueblo a comprar cosas y a contactar a los músicos de una banda. Hablamos con ellos, pero no parecieron muy entusiasmados. En el trecho final del camino, que hacemos a pie, encontramos a una mujer tejiendo un poncho con un hilar atado a la cintura por un lado y sujeto a un árbol por el otro. Llegamos a casa de la sobrina de don Pascual, Pashco para los amigos, donde haremos las grabaciones. Recién ahí me entero que doña Espíritu reemplazará a doña Tomasa Goycochea, que acaba de salir del hospital y no se encuentra con ánimos para cantar. Como doña Espíritu no conoce el repertorio de su cuñada, se encierran en la cocina a ensayar mientras cocinan. Afuera Marino instala sus cámaras, asistido por Fiorella y yo, pierdo el tiempo sin tener nada que hacer. Las niñas de la casa comienzan a cantar mientras se columpian y yo decido grabarlas. Interpretan una canción que, sin ningún acompañamiento, suena a huayno tradicional: “Lapicero y papel blanco, para escribirte una carta/ en ella digo, cariño, que tu amor no me hace falta/ en ella digo, cariño, que tu amor no me hace falta”.

Grabo varias versiones de las niñas sin entender el desinterés de Marino. Después, en el hotel, ingreso a Internet y ahí me entero que “La carta” es una cumbia-carnaval del grupo String Karma, un grupo que mezcla la llamada música latinoamericana con cumbia, huaynos y carnavales de la zona. Recién entonces entiendo la reticencia de Marino. En febrero de 2014 salí al campo conjuntamente con el equipo de investigación musical de *Yaku Taki* (canto del agua), Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, región Cajamarca, que dirige mi colega y amigo Marino Martínez. Salí motivado por una serie de publicaciones dedicadas al tema (Taylor, 2001; Meintjes, 2003; Mein-

tjes, 2004; Greene & Porcello, 2004; Turino, 2008), que culminaron con una etnografía propia de las grabaciones del compositor y cantante oco-bambino Luis Ayvar (Mendivil, 2010, 2012). Yo venía trabajando sobre las injerencias de nuestro entorno tecnológico en la construcción de nuestro objeto de estudio en la etnomusicología. La posibilidad de observar *in situ* un equipo etnográfico durante su trabajo de recopilación me confirmó algo que ya había sugerido en mis publicaciones sobre la obra de Luis Ayvar: que las prácticas musicales de las llamadas culturas musicales tradicionales distan mucho de ser enclaves premodernos; y que la concepción de la música en los Andes, aún en muchos lugares rurales, también se encuentra visiblemente marcada por los medios popularizados desde finales del siglo XIX por la industria de la música.

En el presente artículo quiero mostrar cómo lo que Kittler (1999) ha denominado *a priori tecnológico* influye en la conceptualización de la música que se viene produciendo en los Andes en lo que va del siglo XXI. Para ello voy a referirme a dos experiencias disímiles pero convergentes debido a su rol mediático: las grabaciones de las canciones de Luis Ayvar, en las cuales participé como etnomusicólogo y músico; y las grabaciones en campo realizadas con el equipo de Yaku Taki en Cajamarca. Me interesa mostrar que el *a priori* tecnológico determina en buena medida nuestra forma de pensar la música, e influye directamente tanto en las prácticas de los etnomusicólogos, como en la de los músicos.

## LOS MEDIOS Y EL A PRIORI TECNOLÓGICO

Para analizar cómo las formas de procesamiento de material auditivo transforman la música tradicional de los Andes, quiero introducir ahora el concepto de *sistemas de registro*, del teórico alemán de los medios Friedrich Kittler. A diferencia de McLuhan y otros teóricos, Kittler (2003) define estos sistemas no como canales para la circulación de datos, sino como técnicas de almacenamiento, transmisión y transformación de informaciones. Según Kittler, desde comienzos de la era moderna ya no se trata del ser humano como productor de tipos de conocimiento; se trata de 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. De esta forma, Kittler radicaliza la célebre premisa de Marshall McLuhan “el medio es el mensaje”, otorgándole a los medios la capacidad de constituir nuestras facultades perceptivas y, con ello, nuestro sentido de la realidad.

Siguiendo a Lacan, Kittler diferencia tres sistemas de registro, a saber: 1) el sistema de literalidad, limitado al mundo de lo simbólico y enmarcado dentro del discurso en sentido foucaultiano; 2) el sistema de medios técnicos, que introduce la codificación y la fijación de lo “*real*”<sup>1</sup> más allá de los signos

<sup>1</sup> Tomado de la trilogía lacaniana “simbólico, real e imaginario”, el término “reel” utilizado por Kittler en el original

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 digital o *imaginario*, que permite, mediante la conversión de formatos anteriores en algoritmos, la inserción de los medios precedentes en una plataforma digital, posibilitando de esta manera una modulación, transformación, sincronización, dilación, mutilación o codificación de los datos almacenados más radical aun que la de los medios análogos (Kittler, 1999). Si bien este esquema parece sentar etapas de desarrollo mediático muy definidas –literalidad simbólica, medios técnicos realistas y medios digitales imaginarios–, en verdad, Kittler sitúa la emergencia de lo imaginario en el preciso momento en que los medios técnicos –la fotografía, la tecnología de grabación auditiva y visual– comienzan a permitir una manipulación temporal de las prácticas culturales.

Lo que los fonógrafos y cinematógrafos –cuyos nombres no por casualidad están unidos a la idea de grafía– logran almacenar es tiempo: tiempo como una mezcla de frecuencias de audio en el campo acústico y de imágenes aisladas como secuencias ópticas. El tiempo determina los límites de todo arte que tiene primero que captar el fluir cotidiano de las informaciones para convertirlas en imágenes o signos. [...] Para grabar las secuencias sonoras del habla, la literatura tiene que captarlas en un sistema de 26 letras, aun cuando en él excluya todas las secuencias de ruido. No es casual que dicho sistema [el alfabeto] contenga un subsistema de siete notas que, en su forma diatónica –de A a la G [en el habla inglesa]– conforma la base de la música occidental. Siguiendo una sugestión del musicólogo von Hornbostel, es posible fijar el caos de la música exótica que satura los oídos europeos si se recurre primero al fonógrafo, capaz de grabar tal caos en tiempo real y reproducirlo después a menor velocidad (Kittler 1999).

