



Photo by Steve Johnson on Unsplash

M.

MÚSICA

La música en los márgenes

Entrevista a Kike Pinto

CARLOS MAZA

Componer es eso. Es hacer sin otra finalidad que el acto de hacer, sin tratar de recrear artificialmente los códigos viejos para restablecer la comunicación. Es inventar códigos nuevos, el mensaje al mismo tiempo que la lengua.

Jacques Attali



Instrumento: *ovevi mataeto* (flauta de cráneo de venado), nación Jiwi, Amazonas, Venezuela
Fotografía: Joseluis Franco & Francisco Vigo

La trayectoria de Kike Pinto suscita tantas reflexiones sobre la música como dimensiones ha abarcado —investigación y docencia, musicología, etnomusicología, coleccionismo y museografía, por mencionar algunas—, pero él prefiere concentrarse en el objetivo de la composición: “la motivación principal para mis investigaciones no fue la de convertirme en un musicólogo sino la de *componer*”, nos dice en un mensaje después de la entrevista y desata en nosotros una serie de sentidos: no se aprende para saber sino para crear. La profunda exploración en los lenguajes musicales andinos se refleja en creaciones nuevas, algunas para el cine, siempre en torno de la ejecución, la interpretación de una obra nueva. No es decir poco en un entorno que parece ir cerrando los canales por los que se difumina la onda sonora que llamamos música.

Así, la música se realiza en cualquier parte, pero la escucha, cada vez más, estemos donde estemos, tiene lugar en el oído occidental, tanto más desde que existe la música grabada, y tanto más en nuestros días, cuando al parecer optamos por acceder a ella (incluso, durante la pandemia, a la música en vivo) a través de una ‘plataforma’ que almacena un catálogo en una ‘nube’ y lo distribuye en la forma de un río de datos, el *streaming*. Es un río caudaloso, un rico catálogo; eso es innegable: “la música, esa gran excusa del mundo moderno —decía Cioran—, sin paralelo en ninguna otra tradición [...]. Gracias a ella, Occidente revela su fisonomía y alcanza su profundidad” (2002, pp. 44-45); de ella resulta este catálogo con cimientos en una tradición valiosa y con una historia de sucesivos cánones que se imponen y desplazan las alteridades que encuentran al paso. Un catálogo, al final, que cede ante el mercado cuando la música se transforma en mero entretenimiento. No siempre lo fue. No siempre lo es.

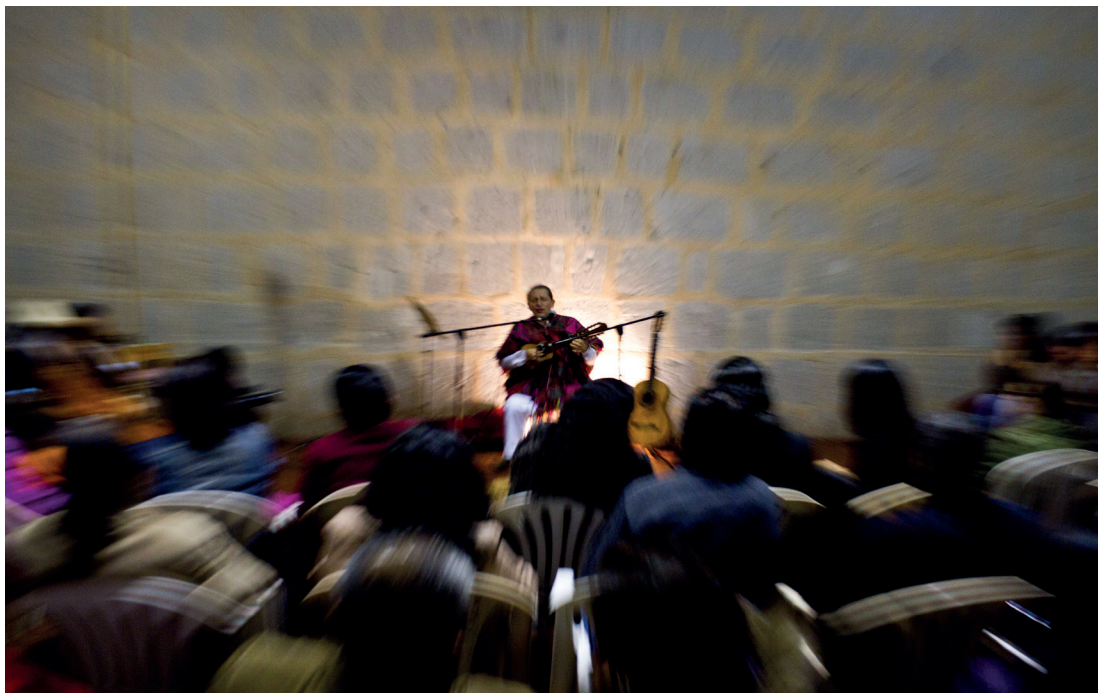
El gusto popular, el mercado, los desórdenes del mercado —como la vieja payola, los monopolios de medios y las censuras—, las carteleras de éxitos, las ventas, la resistencia pirata... Hoy todo es *big data* y se recoge en forma de variables para la interpretación del mercado que realizan los algoritmos (la audiencia *es* el mercado, y el mercado la medida de la cultura), y el ‘servido’ de la demanda desde la ‘nube’ se organiza gracias a él. ¡Cielos! ¿Dónde estamos? Enredados en circuitos, en abstracciones técnicas. Parafraseando al poeta mexicano Alejandro Rubio, estamos a merced del auténtico *ghost in the machine*.

