



Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes

JULIO MENDÍVIL

Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Resumen

En este artículo muestro cómo en la década de 1940 del siglo pasado una generación de estudiosos trató de liberar a la llamada música incaica de las connotaciones femeninas que le habían sido atribuidas debido a su propensión al modo menor y a su calidad de música conquistada. Mediante una revisión de la obra del musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno (1949, 1957) y del musicólogo peruano Policarpo Caballero Farfán (1946, 1988) discuto las estrategias urdidas por una corriente indigenista y nacionalista para construir una imagen viril y corajuda de la música incaica acorde con un nuevo ideal del indio surgido en la primera mitad del siglo XX, que lo presentaba como un ser indómito y rebelde.

Palabras clave: Música incaica; musicología andina; indigenismo; estudios de género; Peru; Ecuador.

Abstract

In this article I demonstrate how, during the 1940s, a generation of scholars attempted to disconnect the so-called Inca music from the feminine connotation it had acquired from its frequent use of the minor mode and the perception that it was a subjugated music. By means of a review of works by Equatorian musicologist Segundo Luis Moreno (1949, 1957) and the Peruvian musicologist Policarpo Caballero Farfán (1946, 1988) I discuss strategies devised by an indigenist and nationalist current that aimed at constructing a manly and courageous image of Inca music in harmony to a new ideal of the Indian, untamed and rebellious, which came about during the first half of the twentieth century.

Keywords: Inca music; Andean musicology; indigenism; gender studies; Peru; Ecuador.

A Chalena Vásquez, precursora de una etnomusicología femenina en los Andes

Sabemos, gracias a Ferdinand de Saussure, que entre las palabras y las cosas no existen vínculos naturales. Y por Michel Foucault, que las primeras moldean realidades a través de un sistema generador de significados que naturaliza relaciones igual de arbitrarias que las que establecen los vocablos con los objetos. Que en español el sustantivo masculino “Sol” designe al astro activo, radiante y dador de energía, mientras que el femenino “Luna” designe al pasivo que alumbra solo indirectamente, no se debe a correlación alguna entre las propiedades de dichos cuerpos celestes y

las palabras que los designan, sino a discursos concretos sobre lo masculino y lo femenino pues, como delatan los ejemplos, el género gramatical no está exento de implicancias ideológicas.¹

También en la música se proyecta ideas sobre las identidades de género. Así, en la tradición musical occidental llamada culta se suele adjudicar a la tonalidad mayor fuerza y virilidad, mientras que a la menor un carácter débil y melancólico que suele ser vinculado con lo femenino (Wheelock 1993; McClary 1991). Expandida por el colonialismo europeo, esta visión con implicaciones de género de los modos también halló cobijo en el discurso musicológico sobre las músicas andinas, las cuales fueron imaginadas como femeniles. En este artículo quiero mostrar cómo en la década de 1940 del siglo pasado una generación de estudiosos trató de liberar a la llamada música incaica de las connotaciones femeninas que le habían sido atribuidas debido a su propensión al modo menor y a su calidad de música conquistada. Mediante una breve revisión de la obra del ecuatoriano Segundo Luis Moreno (1949, 1957) y del peruano Policarpo Caballero Farfán (1946, 1988) pretendo mostrar las estrategias urdidas por una corriente indigenista y nacionalista para construir una imagen viril y corajuda de la música incaica acorde con un nuevo ideal del indio surgido en la primera mitad del siglo XX, que lo presentaba como un ser indómito y rebelde. Sigo para mi análisis la aplicación de la teoría de los tópicos de Monelle realizada por Plesch (1996, 2012) para el estudio de la música nacionalista argentina, aplicándola a la llamada música incaica.²

El concepto de música incaica requiere una aclaración en este contexto pues denota dos realidades divergentes. Por un lado, se remite a las prácticas musicales correspondientes al período histórico del Imperio de los Incas, por el otro, indistintamente, a las prácticas musicales de los pueblos andinos del siglo XX. Efectivamente, entre 1900 y 1957 las publicaciones sobre música andina llevaban en el título el rótulo “incaico” aunque en su mayoría discurrieran sobre música indígena contemporánea, pues siguiendo las premisas evolucionistas en boga en la disciplina musicológica comparada de entonces, sus autores vieron en dicha música fósiles vivientes del pasado sonoro prehispánico (Cabral 1915, Alviña 1919; D’Harcourt 1925, Gibson 1920; Cáceres 1925; Guzmán Cáceres 1929; Sas 1935; Castro 1938, Benavente 1944, Caballero Farfán 1946, Moreno 1957). En ese sentido, lo “inca” funge en este discurso como una especie de sinécdoque proyectada indistintamente al pasado que viene a suprimir las diferencias geográficas e históricas entre las músicas de los Andes.