Partiendo del supuesto de que los determinantes mediáticos circunscriben la percepción humana, Kittler sienta la manipulación del eje cronológico como el punto de partida de un sistema de registro imaginario, pues no es la música exótica la que queda registrada en los cilindros de cera de los musicólogos comparados, sino lo que la máquina permite capturar auditivamente. Es sintomático que Kittler recurra aquí a las prácticas etnomusicológicas para explicar la manipulación temporal de la música, pues estas, desde sus inicios, estuvieron estrechamente relacionadas con la tecnología de grabación, aunque por largo tiempo el discurso etnomusicológico haya tratado de esconder tal injerencia. En ese sentido, como recuerda Jonathan Sterne, la oposición entre original y copia que ha alimentado la desconfianza de la etnomusicología hacia los medios es baladí (Sterne, 2005) y se funda en la convicción, errada, de que a diferencia de la industria de la música, la reproducción técnica científica no genera sino

.....  
presenta un problema de traducción al formar dos términos divergentes en el alemán: *real* y *reel*, refiriéndose este último no a lo verídico, sino a lo no representable. Slavoj Žižek: *Lacan. Eine Einführung* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008). 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 las imágenes fílmicas. Véase a Krämer: “Kulturtechniken...”, p. 213.

que conserva el sonido, motivo por el cual, la valoración de ésta se centra en la fidelidad con que reproduce un supuesto momento originario. En este escrito observo las grabaciones como técnicas de producción y no de reproducción de música, con independencia de que sean comerciales o no.

Que las grabaciones crean -más que reproducir- realidades podría acaso entenderse más fácilmente si se recurre al concepto de a priori tecnológico, propuesto por Kittler. Según Foucault (1999), la creación y reproducción de discursos toman forma en concordancia con una condición de realidad, es decir, con un a priori histórico que lo hace posible.

De manera análoga, dice Kittler, los medios determinan la manera cómo un ser determinado concibe prácticas de almacenamiento del saber, dependiendo de si éste usa la escritura o la fijación auditiva y visual para hacerlo. Una computadora, por ejemplo, nos permite modificar las secuencias de un texto de maneras no aptas para la escritura manual, al igual que una cámara fotográfica con zoom nos permite captar detalles de lo real que de otra manera pasarían desapercibidos para nosotros. De manera similar, la creación de distintos formatos de registro de audio y máquinas para su reproducción han determinado la forma en que concebimos informaciones musicales en las últimas décadas. Recurriendo al caso de la cinta magnetofónica, Kittler nos pone un ejemplo de lo que él entiende como a priori tecnológico:

Editar y el control de intercepción hacen lo no-manipulable manipulable (...) Con proyectos y recursos, el tiempo de recurrencia organiza meras secuencias aleatorias; la tecnología primitiva de grabación de Berliner se convirtió en el *Magical Mystery Tour*. En 1954, el estudio Abbey Road, que no por casualidad es donde se produjo el sonido de The Beatles, usó por primera vez cintas magnetofónicas estéreo; en los 70, las mezcladoras de ocho canales ya eran un estándar. Hoy, los discos usan 32 ó 64 canales, cada uno de los cuales puede ser manipulado exclusivamente o paralelamente a los otros (...) En los estudios actuales las estrellas no necesitan grandes dotes de cantantes. Si las voces de Waters y Gilmour no son capaces de alcanzar la nota más alta en "Welcome to the machine", ellos recurren simplemente al eje de la manipulación: bajan la cinta un medio tono mientras graban y así bajan la altura de la pista. Pero ni la tecnología de la cinta es siempre un fin en sí mismo, ni editar equivale siempre a hacer correcciones o embellecimientos. Si los medios son a priori antropológicos, entonces los humanos no pueden tener un lenguaje inventado; más bien, ellos [los medios] tienen que haber evolucionado como sus mascotas, sus víctimas y sus sujetos (1999, p. 109).

Lo que Kittler quiere resaltar con la anécdota sobre los integrantes de Pink Floyd es, evidentemente, cómo la técnica de grabación permitió la emergencia de una música que, para decirlo en sus propias palabras, "no copiaba más a la naturaleza, sino a un producto previo a la grabación, existente sólo en la imaginación de los productores" (Kittler, 1993, p. 142). Si bien este tipo de lectura ha sido integrada hace tiempo, para el caso de la música popular y la llamada

música electroacústica, la etnomusicología ha seguido mostrándose como un campo en el cual los medios siguen siendo vistos como máquinas capaces de capturar imágenes y sonidos reales. ¿Es realmente así? Los casos que voy a presentar muestran que, al igual que los artistas occidentales mencionados por Kittler, tanto las culturas musicales en los Andes cuanto los estudiosos que las recopilan, están influenciados por un a priori tecnológico, y que por eso no reproducen fidedignamente, sino que crean realidades imaginarias.

### LUIS AYVAR Y LAS CANCIONES EN LA CABEZA

Paul Théberge ha indicado que la adopción de nuevas tecnologías siempre conlleva cambios en la conceptualización de la música y en la práctica musical misma (Théberge, 2004). Quiero referirme al caso de Luis Ayvar para ejemplificar las transformaciones que viene sufriendo el huayno andino ayacuchano en el Perú.

Desde el año 2000, cuando empezó su primera grabación, he participado en casi todos los álbumes de Ayvar como charanguista, siempre discutiendo con él los arreglos, las mezclas y los másteres de las canciones. En tal sentido, estas experiencias forman parte de lo que llamo una “audición participante”.

Generacionalmente hablando, Luis Ayvar pertenece a una *corriente* de intérpretes que busca renovar el huayno debido a su considerable debilitamiento en el mercado peruano desde los años 90; este género musical ocupa apenas un 7,6% de las ventas dentro del mercado local (Bolaños, 1995). La manera en que Ayvar trata de modernizar el huayno, no obstante, difiere sustancialmente de la producción de sus contemporáneos, los cuales suelen tomar elementos musicales y performativos de la balada romántica y de la música pop, por lo general, para hacerlo más asequible a sectores jóvenes de las ciudades andinas<sup>2</sup>. Seguidores de Luis Ayvar, en conciertos y en las redes sociales, suelen alabar su apego a las formas tradicionales del huayno quechua, aduciendo que es uno de los baluartes del huayno verdadero. Efectivamente, sus hits conservan mucho de la tradición oral musical de los Andes sureños y sus melodías están formadas mayoritariamente por la pentatonía bimodal andina, caracterizada por la ausencia de semitonos en la escala (D’Harcourt, 1925; Roel Pineda, 1990). La instrumentación de sus temas, a diferencia de la práctica de otros intérpretes que recurren a instrumentos “modernos” como la guitarra eléctrica, el sintetizador o la batería electrónica, insiste claramente en el uso de instrumentos arraigados en la tradición andina; como las quenenas, el charango, la *mandolina*, la guitarra y el saxo.

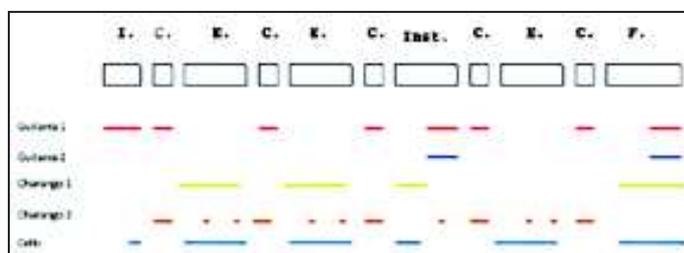
2 Nacido en Ocombamba, Apurímac, en 1969, en el seno de una familia de larga tradición musical, Luis Ayvar supo nutrirse desde muy temprano de la música de su pueblo, aprendiendo de forma oral y medial tanto huaynos y yaravies indios y mestizos, como huaynos comerciales. Ya he comentado en otro lugar que su caso no es típico, siendo un compositor y cantante de música regional en la diáspora. Radicado desde 1991 en Colonia, Alemania, Luis Ayvar saltó a la fama en el año 2001, al publicar su primera grabación “Wiñaytaquinchiq”. Se convirtió así raudamente en uno de los intérpretes más exitosos de la música andina contemporánea.