La operación colonial que comenzó con la imposición de la música occidental, primero sobre sí misma —excluyendo lo juglaresco, lo carnavalesco y perpetuando lo divino y lo poderoso mediante una escritura—, luego sobre América y al final sobre el mundo, la extienden YouTube, Facebook, Netflix y Spotify y sus vínculos con los viejos monopolios de medios, con las industrias discográfica, cinematográfica, televisiva, periodística y editorial, que —paradojas de la globalización— se concentran en cada vez menos entidades enormes, sujetas a regulaciones cada vez menos aplicables, toda vez que el ámbito de acción de las leyes son las naciones y no el nuevo e inédito

universo global que las trasciende (véanse, como ejemplos devastadores, la historia de Bitcoin y la tecnología *blockchain* o las intervenciones de Facebook en procesos políticos alrededor del mundo).

En paralelo a esta imposición de la estructura del mercado, de su forma de funcionar (la cultura reducida a un sistema de producción), los algoritmos se encargan de ordenar los nichos, los gustos, las regiones, los estilos, los géneros, los idiomas, y ofrecen una ilusión de diversidad y acceso que se suma a su oferta aparentemente infinita de ‘contenidos’ (ese es el objeto de los intercambios) para el ‘entretenimiento’ (esa es su función social). Pero este momento indeterminado que cruzamos, hoy exacerbado por la crisis sanitaria, esta encrucijada de la globalización que amenaza a la expresión más directa y plural de las personas reales, a las culturas populares no sujetas a esas operaciones comerciales, a pueblos indígenas como a colectivos de barrio, a expresiones ancestrales como a innovaciones autónomas y autogestivas; esta estandarización que asedia a todas las expresiones musicales, solo renueva una forma de hegemonía que recuerda demasiado al colonialismo. Lo perpetúa.

En los años cincuenta del siglo pasado estaba ya afianzada la industria discográfica en América Latina; el universo de la música popular disponible para las crecientes clases urbanas quedaba mediatizado por la producción de estudio mientras las músicas de los pueblos y culturas tradicionales quedaban en el margen, transformadas en



Instrumento: charango, Ayacucho

Fotografía: Joseluis Franco & Francisco Vigo



Instrumentos: antara, caja y clarín, Cajamarca
Fotografía: Joseluis Franco & Francisco Vigo

‘folclor’. Kike nos recuerda que el propio Arguedas se habría opuesto a la creación de una ‘escuela de folclor’ porque sabía que equivaldría a congelarla, a desactivarla e interrumpir su proceso conflictivo de desarrollo con la sociedad. Pero, para cuando nace la categoría de ‘música del mundo’, en los años noventa, casi todo lo que proviene de esos márgenes y alcanza las ondas radiales y los surcos en el vinilo, ha pasado por una etapa de estudio en la que se ‘recortaron’ sus asperezas. La ‘música del mundo’ —“la música local de los demás”, define con sarcasmo Timothy Brennan (2001)— entra al siglo XXI ya sin siquiera la carga política que pudo tener en los setenta, cuando jóvenes urbanos, clasemedios, universitarios, militantes izquierdistas por todo el continente cantaban *canto nuevo, nueva canción, folclor latinoamericano de protesta o nueva trova*, suplantando discursos de las culturas en los márgenes, aunque cargándolos políticamente —todavía entonces la música fue más que entretenimiento; si no fue diálogo con Dios o con Amor, lo fue con Utopía—.

Masterizar es moldear; equivale a dar forma, a domesticar. Kike Pinto ríe cuando algún técnico de estudio le hace ver que el sistema ha registrado una ‘desafinación’ en un canto o en un aliento: es otro lenguaje musical el que habla este género, este instrumento, y no se le puede aplicar el sistema de medidas que ha establecido Occidente. Esto quiere decir que, en el estudio, las acciones técnicas de restar una estridencia, potenciar

un matiz, sacar brillo u opacar las notas, pero sobre todo entonarlas, ‘afinarlas’, son operaciones ideológicas, son tecnologías biopolíticas (actúan sobre nuestro oído) que siguen incrustando comportamientos coloniales en la modernidad. La “máquina deseante” y el “cuerpo sin órganos” de Deleuze y Guattari (1985) se satisfacen por *streaming*.

Durante la Colonia era de vida o muerte para el orden impuesto prohibir las expresiones musicales autóctonas. Espantado ante algo que no se decide a distinguir entre idolatría y subversión, el oidor —qué título certero— del siglo XVI persigue el Taki Onqoy en los Andes, el canto-danza-trance que podía llevar a la muerte a quienes lo interpretaban, llevándose en el ritmo de sus lamentos al orden colonial íntegro (Millones, 2007). Dos siglos después, el colonizador del siglo XVIII sigue prohibiendo, ahora los panalivios de los esclavos afroperuanos, los suaves cantos de esperanza, la cadenciosa rebeldía entonada, casi a salvo del látigo, desde el fondo de las barracas en los límites de las haciendas (Feldman, 2007). En la cara visible de esta historia de imposición y despojos, el criollo y el mestizo van moldeando madrigales, sones, pasacalles, contradanzas que el nacionalismo de las repúblicas establecidas irá poco a poco transformando, con una pesadísima carga de chauvinismo patriotero, en folclor, en identidad como la entendería el punto de vista de una ‘cultura nacional’ (está por investigarse el papel que han jugado en el nacimiento de los nacionalismos latinoamericanos, de sus versiones más simplistas, lo que cada nación ha elegido como su ‘folclor’).