¹ En las lenguas germanas, por ejemplo, el Sol es sustantivo femenino y la Luna masculino. En el inglés y en algunas lenguas aglutinantes, en cambio, los sustantivos carecen de género. Que las categorías de género hispanas hayan calado tan férreamente en las culturas andinas ha sido remitido a una supuesta compatibilidad entre ambas. Según el Inca Garcilaso de la Vega, el Sol estaba considerado entre los señores del Cusco como un astro masculino, mientras que la Luna era femenina y estaba considerada como su hermana y concubina (Garcilaso 1959, I: 130-131). Esta lectura, a decir de Rostworowski, tendría ya interferencias hispánicas, pues otros mitos fundadores mostrarían concepciones incas de género más inclusivas que abarcan lo masculino/masculino, lo masculino/femenino, lo femenino/femenino y lo femenino/masculino (1992:31-35). Para una visión de las concepciones de género en los Andes prehispánicos véase Rostworowski (1983: 130-138) e Isbell (1997: 260-275).

² Plesch muestra cómo el tópico de la tristeza fue construido sobre la base de melodías y timbres “gauchescos” en la música erudita argentina. Me interesa mostrar cómo a través del tópico de la tristeza andina se negoció una identificación femenina de la música andina y cómo luego esta fue puesta en tela de juicio. Para una visión de la teoría de los tópicos véase el primero de los artículos de Plesch citados líneas arriba, especialmente las partes dedicadas a la construcción de una retórica musical de la argentinidad (1996: 61-66).

Me apresuro a afirmar que no considero lo “masculino” o “femenino” como entidades objetivas. Todo lo contrario. Al historizar la formación y naturalización de las redes de convecciones que dichas categorías encierran, lo que pretendo es demostrar que sus aplicaciones prácticas son siempre el producto de negociaciones culturales realizadas en el marco de un contexto histórico dado (véase Butler 2007: 40-41 y 2006: 12; Connell 2005: 35). Aclaro, para terminar esta pequeña introducción, que no hago uso genérico del masculino gramatical. Hasta mediados del siglo XX la musicología sobre los Andes, con una sola excepción, fue cosa de hombres. Esta exclusión fue consecuencia directa de las exitosas estrategias discursivas y performativas con que los “padres” de los estudios musicales sobre los Andes subyugaron o excluyeron lo femenino al momento de construir su propia masculinidad en sus textos y en sus labores musicológicas.

El descubrimiento de la pentatonía y la invención de una música andina melancólica y triste

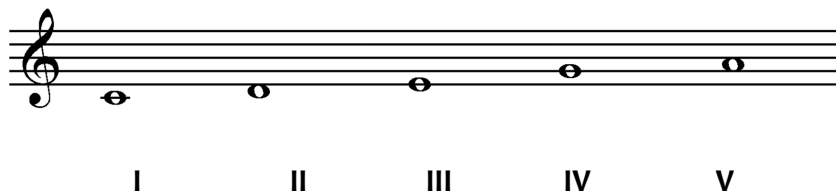
Los estudios sobre la música de los Andes surgieron hacia finales del siglo XIX gracias a la confluencia de intereses globales y locales. Por un lado, estudiosos europeos comenzaron a interesarse en las expresiones de los llamados pueblos primitivos como una fuente de reconstrucción del desarrollo musical humano; por otro, compositores académicos andinos con motivaciones nacionalistas empezaron a recopilar tradiciones indígenas, que hasta entonces habían ignorado, para utilizarlas como materia prima en sus composiciones. Como resultado de ello se dio inicio a una reflexión sobre la identidad y la historia de la música de los Andes, la cual pasó a ser designada como “incaica” e imaginada como una cultura musical homogénea, reestructurada recién en el período colonial debido a la acción transformadora de la música europea.