Figura 1: Luis Ayvar en el estudio en Cologne Records, Colonia.

Pero al mismo tiempo, los huaynos de Luis Ayvar son novedosos pues representan una forma diferente de hacer música andina en tanto implica conceptualizar, componer y producir música desde una técnica digital. Cuando nos referimos a que compone música digital, no se trata de que los temas sean grabados siempre de forma multilocal, entre Alemania y Perú, por músicos de distintos países y tradiciones, o mediante el éxodo de algoritmos por el ciberespacio. Luis Ayvar manipula conscientemente el material sonoro en el estudio, aprovechando las posibilidades que le ofrece la tecnología digital. Como ejemplo paradigmático: el trato 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 éstos, a menudo, son reforzados por aquello que Raúl Romero ha denominado “duplicación melódica” (1988, p. 233), para referirse a una interpretación al unísono por parte de un conjunto, pero que no pretende ser exacta ni sincrónica. Luis Ayvar, en cambio, ha optado por lo que 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 figura 2); y por el otro, de técnicas digitales que le permiten realizar pistas hartamente manipuladas, en aras de alcanzar una sincronización absoluta entre voz e instrumentos cantantes.

Figura 2: Estructura instrumental del huayno Yanañawi.



Luis Ayvar compone en su casa, en Colonia, Alemania, con una pequeña grabadora de casetes. Allí registra la melodía y tras escuchar repetidas veces la pieza decide la instrumentación a usar. En el huayno tradicional es poco usual cambiar de instrumentos durante una grabación<sup>3</sup>. A fin de reducir costos de estudio, los intérpretes solistas suelen contratar un conjunto que acompañe toda la grabación<sup>4</sup>. Luis Ayvar, en cambio, elige cuidadosamente los instrumentos que acompañarán cada canción, con los que busca un principio de variedad poco común en el sonido andino. Una vez que ha decidido los instrumentos, Ayvar envía la canción al guitarrista Ronald Contreras para que éste realice los arreglos.

Luego se escuchan las primeras grabaciones y se deciden posibles cambios. Sólo entonces, Ayvar da luz verde para que se graben las pistas con los instrumentos acompañantes, mientras quedan pistas libres para la voz y los instrumentos cantantes. Puesto que el charango en el huayno ejecuta una voz cantante, Ayvar siempre exige de mí que me “pegue” a su voz lo más posible. Así, expresa su deseo de que el unísono entre el charango y su voz, reproduzca exactamente los melismas y las apoyaturas que suele utilizar para adornar las melodías de sus huaynos. No obstante los esfuerzos, siempre surgen desajustes entre mi interpretación y la de Ayvar. Para subsanar esas diferencias, escuchamos las pistas conjuntamente con Lenin de la Torre, ingeniero de sonido, a fin de manipularlas en lo temporal y sincronizarlas según su criterio. En esas sesiones, además, “cortamos” las partes mejor interpretadas de las frases melódicas que se repiten en la canción grabada y reemplazamos aquellas de menor calidad, de manera que la intensidad del toque se mantenga constante. La grabación final, entonces, es un mosaico de pistas, de cortes y recortes que termina produciendo una *performance* virtual que no se corresponde con ninguna existente en el mundo real (véase figura 3)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Como afirman los hermanos Montoya (1987), existen diferentes formatos instrumentales en los Andes peruanos, dependiendo su uso de algunos instrumentos de la estratificación social de los músicos, ya sean mestizos o indígenas. Por lo general estas diferencias también se expresan en las grabaciones. En el caso de las grabaciones de intérpretes solistas, suele recurrirse a grupos de músicos experimentados como los Bordones del Perú, de Máximo Barraza o Melodías Andinas de Víctor Depaz Fernández con una configuración instrumental que incluye guitarras, bajo, violín, acordeón y a veces quechuas.

<sup>4</sup> La información sobre técnicas de grabación, sin mención bibliográfica, recoge datos de entrevistas con el sonidista Ricardo Garrido, con el productor y sonidista Juan Arce y con diferentes intérpretes de huayno como Julio Humala, Manuelcha Prado y Marino Martínez. También se basan en experiencias personales como músico de sesión de huayno en diversos estudios durante los años 80.

<sup>5</sup> Louise Meintjes ha demostrado, en el caso de música zulú en Sudáfrica, que la tecnología de estudio puede ser utilizada convincentemente para producir “un sentido natural de autenticidad” (2003, p. 112). Según la autora, la alta tecnología actual es utilizada para generar un sonido “deficiente”, pero que corresponde a las exigencias estéticas



Figura 3: pistas “parchadas” de grabación del huayno “Tu ausencia”, de Luis Ayvar.

Luis Ayvar no es instrumentista ni arreglista. Gracias a innumerables conversaciones, entendí poco a poco que Ayvar compone con un producto final ya en mente, que se hace y se materializa a posteriori como producción discográfica. Todo el proceso de composición está vinculado a las técnicas de grabación; son las grabaciones caseras las que le permiten imaginar un sonido final y proyectarlo para los músicos que graban con él. No extraña que Ayvar tenga a menudo problemas con los músicos que contrata para sus conciertos, pues en su lógica, deben reproducir la música imaginaria registrada en sus discos, pero sin las ventajas que permite la manipulación cronológica en el estudio. ¿Es esta música tradicional?

Es interesante recalcar que Luis Ayvar se presenta ante su público y ante la prensa especializada como un obstinado defensor de la música tradicional andina; a menudo graba géneros más rurales que el huayno, como el toril o el pasacalle indio, y le da especial énfasis al repertorio quechua. Ello no implica que Ayvar no tenga plena conciencia de los cambios que está introduciendo en el huayno. Al preguntarle en una entrevista si cree que está transformándolo, responde:

De alguna manera sí, porque estamos incluyendo otros instrumentos, otros matices, otra tecnología; en el fondo ya no 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... (entrevista con el autor: 10 de noviembre de 2009).

de los oyentes. Por su parte, Babak Nizkat (2013) ha analizado recientemente cómo productores de pop iraní manipulan los melismas del género *bandari* para hacerlo compatible con los intervalos de la música occidentalizada. Como evidencian los ejemplos, la manipulación en el estudio no es ajena a las llamadas músicas exóticas.