La modernidad habría de reubicar esas tradiciones. Un acercamiento entre académico y nacionalista, de espíritu justiciero e igualitario hacia los pueblos oprimidos, desentierro, con las uñas de Arguedas y de Nicomedes Santa Cruz, aquellas expresiones y muestra su radical capacidad de resistencia. Hoy, la perspectiva global nos pide que leamos como ‘resiliencia’ la capacidad de pervivir de las culturas de los márgenes, pero creemos que ese término oculta lo que de voluntad colectiva tienen las resistencias culturales, soslaya las apropiaciones, las expropiaciones conscientes que realizan los pueblos en su lucha por resistir y sobrevivir y oculta sus creaciones y su dinámica viva de desarrollo.

Kike Pinto las documenta a partir de una serie de aprendizajes únicos en los que recoger la información etnográfica es, a la vez, recrearla y catalizar su desarrollo. Investiga, por encima de todo, culturas, músicas vivas, y lo hace a través del aprendizaje de modos musicales que están integrados en los modos de vida —la música es mucho más que entretenimiento: es sentido y ritualidad—. La teoría de la música que Kike está componiendo es también su historia de vida.

Kike nació en Lima por decisión de sus padres, por una cuestión que tiene que ver con el centralismo: el acceso a servicios de salud. Pero tiene clara su procedencia y la



Instrumento: waka waqra, Cusco

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

establece sin dejo alguno de regionalismo: su familia es migrante, procedente de Tarma y Cusco por lado materno y de Andahuaylas por el paterno: "En realidad, no tendría por qué haber nacido en Lima, nosotros no éramos limeños y a los diecinueve días de nacido me regresé a Tarma cruzando Ticlio". Y el énfasis en la ruta de regreso solo tiene sentido para quien ha estado ahí, rozando los cinco mil metros sobre el nivel del mar para llegar a casa: la identidad de Kike Pinto se afirma serrana, pero, aunque sus cuatro abuelos fueron quechuahablantes —uno de ellos fue el escritor tarameño Fortunato Elías Cárdenas Álvarez—, la lengua materna de Kike es el castellano y su aprendizaje del quechua (aunque su sonoridad y su musicalidad formaron parte de su infancia en la voz de su abuela), fue una decisión personal posterior:

Aprendí el quechua de mi abuela materna, muy poquito, eran unas cuantas palabras sueltas. Con mi hermano le preguntábamos algunas palabras y ella decía "no, no, ¿para



Instrumento: *qanchis sipas*, nación Q'ero, Cusco

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

qué van a aprender eso?", y no nos quería enseñar porque tenía vergüenza. Después, cuando quise dedicarme a la música, viajé por el país en esta búsqueda. En la primera etapa de mi camino de búsqueda estuve en Ayacucho, en la provincia de Huamanga, y empecé a aprender ahí el quechua. Más tarde, cuando he vivido en Cusco, donde he estado muchos años, empecé a profundizar —porque lo que aprendí en Ayacucho no era tanto—. Pero ya lo había empezado a cantar, así que trataba de aprenderlo bien para entender lo que estaba cantando.

En Cusco profundicé: hay dificultades gramaticales un poco más exigentes y la fonética en la zona es diferente que en Ayacucho, en la pronunciación e incluso en el vocabulario hay algunas diferencias; la gramática es exactamente la misma, pero hay diferencias de pronunciación. De todas maneras, yo me siento huérfano porque, a pesar de que lo hablo hoy, de que puedo conversar, lo hago a las patadas, pero me hace comunicarme con la gente y me permite también componer, me he atrevido a escribir algunas cosas en quechua.

Hay que escuchar lo que Kike describe como una "grabación urgente" de su canción *Inti*, compuesta como homenaje a los jóvenes asesinados por las fuerzas represivas del usurpador Merino en noviembre del 2020 [<https://kikepinto.bandcamp.com/track/inti>]. Esa versión que Kike observa como rústica, muestra en un relámpago la profundidad a la que es posible llegar en la comprensión de un modo musical, una actitud sonora que resiste al tiempo, a pesar del asedio de la música popular hegemónica.

En la [auto]biografía que aparece en su blog en el internet, Kike refiere dos orígenes de su perspectiva en torno de la música: el temprano interés suscitado por las músicas de los Andes que empezaba a recorrer, y lo que él mismo llama su compromiso social. Pero, al preguntarle si se trataba de una militancia activa, aclara con cuidado:

No, nunca he sido militante de ningún partido; he sido un artista, cantautor, compositor, intérprete, investigador, docente. Me considero comprometido con un cambio social y tengo interés en las corrientes ideológicas que se orientan hacia ese cambio —el marxismo, el socialismo—, pero no desde una militancia partidaria; siempre me mantuve escéptico respecto a ciertos líderes. Por ejemplo, con Sendero nunca tuve ninguna simpatía, ninguna relación armoniosa, sino, muy por el contrario, a veces tenía constantes choques, discrepancias y diferencias con personas que conocía allá. Lamentablemente esa época fue muy traumática para todos.