El descubrimiento de la llamada música incaica se debió a un accidente durante los preparativos para un concierto en la ciudad del Cusco el año 1897 con motivo de una conmemoración de la independencia del Perú. Entre los números elegidos se encontraban algunos fragmentos del drama indígena anónimo “Ollantay”, que se basaban en melodías andinas tradicionales, mas armonizadas a la usanza de la música erudita europea. Puesto que la tonalidad de mi menor en que estaban las piezas resultaba muy alta para la soprano, el compositor cusqueño José Castro, que la acompañaba al piano, decidió bajarles medio tono, advirtiendo entonces que las melodías se movían exclusivamente entre las cinco teclas negras del piano. Tras comparar dichas piezas con otras provenientes del área andina, Castro advirtió que la mayoría mostraba la misma estructura melódica: una escala pentatónica similar a la diatónica mayor, pero que excluía los semitonos de la misma (Castro 1938: 836; ver ej. 1).

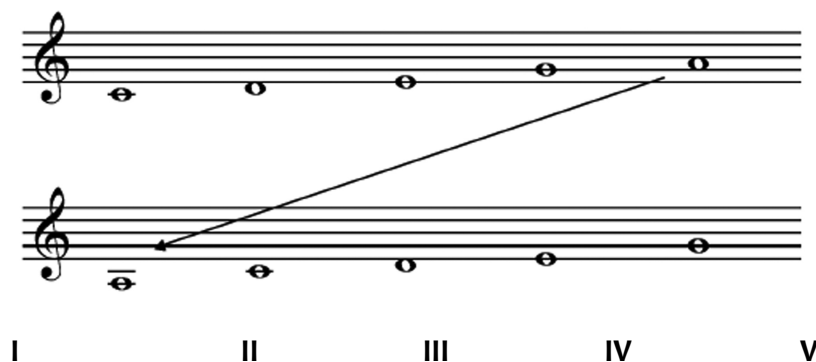
Puesto que esta escala no existía en la música tradicional española, Castro supuso que ella era la herencia musical de la cultura incaica, iniciando con ello un discurso musicológico sobre la música de los Andes que hacía de la pentatonía la característica fundamental de la música precolonial andina.³

³ El descubrimiento de la pentatonía fue motivo de disputa entre varios autores. Villalba Muñoz se lo adjudica a Robles (1910: 24) para el año 1897, mientras que Castro la reclama para sí, remitiéndose a una publicación local de 1898 (Castro 1938: 835). Alviña afirma haber descubierto la escala pentatónica en 1897 y haberle revelado su descubrimiento a Robles a

Pero la escala de Castro presentaba un problema, pues al seguir el modelo de la diatónica mayor de do, no expresaba la “verdadera naturaleza” de la indígena. Fue otro compositor cusqueño, Leandro Alviña, quien vino a “corregir” el hallazgo de Castro al demostrar que la escala pentatónica andina se ordenaba de manera divergente a la diatónica europea, pues invertía los grados de la misma (véase ej. 2). Gracias a ello Alviña pudo poner en evidencia que las melodías andinas discurrían en un sentido descendente y que concluían siempre en el segundo o en el primer grado de la escala, lo que les otorgaba un cierto aire de modo menor (Alviña 1919: 1; 1929: 315-316). Fueron los esposos franceses Marguerite y Raoul D’Harcourt quienes, años después, se encargarían de difundir y canonizar el cuento de la música incaica pentatónica en el discurso musicológico internacional (véase 1920, 1922, 1925). Los D’Harcourt llegaron a ubicar hasta cinco modos pentatónicos durante sus viajes por Bolivia, Ecuador y Perú, pero remarcaron la predominancia del modo B, en menor, es decir, de la misma escala registrada por Castro y Alviña años antes, en la cual ellos percibían claras coincidencias con escalas menores románticas y clásicas (D’Harcourt 1922: 3355).



Ejemplo 1: Escala pentatónica incaica según Castro (1938).