Ayvar no ve una contradicción entre el uso extremo de tecnologías digitales para la manipulación del material sonoro y la autenticidad de su música; pues esta radica, según sus declaraciones, en el sentimiento con que se graba. De esta manera, los medios son naturalizados para permitirle al intérprete andino reinventar su música desde un sistema de registro imaginario que se vuelve realidad sólo en la medida en que el a priori tecnológico se lo permite.

No son los músicos los únicos en imaginar prácticas musicales antes de fijarlas en un medio. También los etnomusicólogos actuamos influidos por nuestro a priori tecnológico.

### NATURALEZA, MÚSICA Y A *PRIORI* TECNOLÓGICO EN LOS ANDES NORTEÑOS

La mañana en que grabé “La carta” no logré sacar de mi cabeza el lapicero y el papel blanco. La letra se valía de un recurso intertextual para repetir imágenes de otros huaynos tradicionales que también hacían alusión al correo postal. Pero había algo en la letra de “La carta” que me incomodaba, sin que llegara a poder determinar por qué. Por el contrario, mi colega no mostró el menor interés en el tema; como director de Yaki Taki, un centro de documentación dedicado a rescatar las tradiciones musicales, sentía poca atracción por la versión local de un éxito comercial ciudadano. Hoy puedo entender mejor su descontento. El contexto político de Cajamarca era entonces bastante especial debido a los conflictos surgidos en función a la expansión minera en la región en las últimas décadas. Durante el gobierno anticonstitucional de Alberto Fujimori (1990-2002), el estado permitió el ingreso de trasnacionales mineras para la extracción de oro a gran escala (Bury, 2004). Ante nuevas licitaciones a empresas extractoras extranjeras por parte del gobierno actual del nacionalista Ollanta Humala, recrudecieron las protestas y se instaló un ambiente de zozobra en Cajamarca. En ese marco de conflicto, la canción de String Karma resultaba trivial, acaso burda. Tanto la industria de la minería como el Estado, que veía con buenos ojos la inversión minera en la región, habían iniciado una satanización de Cajamarca, representando al departamento mediáticamente como un espacio cultural atrasado, reacio a las inversiones, que obstaculizaba el desarrollo de todo el país. El ejemplo muestra que las representaciones con medios técnicos crean realidades y no las reproducen. Pero no solamente los medios de comunicación se valen de sistemas de registro para manipular informaciones y crear discursos.

De Certeau distingue entre *lugar* y *espacio*; indicando que, mientras el lugar configura posiciones y determina un sentido de lo “propio” y lo “ajeno”, el espacio es un conjunto de movimientos dentro de un lugar, y por tanto, un producto de prácticas circunstanciales y temporales, es decir, un lugar practicado (2000, p. 129). Por su parte, Ingold (2011) critica el concepto de espacio en la etnología como una categoría abstracta que obstruye el movimiento inherente

a la vida y la cultura. Para el antropólogo británico, las actividades humanas se caracterizan por su fluidez; la noción de espacio, en cambio, hace de esa fluidez un perímetro estático que separa la vida de su entorno –Ingold lo representa a través de un círculo–, un espacio vacío que debe ser ocupado. Estas dos concepciones parecen contradecirse; pero sólo si pasa desapercibido que ambos autores insisten en una noción de lugar como lugar practicado, como un sitio en el cual suceden cosas. Cuando hablamos de Cajamarca como un espacio cultural, me estoy refiriendo a un espacio practicado o, como diría Ingold, a un lugar que no se define por atributos esenciales sino por trayectorias, senderos e historias; un Cajamarca imaginado que refiere a la representación de ese lugar practicado a través de los medios.

En años recientes, la etnomusicología ha insistido en los modos en que las prácticas sociales transforman lugares en espacio. Estos estudios se han concentrado en el análisis discursivo de tipo foucaultiano o en el análisis de la performance, descuidando el papel que juegan los medios en dichas construcciones.

En mi hipótesis, las representaciones mediáticas de la lucha campesina realizadas por Yaku Taki dan cuenta de un lugar imaginario que reformula las prácticas reales de la población para convertirlas en datos informativos, generando una realidad alternativa a la que presentan los medios masivos de comunicación. Para explicar el posicionamiento de Yaku Taki en esta lucha es necesario regresar al conflicto minero.

Cajamarca es uno de los departamentos con mayor población rural en el Perú. Poseedor de una hidrografía privilegiada, ha sido desde tiempos prehispánicos una importante zona de producción agrícola, y desde principios del siglo XX, además, un centro ganadero significativo. Hoy, no obstante, según datos del Instituto Nacional de Estadística Informática (INEI, 2009), la minería es el área económica de mayor relevancia en la zona. Aunque explotada durante el período inca, en Cajamarca, la minería perdió relevancia durante la colonia, cuando el territorio fue dividido en haciendas (Bury, 2004). La extracción de oro a gran escala hacia finales del siglo XX golpeó fuertemente la identidad agropecuaria de Cajamarca, acarreando consigo considerables cambios. Steel ha señalado, por ejemplo, que la minería atrajo profesionales peruanos y extranjeros, quienes a su vez introdujeron nuevos productos de consumo, fortaleciendo la industria del entretenimiento, el turismo y el comercio (Steel, 2013). Esta bonanza económica, empero, no está exenta de bemoles. Sabemos que desde la colonia la minería ha jugado un rol decisivo en la desarticulación del espacio cultural andino al imponer relaciones sociales capitalistas (Assdounian et al., 1980). Otro sí, el oro no ha paliado la pobreza en Cajamarca. La Newmont Mining Corporation's Minera Yanacocha, principal extractora en el departamento, se encuentra entre los principales productores de oro a nivel mundial; pero sus costos de producción están considerados entre los más bajos

en el mundo (Bury, 2004). Tras 20 años de minería, más del 50% de la población vive bajo índices de pobreza, un 20% incluso en situación de extrema pobreza (Gran Angular, s/f, p. 31). Estudios de calidad de agua muestran que en Cajamarca la minería ha impactado sobre las reservas de agua, el agua potable y el agua para riegos. Pero Yanacocha impugna tales estudios por arbitrarios (Bury, 2004; Echave et al., 2009). Teniendo un 59% de la población la agricultura o la ganadería como principal actividad económica (Bury, 2004, p. 82; Steel, 2013, p. 241), y poseyendo las empresas mineras actualmente un 40% del territorio cajamarquino en concesiones, no sorprende que el 80% de los conflictos sociales en Cajamarca sean ambientales y que el 61% de estos estén relacionados con el agua (Gran angular, s/f, p. 17).