“Allá” es, claro, Ayacucho; Kike nos explica que fue precisamente el estallido del conflicto armado interno lo que lo obligó a abandonar la ciudad de Huamanga luego de dos años de vivir ahí. Y entonces vuelve a la reciente canción *Inti*:

Siempre me he mantenido en ese compromiso social y hasta hoy en día lo puedo decir. Ahí está *Inti* como testimonio: no es solo un homenaje a un joven, sino que es un joven con el que me sentí identificado porque a esa edad así fui... Porque también he estado en trances similares cuando he sido joven. Hoy en día podrían haber sido mis hijos. Con este homenaje estoy también expresando mi simpatía con el sueño de un cambio social, siempre he tenido esa inclinación y no tengo ningún temor de decirlo. Siempre he sido independiente y muy crítico.

Basta leer su testimonio con respecto a lo que él mismo llama *mercado de la espiritualidad* o *chamanismo moderno* (Pinto, 2017): las reflexiones de quien ha sido colocado por otros en el lugar del chamán (de ese chamán *new age* que puede llegar a hacer fortunas con charlatanerías que tienen un pie en alguna tradición no occidental), pero que rechaza esa posición desde la honestidad, con plena conciencia de que está “dejando pasar un gran negocio”, y además lo hace protagonizando al bufón, al *trickster* que te dará la opción de reconocer a tu vez el engaño, haciéndolo sorpresiva, repentinamente evidente. La pregunta que uno se plantea al leer ese texto de Kike es ¿cómo fue que las circunstancias lo llevaron a ese falso pedestal del chamán occidentalizado (que afortunadamente rechazó)? La respuesta sería casi simple si no comportara más de cuarenta años de trabajo incesante: fueron sus investigaciones.

Aunque no llegó a graduarse, Kike estudió formalmente música y es hoy reconocido por las academias y colabora con diversas instituciones del mundo de la música y de la etnomusicología, pero su aproximación a las músicas tradicionales e indígenas es heterodoxa, tiene características únicas. Es uno de esos extraños casos —como el de su maestro, Arguedas— en los que la experiencia de un solo individuo puede sentar los cimientos de un paradigma. La música de Kike Pinto tiene el componente telúrico de las

enseñanzas que le ha entregado la gente de los Andes, la Amazonía y otras regiones. A diferencia del etnógrafo que registra las culturas de los márgenes desde la hegemonía cultural central, Kike se ha presentado ante las sociedades indígenas dispuesto al aprendizaje más que a tratar de interpretar lo otro con un lenguaje occidental. Esto resulta en una presentación auténtica de sí mismo, en tanto que lo que desea es tocar esas músicas, crear con ellas. La visión de Kike Pinto de las músicas indígenas americanas nace de una compenetración lograda a lo largo de décadas de recorrer los territorios, coleccionando sus instrumentos, pero aprendiendo también sus sonoridades, sus modos, sin medirlos con la vara occidental. La colección de instrumentos de Kike —el Museo Taki— no contiene solamente objetos para mostrar el vestigio del otro ante Occidente, sino *relaciones* de testimonios de una comunicación horizontal, representados por los instrumentos físicos y la *saber* tocarlos. Dado que el objeto de la investigación es la creación nueva, la composición, el conjunto se da como una transmisión auténtica de esos lenguajes ajenos a la herencia occidental que perviven en los Andes y la Amazonía como en ningún otro lugar del continente.

Arguedas tiene un artículo que se llama *Señores e indios* (1976), en donde describe que en todas partes del Perú existe estratificación social. Por ejemplo, vamos a Puno, definitivamente uno de los lugares —toda la zona del altiplano puneño— con una influencia tremenda de la cultura aimara; está muy viva la tradición que contiene estos códigos de lenguajes musicales no occidentales: divisiones rítmicas, frases asimétricas unas con otras, desarrollos del pensamiento musical que no son esperados por el oído occidental y, sin embargo, te envuelven y te hipnotizan. Entonces te preguntas: ¿Qué está pasando aquí? ¿Tiene una magia esta forma de hacer música? Eso está muy presente en Puno.

Pero en Puno existe también una cultura musical señorial maravillosa; es la cuna de las famosas estudiantinas puneñas que fueron desarrolladas por músicos académicos. Los señores tocaban huaynos, sikuris que ellos llaman *captaciones*. Captaron una melodía de una comunidad y la adaptaron a su estilo de tocar con guitarras, mandolinas, violines, acordeón; ningún instrumento de viento, ningún instrumento de origen indígena, todos instrumentos occidentales, con juegos cromáticos en los bajos, en el guitarrón (una guitarra grande que se usa en México también). A diferencia de otras zonas del Perú, esta música se desarrolló mucho porque, justamente, se usaban todos estos instrumentos con trastes que permiten hacer cromatismos.

Eso es algo que el arpa no permite, por ejemplo. En muchas otras partes del Perú, la música así llamada mestiza está más influenciada por el uso del arpa y el violín, pero el arpa es un instrumento diatónico y no permite hacer cromatismos en los bajos. Está afinada en siete notas, lo que ha influido muchísimo incluso en el uso de la guitarra. En Ayacucho, la influencia de la sonoridad y de la armonía de todo este lenguaje asociado con el uso del arpa es enorme, mientras en Puno, no.