Ejemplo 2: Escala pentatónica incaica menor según Alviña (1919 y 1929).

principios del siglo XX (1919: 2). Robles, por su parte, jamás se manifestó al respecto en alguna publicación, aunque no negó tampoco el papel de descubridor que varios autores le adjudicaron. Traversari también afirmó haber descubierto la pentatonía, pero en 1899 (véase Guerrero 2004). Sin embargo, las alusiones a dicha escala en su libro inédito sobre las músicas de América y el fragmento del mismo publicado en italiano (Traversari 1902: 22; 1903: 124-126) son tan al paso como las de François-Joseph Fétis (1869: 101-102), Édouard Fourdrignier (en Chervin 1908: 191) o Albert Friedenthal (1911: 26), que advierten escalas de cinco notas, mas sin colocarlas como el eje estructurante de la música andina. Vega calificó la disputa de “ociosa” por indocumentada (Vega 1932: 351), pues las primeras publicaciones sobre la pentatonía incaica datan de principios del siglo XX. Alviña (1919, 1929) alude, dicho sea de paso, a las publicaciones de Castro de 1898, por lo que entiendo la anécdota de Castro como la primera de una serie de formaciones discursivas que permitieron edificar el argumento de la música incaica pentatónica.

Ya he dicho que el estudio de las músicas indígenas estaba entonces estrechamente ligado a la composición de música académica. Siguiendo los parámetros estéticos del nacionalismo musical en Europa, compositores andinos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX comenzaron a recopilar cantos indígenas de los Andes para arreglarlos siguiendo las grandes formas europeas, dando nacimiento al indigenismo musical, un homólogo del movimiento político y literario que sacudió los países andinos hacia finales del siglo XIX. Como Enrique Pinilla afirma, es muy difícil hablar de los indigenistas como un grupo homogéneo (1980: 534), siendo muchas las diferencias estilísticas entre ellos. Sin embargo, hay un aspecto que vincula las obras indigenistas: todas ellas echaron mano de la escala pentatónica andina, ahora armonizada a la usanza del sistema funcional europeo. La obra del compositor cusqueño Víctor Guzmán es ilustrativa al respecto, pues, habiendo publicado tempranamente un volumen de recopilaciones de “música incaica”, nos permite echar una mirada a su gabinete privado de compositor. Su huayno para piano *Ama qonqawaychu*, por ejemplo, usa la escala de cinco notas sin semitonos, melodías en sentido descendente cuyas frases concluyen en el segundo o en el primer grado de la escala y pies de ritmo típicos del huayno, el género más popular de los Andes, así como el patrón rítmico de una corchea y dos semicorcheas característico del mismo. En cuanto a la armonía, vemos que la pieza se mueve en un sentido bimodal, pero que, al tomar el primer grado de la escala como la tónica, el acompañamiento concluye en modo menor (véase ej. 3 y 4). En los albores de la colonia, clérigos cristianos habían compuesto cantos religiosos sobre la base de melodías indígenas, mezclando la tradición monódica andina con la armonía europea llegada con instrumentos venidos de la Península como la guitarra, el arpa o los instrumentos de teclas. Desde entonces las melodías indígenas pentatónicas, al menos en sus cadencias, comenzaron a ser armonizadas en modo menor, debido a que, como he dicho, las melodías concluían en el primer o segundo grado de la escala, una tradición ampliamente extendida entre las músicas tradicionales y populares andinas que inspiraron las composiciones de los indigenistas.

Larghetto ♩ = 96



Recogido en Sicuani, capital de la provincia de Canchío (sic)

Larghetto ♩ = 96



Recogido en Andahuaylas, capital de la provincia del mismo nombre. (Dpto. de Apurímac).

Larghetto ♩ = 92



Recogido en Abancay de unos charanguistas huamanguinos.

Ejemplo 3: Huaynos recopilados por Guzmán (1929). Huaino de Maranganí (arriba);
Huaino de Andahuaylas (centro); Huaino Ayacuchano (abajo).

Ama qonqawaychu

Wayno

VICTOR GUZMAN CACERES

Adagio M.M. ♩ = 72

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is Adagio, marked with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score is divided into six systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending marked with a double bar line and a repeat sign. The second system features a piano (*p*) dynamic in the treble and a bass line with a piano (*p*) dynamic. The third system includes dynamics of *p*, *pp*, and *cresc.*. The fourth system features *dim.* and *cresc.* markings. The fifth system starts with a piano (*p*) dynamic. The sixth system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and concludes with a first ending (1.ª) and a second ending (2.ª) marked with a double bar line and a repeat sign.

Ejemplo 4: Víctor Guzmán, Ama qonqawaychu.