La política de la empresa minera, sin embargo, ha sido hasta ahora negar toda responsabilidad en daños al ecosistema. Un buen ejemplo de ello es su actitud frente al accidente con un camión de la empresa RANSA que, mientras transportaba mercurio, derramó 151 kilogramos de este metal en la carretera, perjudicando directamente a 300 personas de las comunidades de San Juan, Magdalena y Choropampa. La minera, sin embargo, se libró de todo compromiso con los damnificados responsabilizando a la empresa contratista del derrame. Desde entonces el discurso de la mina de atenerse a los controles ambientales “perdió credibilidad y pasó a ser material de aguda controversia” (Echave et al., 2009, pp. 83 y 84). Por si fuera poco, Yanacocha ha desatado una política agresiva de compra de territorios en Cajamarca, hostigando a la población local para que venda sus tierras. La campesina Máxima Chaupe de Acuña, por ejemplo, fue agredida sistemáticamente por las fuerzas de seguridad de Yanacocha por negarse a vender sus parcelas, colindantes con el Lago azul, un reservorio de agua natural en la región. Chaupe fue demandada judicialmente por invasión de terreno, pasando algunos meses en prisión. Tras su liberación, ya convertida en un símbolo de la lucha anti-minera, Máxima Chaupe resume el conflicto con una frase más que certera: “Puedo ser pobre”, dice, “puedo ser analfabeta, pero sé que nuestros lagos de montaña son nuestro tesoro real, con ellos puedo conseguir agua fresca y limpia para mis hijos, para mi marido y mis animales”. El gobierno, las empresas mineras, quieren el oro de Cajamarca, los campesinos prefieren el agua.

En un pasaje del *18 Brumario de Louis Bonaparte* dice Marx, aludiendo a los campesinos parcelarios, que estos, por estar articulados apenas localmente, “no pueden representarse a sí mismos, sino que tienen que ser representados” (1987, p. 162). Si bien Marx habla de la representación parlamentaria, la frase es oportuna con relación a la lucha de los campesinos cajamarquinos, que como pobladores rurales con acceso restringido a los medios técnicos, sólo pueden ser representados. Tales representaciones están, lógicamente, condicionadas por los intereses en pugna. En este contexto, como ya he dicho, la prensa nacional viene construyendo una imagen de Cajamarca como un espacio “primitivo”,

sumido en el caos y el terror, enfrentando a la población local con el resto del país<sup>6</sup>. ¿Cómo contrarrestar dicha representación? Ya conocemos el poder de la música para congregarse y reforzar la cohesión social de un grupo (Turino, 2008). Las canciones contra la explotación minera que se componen en la actualidad están contribuyendo a convertir Cajamarca en un lugar practicado divergente respecto del que muestran los medios masivos de comunicación. En este contexto, la labor de *Yaku Taki* gana una nueva dimensión, pues pasa de recopilar música a crear nuevas realidades. Aunque Cajamarca es una reconocida región musical en el Perú, su música no ha sido estudiada profundamente hasta hace poco<sup>7</sup>. La música andina de protesta ha sido materia de pesquisa por parte de Vásquez y Vergara (1988, 1990), Ritter (2002, 2012); Tucker (2013) y Mendivil (en prensa). Pero estos autores han puesto atención en la reacción de músicos andinos frente a la explotación y a la violencia política, concentrándose en el análisis de las letras, cuando no en el de la performance, pero dejando de lado la construcción social de los lugares a través de la representación mediática. Por eso, el trabajo de *Yaku Taki* adquiere especial relevancia.

*Yaku Taki* fue creado por iniciativa del actual presidente regional de Cajamarca, Gregorio Santos, contrario a la explotación minera, para reforzar las culturas locales<sup>8</sup>. En menos de tres años *Yaku Taki* ha producido más de 300 horas de grabación que, en forma de clips o podcast, son subidas a redes sociales como Facebook y YouTube. Muchas de las grabaciones realizadas por Martínez recogen los temores de la población local con relación a la minería. Durante mi estadía en Apán Alto también pude comprobar que gran parte de la población se siente amenazada por la expansión minera. En esa ocasión, Marino Martínez me facilitó algunas entrevistas hechas por él en Tambo Gualgayoc. Dice doña Etelevina:

- 
- 6 La prensa peruana optó pronto por presentar a los activistas ambientalistas como terroristas debido a a partir de los actos de violencia entre manifestantes y policías. Este año el director de Relaciones Públicas de Southern Corporation introdujo en el discurso mediático la categoría terrorismo anti-minero para describir a los activistas contrarios a la concesión en Tía María, Arequipa. Desde entonces la protesta social contra la minería ha pasado a ser presentada como terrorismo ambientalista. Véase: <http://gestion.pe/empresas/adios-tia-maria-southern-copper-anuncia-cancelacion-proyecto-minero-2127474> (consultado el 26.08.2015). Que la prensa peruana apoye masivamente a las empresas mineras está en estrecha relación con el hecho fortuito de que el 80% de la prensa pertenece al grupo mediático *El Comercio*, vendedor de insumos a las empresas mineras como Yanacocha, entre otros. Para una visión sobre el problema de la concentración de medios véase Huamán Flores and Becerra Gómez *Debate sobre la concentración de medios en el Perú: El caso de la fusión del grupo El Comercio con el grupo Epsilon* (Lima: Asociación Latinoamericana de Investigadores de Comunicación, 2014).
- 7 La Biblioteca campesina publicó el volumen ¡Música maestro! Instrumentos musicales en la tradición cajamarquina en 1989, una compilación de instrumentos musicales de la región sobre la base de descripciones de maestros de escuela. Por su parte, el Archivo de Música Tradicional de la Pontificia Universidad Católica del Perú editó el álbum *Música tradicional de Cajamarca* (1988). El estudio de los Montoya, uno de los más profundos sobre canciones quechua en el Perú, menciona la región de Cajamarca apenas tangencialmente, debido a la predominancia del español como lengua franca en Cajamarca (véase a Montoya, 1987, p. 8).
- 8 Gregorio Santos fue un importante aliado político de Ollanta Humala durante su campaña presidencial. Entonces, el otrora candidato prometió defender los intereses políticos. En un exaltado discurso en Cajamarca, en 2011, Humala se comprometió a respetar la voluntad de Tambo Hualgayoc con respecto a la minería. Pero una vez asumido el mando presidencial, olvidó sus promesas, y pasó a defender a las corporaciones mineras. Para una panorámica sobre el caso de Santos véase la página de la Corte Interamericana de Derechos Humanos: [http://www.derechosociedad.org/IIDS/Rondas\\_Campesinas/CIDH/MC-530-14-Resolucion.pdf](http://www.derechosociedad.org/IIDS/Rondas_Campesinas/CIDH/MC-530-14-Resolucion.pdf)

El problema es, siempre ya, casi las aguas no se ve muy bien (...) A nuestros animales ya una y otra enfermedad lo agarra. Sabe ¿por qué? Los puquios, que nosotros los llamamos reventadores de agua, ya no están muy buenos por motivo de los mineros yanacochinos. Por esos mineros, ahora es que las aguas ya no están muy buenas. Ahora que los mineros quieren llevar nuestras aguas, ahora también nuestras rondas campesinas de todas las comunidades, se pusieron las pilas, a caminar todos, a colaborar todos, por esos compañeros que fueron muertos también en Yanacocha, por defender el agua (entrevista: 12 de marzo de 2013, en Tambo Hualgayoc).