En Puno no usaban el arpa, así que había una libertad tremenda para mover los bajos en todo tipo de escala cromática. Han desarrollado un estilo bellissimo, pero es señorial y cien por ciento occidental. Luego, asimilan la música indígena y la adaptan a su lenguaje. Los indígenas, por su lado, mantienen su música. Por ejemplo, el famoso sikuri de Conima, un estilo muy famoso y respetado por los conocedores, en cierto



Instrumento: charango chillador de quirquincho, Puno

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

momento comienza a utilizar combinaciones de voces que no eran originarias. Ya existía ese concepto de combinar voces, pero lo desarrollan de una forma curiosísima porque tiene una influencia de la música occidental, pero vuelve a adaptarse a la estética de la música andina.

Así que tenemos estas dos vertientes, por un lado, el mestizo o criollo que asimila lo andino, como las estudiantinas puneñas, como puede ser la guitarra de don Raúl García Zárate, incluso en la forma como se ha tocado el huayno: es el europeo, el occidental asimilando lo andino y da un resultado muy bello. Por otro lado, lo andino asimila lo occidental cuando tienes a un Máximo Damián tocando el violín o cuando tienes a estos conjuntos de arpa y violín que tocan la danza de las tijeras. Los instrumentos son occidentales, hay un montón de cosas, pero cuando escuchas la música, es indígena.

Pero no es tampoco música precolombina y a eso se refería precisamente Arguedas: la demostración de la cultura andina es vigente, está ahí; no en quién se quedó con lo precolombino y lo asimiló. La cultura sigue viva y sigue asimilando, y esto pasa en todas partes, en Cajamarca, Ayacucho, Huancayo, en cualquier parte. Y no solo en el Perú. Si tengo una conexión con la música andina, necesariamente debo ampliar mi visión y salir de las fronteras nacionales, a Ecuador, Bolivia, el norte de Chile, el sur de Colombia. Hay una influencia enorme de todo este lenguaje y paradigmas estéticos propios de esta cultura; lo mismo que el idioma, el quechua también llega a Ecuador, al sur de Colombia, y el aimara está entre Perú, Chile y Bolivia.

Lo grandioso de Arguedas es que cuando dice "folclor", no se refiere solo a lo indígena, también se refiere a lo señorial, a lo mestizo, lo criollo, lo afroperuano. Su historia

personal está asociada con lo andino; él lo valoraba. Hay que ver el documental *Sigo siendo* (Corcuera, 2012), en donde Máximo Damián toca el violín y los Ballumbrosio van a una romería a visitar su tumba y bailan con el violín de Máximo; esa escena para mí es revolucionaria, es un símbolo muy poderoso, muy potente, que poca gente ha empezado a asimilar. Eso es lo que yo creo que Arguedas enfoca.

Siguiendo este hilo —las tradiciones están vivas, las transfusiones culturales activas—, la conversación deriva hacia la penetración de la electrónica y otras tecnologías ‘externas’ en ámbitos antes ajenos a ellas.

Nuevamente tengo que enfocarlo de otra forma. Más que el uso de tal o cual instrumento o recurso o tecnología, tenemos que ver el tema de la matriz cultural de la cual estemos hablando. Siempre trato de establecer un paralelo con el idioma porque ayuda bastante; la música, de alguna manera, también es un lenguaje. Así como con el aprendizaje del quechua, del idioma, hay que aprender también el lenguaje musical, tiene también su gramática, su fonética, su sintaxis... Bueno, no son esos los términos que corresponden, pero lo mismo pasa aquí. Si yo hablo quechua utilizando una herramienta como Zoom [la entrevista se realiza por ese medio] o a través de un micrófono, ¿cuál es la diferencia? Si toco música andina con un sintetizador, una batería o un bajo eléctrico, ¿cuál es el problema? No hay un problema en sí en el uso de tal o cual recurso.

Nuevamente, lo decía Arguedas. Porque un indígena toque el arpa o el violín, no ha dejado de ser indígena. Por el contrario, está demostrando su resistencia cultural y su asimilación de elementos ajenos para volver a expresarse de una forma nueva con recursos nuevos, para volver a manifestar su discurso y plasmar su cosmovisión, su visión de la realidad, de la vida, de la muerte, del mundo, de la historia, de la sociedad.

Kike reflexiona, sin decir el nombre, sobre ese modo de representación de los discursos locales que hoy el mercado engloba en la categoría comercial de *world music*, ‘género’ absurdo al que está destinada toda expresión local cuando se incorpora al mercado global portando formas no estandarizadas en el universo pop anglosajón. *Música étnica*, incluso, esta *música del mundo* (como si hubiese alguna música que no lo fuera) se publicita ofreciéndose como la voz de los mudos, el canal de los olvidados, el altoparlante de los pobres, una vitrina de la otredad. Lo que ahí sucede, dice Kike Pinto, es una suplantación.