El supuesto carácter menor de la pentatonía incaica recibió pronto adscripciones de género, pues, como en el caso de los astros “Sol” y “Luna”, las cualidades sonoras de los modos fueron interpretadas en función a concepciones culturales sobre lo femenino y lo masculino. Las connotaciones de género en música tienen larga data. McClary y Citron han hecho manifiesta la medida en que el imaginario occidental plagó de connotaciones eróticas y concepciones de género ciertos tipos de melodías y modos (McClary 1991: 124, Citron 1993: 120-164). Con relación a los últimos, sabemos que, desde el Renacimiento, el menor recibió connotaciones femeninas por su carácter supuestamente triste y emocional, mientras que el modo mayor fue considerado como viril y alegre (McClary 1991: 11; Wheelock 1993: 207).⁴ Como voy a mostrar, estas concepciones fueron reproducidas acríticamente por los estudiosos de la música andina de principios del siglo XX, pues las consideraban como caracterizaciones objetivas de los modos. Las descripciones tempranas de la música de los Andes no dejaban lugar a dudas sobre su carácter emotivo y sentimental. Fourdrignier resaltó su “acento triste” (1907: 1), Gibson sus motivos “monótonos” y “melancólicos” (Gibson 1920: 10), Villalba Muñoz su carácter “tristón y melancólico” (1910: 27), Cabral su personalidad “profundamente triste” (1915: 585), mientras que los D’Harcourt la definieron en su obra cumbre como un lenguaje musical, “cuya característica principal [era] la tristeza” (1925: i). Asociada al modo menor y, mediante este a la melancolía, la música incaica fue percibida y tratada por la musicología temprana como una música femenina que carecía de la vitalidad y de la madurez que caracterizaba a la música decimonónica cortesana instrumental, considerada entonces como la cúspide del desarrollo musical humano.

Conquista y violencia sexual en los Andes

En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz afirma que los mexicanos viven el trauma de los hijos de una violación que se identifican con el padre, pese a aborrecerlo por violador, y que aman a la madre, aunque a la vez se avergüencen de ella por encarnar a la víctima pasiva (1950: 114). No quiero discutir aquí la veracidad de tal aserción, pero sí dejar en evidencia que la violación sexual como metáfora de la conquista forma parte del imaginario de los países americanos. Ya en 1927, en *Tempestad en los Andes*, el libro fundador del indigenismo peruano, el etnohistoriador Luis E. Valcárcel habló de “la tranquila posesión de la mujer india” y de su “inferioridad vergonzante” (1972: 107-108) por haber sido ultrajada por el patrón blanco, una imagen que habría de repetirse en la literatura indigenista y que habrá de enquistarse en la imaginación histórica de los primeros estudiosos de lo andino. Efectivamente, desde las primeras noticias escritas que tenemos de soldados europeos, la mujer indígena de los Andes fue vista como un ser puro e ingenuo, lo que reforzó su vulnerabilidad frente a los poderosos. No está de más recordar que la conquista española significó violencia sexual para las mujeres andinas. Racializadas y, mediante esta estrategia, despojadas de su condición humana, las indígenas, a decir de Verena Stolcke, fueron invadidas física y culturalmente por los conquistadores

⁴ McClary ha demostrado que lo femenino en música fue catapultado temporalmente a etapas previas de la historia al ser igualado con lo emocional, lo melancólico, lo pre-racional y primitivo (1991: 65) Para una discusión de los postulados de McClary véase Treitler (1993). Con relación al indígena, es bueno recordar, como anota Said, que el Otro fue afeminado al ser representado por la intelectualidad masculina blanca de Europa como un ente pasivo y no ilustrado (Said 2002: 155). Como se verá, esta relación dialéctica entre la mujer y el Otro fue utilizada para marginar a ambos.