Al igual que Etelvina, don Marcelino culpa a la minera de la situación actual. “Antes no había plagas porque no había minas”, dice. “La plaga es muy mucho. Porque el aire está contaminado. Hay muchas plagas, muchas enfermedades que no hemos conocido. Y ahora, con estas minas estamos muy mal” (entrevista: 12 de marzo de 2013, en Tambo Hualgayoc). Idencio Lucano Atalaya, presidente de la Federación Centro Poblado de El Tambo, declara:

Cuando era niño nuestra naturaleza era totalmente sana, nuestras aguas, nuestra tierra; nuestro medio ambiente, la naturaleza que es en cuanto a nuestras plantaciones, nuestros alimentos, ha sido totalmente un ambiente sano, un ambiente generoso, que el día de hoy ya nos encontramos contaminados. Incluso nuestras aguas, nuestras tierras ya están contaminadas por motivo de las empresas mineras internacionales (entrevista: 12 de marzo de 2013, en Tambo Hualgayoc).

La misma insatisfacción aparece en las letras de algunas canciones compuestas más recientemente y grabadas por Martínez durante visitas previas a la mía (véase apéndice). Un análisis de las letras pone de relieve una serie de oposiciones: los cajamarquinos son “combatientes”, “defensores del agua, de la trucha y de las montañas”, ronderos que luchan por una buena causa; mientras que los mineros y las autoridades aparecen como “desgraciados”, “bestias capitalistas” o “corruptos” que malvenden el país por unos reales. Así, los campesinos aparecen como los defensores de la naturaleza, como reacios a la tecnología y a la penetración capitalista, mientras que los mineros y gobernantes devienen en heraldos de la destrucción, la contaminación y la muerte. No tenemos registro de si estos huaynos son cantados durante las protestas aunque, según Martínez, éste es el caso. En los innumerables informes televisivos sobre el conflicto, la música ha sido suprimida siempre, concentrándose los reportajes en mostrar el caos y el desorden de las protestas. Aunque no de manera consciente, la labor etnomusicológica de Martínez se opone a ese silenciamiento, pues, a través de la conversión de prácticas musicales en representaciones mediales, Yaku Taki está contribuyendo activamente a contrarrestar la imagen de Cajamarca que viene siendo difundida por el gobierno y las empresas mineras. En dichas representaciones, Yaku Taki muestra una Cajamarca prístina, bucólica, contraria a las imágenes de caos y conflicto

social promovidas por el gobierno. Lo que me interesa demostrar es cómo, mediante la conversión de prácticas sociales en informaciones codificadas, la etnomusicología construye espacios más allá de lo discursivo y performativo, es decir, a través del sistema de registro de lo imaginario. Para ello es imperioso ocultar los medios con que se construye el discurso de protesta.

La tecnología ha jugado siempre un rol importante en la conservación de tradiciones musicales en la etnomusicología. Pero no es esa la única función de la captación del sonido. Es también gracias a la tecnología de grabación que prácticas musicales contingentes han sido fijadas en soportes y convertidas en información codificada, representativa de las culturas documentadas. Para ello, la etnomusicología ha tendido a ocultar el uso de los medios desarrollando lo que Thomas Turino, irónicamente, ha llamado grabaciones de “alta fidelidad” (Turino, 2008, p. 67), a saber, registros que sugieren ser una copia “fiel” de una realidad musical externa al medio que la captura:

Como las fotografías, las grabaciones etnográficas y los álbumes de conciertos en vivo tienen una calidad lexical muy alta; los micrófonos y las cintas de grabación, como la cámara, son asumidas como herramientas que sólo captan lo que está frente a ellas: el evento musical en vivo. Entonces el objeto del signo (la performance en vivo) se asume como si afectara directamente y de forma natural al signo (el sonido grabado). (...) Grabaciones de alta fidelidad en el estudio tienden a hacer el proceso de grabación invisible. (...) El sonido de grabaciones de campo puede y por lo común es manipulado a través del posicionamiento de micrófonos o la ecualización (...) para crear, no sólo capturar, el sonido que el investigador quiere oír y presentar a otros (Turino, 2008, pp. 67 y 68).

La representación musical de Cajamarca que realiza Martínez se inscribe, sin duda, dentro de esta tradición. Quiero regresar a las canciones. Como ya señalé, estas no fueron captadas durante las protestas. Las dos primeras fueron compuestas durante un taller de GRUFIDES, un organismo no gubernamental dedicado a capacitar a la población rural de Cajamarca para realizar programas de radio y concientizar a la población sobre los peligros de la expansión minera. GRUFIDES solicitó a Martínez grabar los resultados del taller para hacerlos circular en la región. La tercera canción también fue recopilada fuera de las actividades de protesta, durante una sesión de grabaciones en el distrito de San Marcos. Fuera del caos y el bullicio de las manifestaciones, las prácticas musicales de los campesinos cajamarquinos adquieren un valor diferente y devienen, convertidas en datos mediáticos, en canciones para una escucha privada, o, como diría Turino (2008), en música representacional. De este modo, voluntariamente o no, al presentarlas como piezas tradicionales en un ambiente natural, Yaku Taki refuerza la imagen de un Cajamarca bucólico amenazado por el capitalismo y la modernización (véase figura 4).

Figura 4: Gavilancito  
sanmarquino:  
Defendamos nuestras  
tierras.



Por supuesto el capitalismo y la modernización están presentes en el campo peruano. Durante mi visita a Apán Alto pude constatar el uso de radios, reproductores de MP3 y celulares entre los jóvenes lugareños e incluso entre las personas mayores. A través de las conversaciones que tuve con pobladores de Apán Alto, comprobé igualmente que la representación televisiva de Cajamarca no les era ajena en absoluto y que ella era motivo de disgusto para muchos. Al comparar los registros de video y fotografía de Martínez con los míos, observo una tendencia a ocultar la tecnología audiovisual. Consultado al respecto durante nuestra entrevista, Martínez responde:

Yo nunca lo he pensado como ocultar. Es como cuando uno ve un programa en la televisión. Cuando uno ve un documental en general, uno no está viendo dónde se puso el camarógrafo, muy rara vez se ve cómo se traslada la gente o se instalan los equipos. No es ésa la parte que queremos mostrar porque el protagonismo no es tanto nuestro trabajo como el registro en sí. Nos interesa mostrar a los cultores, no nuestro trabajo. (...) Yo, la verdad, no tengo mucha preocupación por el tema de lo subjetivo y lo objetivo. Entiendo que a ese nivel pueda haber debates y polémicas, pero pienso que es imposible mostrar una realidad objetiva, uno muestra una visión propia de las cosas. Cuando una compañera toma una cámara, es un criterio técnico, pero es evidente que lo que la compañera está mostrando con la cámara es una visión personal (entrevista: 15 de febrero de 2014)<sup>9</sup>.