Es una cuestión de quién asimila a quién. Si asimilas lo andino, como pasó con el movimiento de música folclórica de protesta de los setenta, estás suplantando la representatividad del charango y te estás viendo obligado a explicarle al público que esto se llama quirquincho o armadillo, pero tú jamás has visto un armadillo, no lo has fabricado, ni sabes cómo se toca el instrumento... Todas estas corrientes agarraron estos instrumentos para darle color a su música y unos cuantos ritmos y melodías. Me fui precisamente a Ayacucho porque sentía que realmente esta música no estaba expresando lo que era la cultura popular de mi país. Me sentía desconectado, me preguntaba a quién llegaba la música, a las peñas, a la burguesía local, a la pequeña burguesía —como dirían en esa época los marxistas— pero a la gente de base ni le va ni le viene, ni se enteran de que estamos haciendo esto. ¿Cómo los vamos a representar si ni siquiera los conocemos ni somos capaces de hablar sus



Instrumento: *shakapa* (sonaja), San Martín
 Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

idiomas? Yo escuchaba el charango tocado por un maestro como Jaime Guardia, por ejemplo, de quien Arguedas habla un montón, o escuchaba el violín tocado por Máximo Damián, ¡no tenía nada que ver con una zampoña solista en una grabación de Inti Illimani!, que es absurda desde el punto de vista de la estética, la cosmovisión, la herencia cultural y filosófica profundísima que viene del mundo andino, que pretendo representar ante un público europeo o mexicano, urbano, en Lima misma. El estilo que se puso de moda en los setenta era el del carnavalito del norte de Argentina, pero no representaba la diversidad: el charango ayacuchano, el charango potosino, el charango puneño, el chillador cusqueño, el walaycho; un montón de variedades, y no solo de charangos; tenemos un montón de otras pequeñas guitarrillas, hay un montón de instrumentos que son distintos por región, por localidades.

Kike aborda la colección de instrumentos que conforma su museo y explica lo que la gente ve como si fueran 'demasiadas' variedades de un mismo instrumento:

Es que cada quena es un universo, un mundo; tiene su escala, su sonoridad, su forma de tocarse; le corresponde una época del año, tiene sus combinaciones, a veces se toca de forma colectiva, pero puede ser solista, también. Es todo un mundo. Es como si estuviéramos hablando del quechua de tal región y nos olvidamos de todas las variaciones que existen; esas son las dificultades de la música andina. A veces, de comunidad a comunidad ya estás encontrando pequeñas variaciones que realmente merece la pena documentar.

Entonces le preguntamos acerca del espectro contrario. Si la civilización occidental toma del otro —de la periferia cultural no occidental, cualquiera que esta sea— su cultura, sus instrumentos, sus melodías, sus colores, sus tejidos, sus saberes, y realiza esa doble operación de despojo que Kike describe: la de suplantación por un lado y la de categorización tipo tabla rasa en *música del mundo* por el otro, ¿qué pasa cuando ese otro —esa multitud de otros— asimilan la tecnología y los discursos hegemónicos?

En cuanto a la asimilación de elementos extranjeros o modernos, depende de donde viene. Si lo haces dentro de tus paradigmas y pretendes representar lo otro, estás cometiendo un error; si desde el punto de origen indígena asimilas las cosas occidentales, también puedes cometer graves errores y esa es la razón por la cual a veces escuchamos, en el ámbito de las músicas indígenas, algunos mamarrachos: donde unas melodías se tocaban en las bandurrias pequeñas y tenían un rítmica endiablada [incomprensible para el canon occidental y sus medidas matemáticas], hoy graban en un estudio con batería electrónica, en tres cuartos o tres octavos, y con un bajo eléctrico que además está modificando afinaciones. Cuando voy al estudio de grabación, ¡me sacan el afinador electrónico! Yo uso el afinador cromático para estudiar cuántas afinaciones semitonales tiene una escala original...

Lo que Kike nos explica es el trasfondo de una añejísima dominación cultural que se remonta, si hacemos caso a los hallazgos de los investigadores que Ted Gioia ha compendiado recientemente en su *Music: A Subversive History* (2019), a Pitágoras y sus 'leyes' para la música, leyes de afinación, de armonía, de intervalos que se siguen



Instrumento: charango chillador de quirquincho, Puno

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

usando hoy (en Occidente) y que son las responsables de un prejuicio tan notorio como es el de la desafinación:

[...] those who theorized about music managed to impose a scientific and mathematical framework that would marginalize all other approaches to the subject. We can even assign a name, a location, and a rough date to this revolution. The alleged innovator was Pythagoras of Samos, born around the year 570 BC. (Gioia, 2019, p. 92)¹

Tan profundamente ha calado la aproximación matemática en la música que Occidente le ha impuesto al mundo, que las únicas dos ‘protestas’ —desde dentro— contra esa imposición han sido también matemáticas: por un lado el serialismo, que sin romper con el sistema occidental de 12 notas trató de desactivar las jerarquías existentes entre ellas en su búsqueda de libertad, y por otro el extrañísimo ‘sonido 13’ del compositor mexicano Julián Carrillo, consistente en descomponer los intervalos tradicionales en microtonos cada vez más fraccionados, de modo que entre do_3 y do_4 , donde antes había 12 semitonos, ahora puede haber 24, 40, 100 y así hasta el infinito. Un infinito que las músicas subversivas de los otros se desayunan con café.