(1994: 279).⁵ Soldados, encomenderos, sacerdotes, administradores coloniales y magistrados se apropiaron de sus cuerpos, gracias a que las relaciones de poder existentes entre hombres blancos y hombres y mujeres indígenas, les permitían a los primeros ejercer impunemente la violencia sobre los segundos. La conquista sexual reestructuró radicalmente las relaciones de género en los Andes. Para una sociedad como la andina, en la cual el contacto sexual premarital estaba permitido si había mutuo acuerdo, la violación resultaba una monstruosidad. La violencia sexual colonial corrompía socialmente a las mancilladas, motivo por el cual estas mujeres pasaban a ser evitadas por los varones indígenas, lo que a su vez las exponía más aún al abuso sexual de los españoles. Convertidas en pseudo-prostitutas, que pasaban de la mano de un conquistador a otro, las mujeres violadas pasaron a recibir un *status* de parias culturales en el entramado social andino, siendo desde entonces identificadas con la vergüenza y la humillación de lo indígena (Silverblatt 1987: 143).⁶ Hay una correspondencia entre esta visión de la mujer andina como un ser pasivo violentado y las descripciones de la llamada música incaica que pululaban en el discurso musicológico de principios del siglo XX. En ellas puede encontrarse numerosos ejemplos de aquello que Fred Maus, al analizar la jerga profesional de los musicólogos, ha denominado acertadamente como un “lenguaje figurativo impregnado de concepciones de género” (1993: 271). Doy algunas muestras: En 1875 Agustín Guerrero se refirió a la música incaica como una “virgen de la armonía”, vejada “por el ruido de la espada y el estampido del cañón” (1984 [1876]: 7); Cabral la tildó como “todo ternura, todo amor” (1915: 585), lo que explicaba, para él, su derrota ante la voraz armonía europea y Cáceres, por su parte, la describió como una “olorosa flor” del jardín imperial (1925: 34) estropeada por la furia guerrera de los conquistadores. Los timbres y las características de las formas musicales también fueron percibidos según concepciones de género. Traversari, por ejemplo, diferenció entre una “quena macho” y una “quena hembra” para distinguir entre una “de timbre grueso” y otra “de

⁵ Según Verena Stolcke la ideología de “limpieza de sangre” desarrollada en España durante la reconquista y aplicada a las colonias americanas, generó que las mujeres indígenas y las de origen africano fueran consideradas como aptas para la convivencia y la satisfacción sexual, pero en cuanto “manchaban” el linaje, como inapropiadas para el matrimonio. De esta forma, dice, la política racial de la Corona española terminó generando dos tipos de mujeres al interior de la colonia: la española, blanca y con una sexualidad controlada, que aseguraba el linaje, y la no blanca, inferior y deshumanizada, para la cual no valían las reglamentaciones morales y sexuales de los conquistadores (véase Stolcke 1994: 289). Como mostraré, la idea de la pureza también influyó en la imaginación histórica al momento de pensar las músicas.

⁶ En *La conquista erótica de las Indias*, un libro rico en documentación, pero extremadamente pobre en metodología histórica y reflexión, Ricardo Herren describe a las mujeres indígenas no sólo como frágiles, sino además como sedientas del buen sexo que ofrecían los de la Península. Dice: “Los españoles aparecen como un objeto sexual atractivo para las hembras indígenas. [...] La sexualidad de los españoles parece haber sido más rica que la de los varones indios” (1991: 100). En otro pasaje afirma: “Como perros domésticos, estas mujeres criadas para obedecer y depender, preferían un amo que formaba parte del mundo de los fuertes y triunfadores antes que ningún señor sumido en el desconcierto ...” (1991: 192). Y concluye: “Lo mismo que las hembras de cualquier mamífero, las indígenas se entregan con placer a los machos triunfantes” (1991: 227). Al loar la potencia sexual de los españoles, Herren olvida preguntarse en qué medida las crónicas constituían un espacio de construcción de masculinidad para sus autores. Y lo que es peor, al igualar a las mujeres con perros domésticos y mamíferos, del mismo modo que sus héroes sexuales, las deshumaniza, trivializando la violencia sexual que sufrieron. Dice sin tapujos: “Si la conquista de América la hubieran hecho los italianos en lugar de los sosos, secos, austeros españoles de la época, el resultado de la aventura militar seguramente no habría sido la misma [sic], pero las crónicas hubieran sido deliciosas” (*Ibid.*: 123). El libro de Herren es un buen ejemplo de cómo aún en la actualidad lo femenino sigue siendo representado como subalterno de lo masculino y de cómo, queriéndolo o no, discursos poco reflexivos subliman y legitiman la violencia de género contra la mujer indígena.