No tengo motivo para desconfiar de Martínez. Pero sí quiero resaltar que su respuesta, al menos, revela que antes de salir al campo ya tiene un producto final imaginado a partir de la tecnología disponible. Así, el clip y los podcast posteriores constituyen la forma que está siendo pensada y que determina en gran medida qué imágenes serán recogidas por las cámaras y qué tipo de información será desechada. ¿Significa esto que Martínez está utilizando la tecnología audiovisual para propagar su Cajamarca imaginario? Sí, pero del mismo modo en que lo hacen los medios masivos de comunicación.

<sup>9</sup> Según Martínez, numerosas tomas recogen imágenes de los miembros del equipo de grabación de Yaku Taki y de las máquinas (comunicación personal, 2015). Sin embargo, en todos los vídeos que he visto la tecnología digital utilizada permanece oculta.



Figura 5:  
Dúo Pascual:  
"Pashco"  
Goycochea  
y Espíritu  
Medina.



Figura 6: El  
equipo técnico  
de Yaku Taki en  
Apán Alto.

La representación de *Yaku Taki* no se remite exclusivamente al Cajamarca imaginado por su director. Como he referido, la modernización está presente en el ambiente rural de Cajamarca: escuchan radio, ven televisión, los campesinos cajamarquinos saben cómo están siendo representados en los medios masivos de comunicación afines a las empresas mineras y al gobierno actual. Es por eso que ellos mismos se esmeran en ser representados de una forma alternativa. Según Martínez, los mismos participantes en las grabaciones se muestran preocupados por encontrar escenarios adecuados para las grabaciones y por vestir atuendos tradicionales, de manera que en los vídeos se resalte el carácter rural de la zona. Durante nuestra visita a Apán Alto pude comprobarlo. Dos intérpretes que moraban en la ciudad viajaron con nosotros para participar en las grabaciones. Aunque en la ciudad suelen usar atuendos actuales, ambos decidieron vestir ponchos y mantas tradicionales para representar su pueblo.

Ellos también parecen tener un vídeo o un programa de radio en su mente cuando se instalan frente a una cámara o un micrófono.

La estrategia funciona. Así lo demuestran los comentarios sobre la labor de Yaku Taki en las redes sociales: “¡Hermoso, el canto del agua! Felicidades y gracias por impedir que tantos géneros, canciones, historias se queden en el olvido”, dice un visitante, mientras otro elogia la recopilación de música tradicional “con mensaje ecológico”. Un tercero conecta las publicaciones directamente con la lucha contra Yanacocha: “Que lo sepa el mundo”, dice, “como vienen a nuestras tierras a dejarnos solo su destrucción, mientras que ellos gozan de todo lo robado! ¡No nos callaremos jamás!”.

El a priori tecnológico está cambiando además la terminología mediante la cual los campesinos protestan contra la minería. Términos como “medio ambiente”, “progresistas”, “medios de comunicación”, “capitalistas” y “contaminación” no son propios del discurso local, sino de aquel de los medios masivos y los organismos no gubernamentales como GRUFIDES o CERVANDI. Pero los campesinos saben ahora que están protestando “ante los ojos del mundo”, es decir, frente a las cámaras de los medios masivos de comunicación y de los equipos de investigación etnomusicológica, y que, por consiguiente, su lenguaje debe ser otro, divergente del cotidiano. Aunque incapaces de representarse a sí mismos, los campesinos cajamarquinos están influenciando directamente la labor de Yaku Taki a fin de filtrar su Cajamarca imaginaria en el discurso mediático etnomusicológico. ¿Quién usa a quién para fines políticos?

## CONCLUSIONES

Ya en casa, mientras recopilaba información para este artículo, me topé accidentalmente con el vídeo de “La carta” de String Karma. En él, un grupo de muchachitos de clase media cantaba y tocaba en diversos puntos de la ciudad de Cajamarca. Sólo entonces pude entender el desasosiego que me causaba el texto de la canción. En un mundo marcado por la tecnología digital y la circulación global vía Internet, una carta en papel resulta un anacronismo. En verdad, el vídeo mismo contradecía de plano la letra de la canción, pues era a través de los algoritmos de la tecnología digital que las palabras del “yo narrador” cruzaban distancias y llegaban al destinatario imaginario, diciéndole que ya no la quería. La carta en la trama de la canción, entendí entonces, era apenas un pretexto para ocultar el verdadero medio con que el “yo narrador” se comunicaba: los algoritmos que reproducían imágenes y sonidos. ¿No era exactamente esa la misma estrategia utilizada por Luis Ayvar y los campesinos cajamarquinos para naturalizar la tecnología y presentarse como defensores de una tradición incólume?

En este trabajo he tratado de mostrar que las representaciones mediáticas generan realidades más allá del discurso y la performance, según las posibilida-

des que permite el a priori tecnológico correspondiente. Tomando como ejemplo las grabaciones de un compositor en la diáspora y la labor etnomusicológica de Yaku Taki expliqué que esa construcción oculta o remarca elementos de las prácticas reales para formar una visión imaginaria del objeto observado. Puesto que no entiendo “construcción” como un sinónimo de falsedad sino de perspectiva personal o grupal, no ha sido mi intención interpelar la veracidad de los discursos analizados; más allá de ello, mi propósito fue mostrar que dichos discursos aparecen condicionados por el a priori tecnológico de los protagonistas.

Luis Ayvar imagina, compone, graba, produce y distribuye huaynos “estrictamente” tradicionales mediante la manipulación digital de pistas de audio. Para ello, oculta la tecnología utilizada, presentándola como parte de una fuerza natural, como un sentimiento que, al igual que las voces y los instrumentos manipulados, quedan contenidos en un medio para su distribución y consumo. Como él, los campesinos de Cajamarca y Yaku Taki están recurriendo al prestigio de los medios técnicos como reproductores de realidad para oponerse a las representaciones del gobierno y las empresas mineras, creando, al igual que éstas, un espacio también imaginario, aunque contrario: Un Cajamarca bucólico, prístino, amenazado por un capitalismo destructor y pernicioso. Aunque paradójico, es gracias a la aplicación de los medios que ese Cajamarca imaginario puede ocultar las huellas de la modernización y enfatizar lo campestre, y con ello remarcar la urgencia de salvar ese mundo primigenio en peligro.

Tanto los unos como los otros piden lapicero y papel, aunque envíen sus cartas por correo electrónico y en algoritmos.