Cuando construyo un instrumento musical, lo afinó en contexto. Un siku, por ejemplo, lo afinó y lo escucho. Si esto es un do exacto, está mal. Si es un la a 440 Hz, está mal. Busco las afinaciones originales, lo que es difícilísimo porque, en el caso de los sikus, se tocan en tropas, y lo más curioso es que no todos los elementos tienen la misma afinación, tienen variaciones. Hay una parte de la afinación que depende del instrumentista en el momento. Viene un conjunto musical de la ciudad y pide una tropa de sikus, o sea, una orquesta original, porque ellos dicen “ya hemos dado el paso, ya no tocamos zamboñas solistas”, pero igual afínalo por favor. Entonces les dan la tropa superafinada y suena como un órgano, perfecto. Pero cuando el indígena escucha eso, le suena totalmente desabrido, es como comerte un platillo sin sazón, sin su salsita.

Nuevamente, insisto, no se trata de la tecnología ni de los elementos modernos; incluso la escritura musical era otra tremenda discusión: hay quien se niega a que se escriba la música. Yo no tengo ningún problema en escribirla, pero cuando la escribo soy consciente de que el la que dibujo no es el la en la realidad; tengo que adaptar esa herramienta a mis intereses. Esa es la clave de la respuesta: depende de quién las adapta y a qué intereses adapta esas herramientas para conseguir un resultado que pueda tener proyección histórica hacia el futuro, no solo de supervivencia, sino de desarrollo como vertiente musical, lo cual es un derecho también.

Pero una gran cantidad de personas —replicamos— no estarían de acuerdo con esta idea y considerarían que las manifestaciones folclóricas deben ser conservadas en su pureza, como si fueran estáticas, como si las artes populares no pudieran desarrollarse asimilando recursos nuevos.

1 “[...] los teóricos de la música lograron imponer un marco científico-matemático que terminaría por marginar cualquier otro acercamiento al tema. Podemos incluso asignar un nombre, un lugar y una fecha aproximada a esta revolución. El supuesto innovador fue Pitágoras de Samos, nacido alrededor del año 570 a.C.” [traducción del autor].



Instrumento: manguaré, nación Bora, Loreto

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

Yo creo que las dos cosas: tienes que conservar porque debes preservar la raíz, o sea conservar en el sentido de estudiar. Por ejemplo, hoy en día hay conjuntos que tocan música barroca con violines barrocos que son muy planos, no como los modelos Stradivarius que vienen después; muchas veces ni siquiera tienen la mentonera y el arco parece un arco de flechas. Hay conjuntos bellísimos; hasta la forma de tocar el vibrato, que es casi imperceptible; el uso de cuerdas al aire que casi está prohibido en la música del romanticismo porque al aire no se puede hacer vibrato. En la música barroca se usan las cuerdas al aire porque resuenan más y se desea que el violín, el chelo resuenen; es otro concepto, otro mundo. Me parece bellísimo que haya grupos haciendo eso y me parece que eso deberíamos hacer también con el llamado folclor: conservar, estudiar, profundizar.

También existen orquestas sinfónicas que están experimentando con las obras con que se musicalizan las películas. El compositor de pronto hace intervenir una gaita escocesa y consigue un sonido medio folclórico. Se pueden hacer cosas increíbles, nuevas, completamente nuevas y también están bien; es importante hacerlas.

Las culturas populares no se pueden quedar estáticas, tienen que cambiar, todo tiene que cambiar, moverse, hay que experimentar, fusionar. Aquí entra el tema de la

globalización. Estoy de acuerdo con la globalización en el sentido de una mayor interculturalidad, la interconexión que yo llamaría una especie de internacionalismo. Yo no encuentro ningún problema en que un aimara haga hip hop.

Creo que lo que debemos hacer es realmente entrar en contacto con las poblaciones, con las células base, que dentro de una sociedad heredan una tradición cultural y la conservan y desarrollan. No hay contradicción entre heredar, conservar y, a la vez, desarrollar. Mientras no entremos en conexión con esas identidades, no vamos a lograr mucho. Si hablo de la fiesta del agua de la comunidad de San Pedro de Casta, de la provincia de Huarochirí, entonces me voy a la fiesta y me pongo en contacto con los cantores y con los que componen las walinas y con las organizaciones que ellos tienen y que ellos reproducen. Son un poco lo que Chalena Vásquez manifestaba con una mirada de influencia marxista: siempre buscaba los mecanismos de producción, los modos de producción para explicar el resultado cultural. La cultura no está flotando en una nube, es el resultado de una serie de dinámicas incluso económicas. Entonces hay que ir ahí —lamentablemente eso no se hace—, hay que ir a buscar una tropa de sikuris, maestros que toquen la danza de las tijeras, las organizaciones de base.

Pero en la escuela de folclor, en el conjunto de folclor, en el Ministerio de Cultura hoy mismo, nuevamente caemos en el mismo error de descontextualizar las cosas y llevarlas al espectáculo. Hacemos una especie de estampa folclórica en la que nosotros somos actores que queremos representar algo que no conocemos bien. Y no lo vamos a conocer si seguimos en una postura vertical, condescendiente, de ir a captar, recopilar y recolectar; esa no es la forma, sino entrar en contacto. Entonces, si yo quisiera que un profesor de la escuela de folclor enseñe las walinas de San Pedro de Casta, tienen que ser un casteño que compone walinas; hay que llegar a las comunidades de base para promover a estas personas, establecer una relación intercultural que a ellos les facilite la asimilación de herramientas que les van a permitir extender su expresión a estos otros sectores de la sociedad.

Es como lo que pasa con la famosa ‘normalización’ del quechua: nadie le pregunta a la gente que lo habla, no es ella quien enseña el idioma. Aquí hay un problema político; las escuelas tienen que ser expresión de eso, el proceso tiene que comenzar de manera local. Yo no me atrevería a hacer un curso sobre canciones de la fiesta del agua en la Escuela Nacional de Folclor mientras en San Pedro de Casta y en toda la provincia de Huarochirí o en toda la quebrada de Santa Eulalia, donde se practica esto, no existen escuelas en las comunidades. Ellos se sienten huérfanos y no representados y, sin embargo, ya el Perú está hablando de ellos. En cambio, tienen en su comunidad una escuela oficial del Ministerio de Educación, donde se aplica el plan de estudios del currículo nacional sin contacto con la situación que vive la gente en el lugar. No será raro que les comiencen a enseñar cómo hacer walinas, aunque parezca una broma, eso pasa.

Es simplemente ignorancia, tan grande es nuestra desconexión. En la época de Velasco había una colección de diccionarios y gramática sobre las diferentes variantes del quechua; hasta ese punto los lingüistas habían llegado y creo que hasta ahora no se ha superado ese esfuerzo increíble de reconocer y recoger las diferentes variantes del idioma. Imagina que hiciéramos eso con la música, ¡qué belleza! Por ahí tendríamos que empezar, pero para hacer eso tengo que irme y conversar con la gente, ¿cómo es la quena de Cajamarca, la del Cusco y la de los aimaras y ayacuchanos? Recién ahí se empezaría a entender la diversidad de la música andina. Esa conexión es la que, para mí, falta.

La colección de instrumentos de Kike, a la vez tangible (los instrumentos) e intangible (los saberes), es un patrimonio inagotable e invaluable, pero no está al alcance de todos: Kike no cuenta con los recursos para mantener un local y las actividades que esto implica. Incluso recuerda con cierta amargura el tiempo en que, en el Cusco, mantuvo el museo para el turismo, pero no estaba en contacto con las comunidades fuente de sus riquezas. La difusión de esas riquezas y la sistematización de esos saberes es un proyecto siempre vigente. Para Kike, la simple exhibición de piezas no es suficiente: tiene que ser posible escuchar, vivir las músicas.

Tengo algunas cosas escritas, un poco de sistematización.² He pensado en varias opciones, incluyendo un museo virtual, pero me gustaría hacerlo con toda la tecnología para que mucha gente pueda escuchar la música, ver un video, hacer esta red de conexiones que permita que la gente lo visite. De pronto, eso va a ser más factible que hacerlo en físico, pero eso es uno de los más grandes sueños, una de mis más grandes prioridades, incluso antes de escribir.

REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (1976). *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Selección y prólogo de Ángel Rama. Calicanto Editorial.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores.
- Brennan, T. (2001). "World Music Does Not Exist". *Discourse*, 23(1), Winter 2001, pp.44-62.
- Cioran, E. M. (2002) [1956]. "Sobre una civilización exhausta". En *La tentación de existir*. Suma de Letras.
- Corcuera, J. (2012). *Sigo siendo (Kachakaniraqmi)*. Largometraje, prod. R. Toledo, G. Iglesias, G. Toledo, New Century Films, Quechua Films.
- Deleuze, G. y F. Guattari. (1985 [1972]). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Feldman, H. C. (2007). *Black Rhythms of Peru: Revisiting African Musical heritage in the Black Pacific*. Wesleyan University Press.
- Gioia, T. (2019). *Music: A Subversive History*. Basic Books.
- Millones, L. (2007). *Taki Onqoy. El largo camino del mesianismo andino*. Sarita Cartonera.
- Pinto, A. (julio de 1985). "Instrumentos musicales nativos y mestizos". *Boletín de Lima* 40. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/03/instrumentos-musicales-nativos-y.html>.
- Pinto, A. (enero de 1987). "Afinaciones de la guitarra en Ayacucho". *Boletín de Lima* 49. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/03/blog-post.html>.

² Algunos trabajos teóricos de Kike Pinto están disponibles en su blog: <http://kikepintocardenas.blogspot.com/>. Ver referencias al final de esta entrevista.

- Pinto, A. (mayo de 1993). "El waqra phuku". *Boletín de Lima* 87. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/03/el-waqra-phuku.html>.
- Pinto, A. (27 de diciembre del 2017). "Mi oficio de músico y el mercado de la 'espiritualidad', la *ayawaskha* y el 'chamanismo' en el mundo moderno". En *Kike Pinto Cárdenas*, blog del autor. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/12/mioficio-de-musico-y-el-mercado-de-la.html>.
- Pinto Cárdenas, A. (1995). "Hacia una teoría musical aplicada al 'folklore' peruano". *Revista Identidades* 17, Quito. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/03/hacia-una-teoria-musical-aplicada-al.html>.
- Pinto Cárdenas, A. (febrero del 2017). "La chirisuya, ¿instrumento inca o morisco?". <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/02/la-chirisuya-instrumento-inca-o-morisco.html>.