## REFERENCIAS

- Assadourian, A. Sempat, C., Bonilla, H., Mitre & A., Platt, T. (1980). *Minería y espacio económico en los Andes, siglos XVI-XX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Bebbington, A. & Williams, M. (2008). Water and Mining Conflicts in Peru. *Mountain Research and Development*, 28 (3/4), pp. 190-195.
- Bebbington, A. et al. (2009). Institutional Challenges for Mining and Sustainability in Perú. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 106 (41), pp. 17296-17301.
- Béclard D'Harcourt, M. (1925). *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paris: Paul Geuthner.
- Biblioteca Campesina (1980). *¡Música maestro! Instrumentos musicales en la tradición cajamarquina*. Cajamarca: Asociación para el desarrollo rural de Cajamarca.
- Bolaños, C. (1995). *La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima metropolitana*. Lima: Universidad de Lima.
- Bury, J. (2004). Livelihoods in Transition: Transnational Gold Mining Operations and Local Change in Cajamarca, Perú. *The Geographical Journal*, vol. 170 (1), pp. 78-91.
- De Certeau, M. (1999). *La invención del cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Echave, J. de et al. (2009). *Minería y conflicto social*. Lima, Piura, Cuzco: Instituto de Estudios Peruanos, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, Centro Bartolomé de las Casas, Consorcio de Investigación Económica y Social.
- Foucault, M. (1999). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Greene, P. & Porcello, Th. (eds.) (2005). *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middeltown & Conneticut: Wesleyan University Press.
- Huamán Flores, F. & Becerra Gómez, C. (2014). *Debate sobre la concentración de medios en el Perú: El caso de la fusión del grupo El Comercio con el grupo Epensa*. Lima: ALAIC, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Informática, Instituto Nacional de Estadística (2009). *Cajamarca. Compendio estadístico departamental 2009*. Lima: Autor.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London and New York: Routledge.
- Kittler, F. (1993). *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam Verlag.
- Kittler, F. (2003). *Aufschreibesysteme. 1800-1900*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

- Krämer, S. (2004). Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation. En Laagay, A. & Lauer, D., *Medien-Theorien. Eine philosophische Einführung*, pp. 201-224. Frankfurt am Main: Campus.
- Meintjes, L. (2003). *Sound of Africa. Making Music Zulu in a South African Studio*. Meintjes, L. (2005). Reaching "Overseas": South African Sound Engineers, Technology, and Tradition. En Green, P. & Porcello, Th. (eds.), *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, p. 23-46. Middletown & Connecticut: Wesleyan.
- Mendivil, J. (2012). Dos, tres, grabando: La tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso de huayno peruano, *Revista Argentina de Musicología* vols. 12-13, pp. 103-124.
- Montoya, R., Montoya, L. & Montoya, E. (1987). *La sangre de los cerros. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*, vol. 1. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales, Mosca Azul Editores y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ritter, J. (2002). Siren Songs: Ritual and Revolution in the Peruvian Andes. *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 11 (1), pp. 9-42.
- Ritter, J. (2006). Discourses of Truth and Memory. The Peruvian Truth Commission and the Canción Social Ayacuchana. En *Music, Politics and Violence*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Roel Pineda, J. (1990). *El huayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Romero, R. (1988). La música tradicional y popular. En *La música en el Perú*, pp. 215-283. Lima: Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica.
- Steel, G. (2013). Mining and Tourism: Urban Transformations in the Intermediate Cities of Cajamarca and Cusco, Peru. *Latin American Perspectives*, vol. 40 (2), pp. 237-249.
- Sterne, J. (2005). *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & London: Duke University Press.
- Taylor, T. (2001). *Strange Sounds. Music, Technology & Culture*. New York and London: Routledge.
- Théberge, P. (1997). *Any Sound you can imagine. Making Music/Consuming Technologies*. Middletown & Connecticut: Wesleyan University Press.
- Turino, Th. (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Vásquez Rodríguez, Ch. & Vergara Figueroa, A. (1988). ¡Chayraq! Carnaval ayacuchano. Lima, Perú: Centro de Desarrollo Agropecuario, Asociación de Publicaciones Educativas.
- Vásquez Rodríguez, Ch. & Vergara Figueroa, A. (1990). *Ranulfo, el hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario.

## DISCOGRAFÍA

Autores varios: *Música Tradicional de Cajamarca*. Lima, Archivo de Música Tradicional Pontificia Universidad Católica del Perú Instituto Riva-Agüero (1988).

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).

*Takiyta tarpustin*. Cologne Records, Kanta Studios y Sisars Sound (2014).

*Tapukiyniy*. Cologne Records, Kanta Studios y Sisars Sound (2015).

## APÉNDICE (CANCIONES):

“Mi Bambamarca”

Cantantes: Blanca Ester Llamoqtanta y Ana María Llamoqtanta  
Grabado en Tambo Hualgayoc by Martínez at 12.03.2013.

Mi Bambamarca es buen lugar,  
provincia de mi Cajamarca,  
donde sus rondas campesinas  
defienden su medio ambiente.  
Donde sus grupos de mujeres  
fortalecen a su gente.  
El pueblito de Tambo  
tiene gente progresista.  
Donde sus hombres y mujeres  
defenderán sus lagunas  
con coraje y valentía,  
para que no lo destruyan  
Ese hermoso medio ambiente

El Grufides y Cervandi (NGOs)  
capacitan a mi pueblo,  
en medios de comunicación  
para poder hacer radio  
Y difundir las [sic] problemas  
los progresos y las luchas  
que existen en mi pueblo.

Fuga:  
Arriba, arriba, tambeños,  
luchando con emoción;  
como buenos campesinos  
alegrando la población.  
“Hermoso Tambo querido” (nombres no consignados)  
Grabado en Tambo Hualgayoc by Martínez at 12.03.2013.

Hermoso tambo querido,  
generoso y luchador,  
defendiendo nuestra Conga,  
tierra de la hermosa trucha.  
Pa' defender medioambiente  
subimos todos a una,  
no envenenen nuestras aguas,  
cuidemos nuestras lagunas  
Los mineros desgraciados  
ya nos quisieron matar  
entre hombres y mujeres  
nos hicimos respetar.

“Defendamos nuestras aguas”  
Benjamín Quiroz, el Gavilancito sanmarquino  
Grabado en San Marcos by Martínez at 12.03.2013.  
Bambamarca, Celendín,  
en mi Perú, número uno,

defendiendo sus lagunas  
ante los ojos del mundo.  
Hermanos de Cajamarca,  
defendamos nuestros cerros,  
defendamos nuestros cerros,  
porque todos somos dueños.  
Los gobernantes de ahora,  
no piensan con la cabeza;  
les importa el dinero;  
que les ponen en la mesa.

Las bestias capitalistas  
llegaron a mi nación,  
tan solamente nos dejan,  
la muerte y la destrucción.  
Las bestias capitalistas  
llegaron a mi nación,  
tan solamente nos dejan  
to'a la contaminación.

.....  
JULIO MENDIVIL  
.....

Etnomusicólogo y charanguista peruano. Ha sido investigador y docente adjunto en etnomusicología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Música y Teatro de Hannover, además es profesor visitante en diversas universidades de Europa y Latinoamérica. Ha dirigido la cátedra de Etnomusicología en la Universidad de Colonia (2008-2012) y el Center for World Music de la Universidad de Hildesheim (2013-2015). Actualmente es el presidente de IASPM-AL (International Association for the Study of Popular Music-Rama Latinoamericana) y profesor de etnomusicología de la Universidad Johan Wolfgang Goethe de Frankfurt, en Alemania.  
E-mail: mail@juliomendivil.de