timbre más claro” (1902: 235) y Alviña consideró las melodías andinas como una expresión directa del instinto y de la naturaleza (1929: 320), es decir, como la antinomia del racionalismo que había generado obras tan vigorosas como las de Beethoven, Brahms o Wagner. Pero es en la prosa de los D’Harcourt que el lenguaje figurativo impregnado de concepciones de género habrá de llegar a su máxima expresión. Así, los franceses nos hablan de melodías indígenas “carentes de sensualidad”, de “una melancolía nativa, casta” (1925: 128), de cantos indios rebosantes “de gracia y garbo” (1925: 384), y más adelante, ya de forma explícita, de un mestizaje musical producto del “encuentro íntimo entre dos culturas musicales” (1925: 391) o de “ciertas penetraciones españolas” en las melodías andinas (1925: 353), diferenciando, por tanto, entre una música incaica en su estado puro y casto y otra híbrida, producto de la posesión musical española.⁷

Pero no sólo las mujeres fueron violentadas en los Andes. Richard Trexler ha demostrado que la feminización del enemigo ha sido una estrategia preponderante en las conquistas militares, y que, desde antaño, castraciones, evisceraciones, circuncisiones y sodomizaciones de los vencidos, así como violaciones de sus mujeres e hijas formaron parte de las prácticas de punición que imponían los vencedores (1995: 80).⁸ Por eso puede decirse en un sentido figurado que los indígenas también fueron violados. Humillado física o simbólicamente, dice Margarita Saona, el hombre andino forjó a través de la historia colonial y republicana una masculinidad herida, plagada de atributos femeninos: ilegitimidad, carencia de autoridad y subordinación a una minoría dominante que lo violentaba (Saona 2011: 107). Para librarse de esas connotaciones femeninas, sostiene Michael Hardin, fue necesario expulsar lo femenino y contraponerle una virilidad exagerada y agresiva como la que caracteriza al machismo en las ex colonias españolas (2002: 19). Si bien esta hipótesis de Hardin puede parecer aventurada para explicar el machismo latinoamericano en su conjunto, me parece muy oportuna para entender la transformación que vivió el discurso musicológico sobre la música de los Andes a mediados del siglo XX.

Suzanne Cusick ha demostrado en un texto memorable que, desde sus inicios, lo femenino fue excluido del discurso musicológico, que la supuesta universalidad de la mirada musicológica conllevaba una desvalorización de todo aquello —como lo femenino—, que hacía evidente una posición particular (2001: 472).⁹ Igualmente, Fred Maus ha analizado la manera en que prácticas como el tocar, oír o expresar emociones fueron reprimidas decididamente por los padres de nuestra

⁷ Brendan Hokowhitu sostiene que uno de las tácticas del discurso colonial ha sido presentar lo indígena como una entidad inmutable. La búsqueda de tradiciones precoloniales “puras y auténticas”, sostiene, remite lo indígena al pasado y fija el carácter dinámico de las prácticas culturales indígenas (2009: 103). La idea de la música incaica monódica de los D’Harcourt es un buen ejemplo de este tipo de estrategias disciplinarias desde el conocimiento musicológico.

⁸ Este tipo de puniciones, cabe recordarlo, no fueron exclusividad de los europeos y fueron igualmente practicadas en las sociedades prehispánicas. Por ejemplo, entre los Incas (véase Trexler 1995: 71-72).

⁹ Cusick relata cómo la compositora Judith Crawford fue excluida de la sesión de fundación de la Sociedad de Musicología de Nueva York, posteriormente rebautizada como Sociedad Americana de Musicología. Según Charles Seeger el gesto quería “evitar la crítica que se estaba formando de que la musicología era ‘cosa de mujeres’” (Cusick 2001: 472). Partiendo de esta anécdota, Cusick señala las estrategias de exclusión de la mujer en la musicología, una exclusión que abarcaba sus prácticas musicales, sus obras compositivas y todas las obras que mostraban connotaciones femeninas (*Ibid.*: 475). Desde una perspectiva feminista, la autora propone una inclusión de la mujer como forma de contrarrestar la masculinización de la práctica musicológica.

disciplina pues consideraban que estas, por tener connotaciones femeninas, ponían en peligro su masculinidad (1993: 270).¹⁰ Si en la musicología sobre los Andes de principios del siglo XX lo femenino era motivo de humillación y vergüenza, en la de mediados de siglo aparece como un problema, como algo que ponía en riesgo la imagen guerrera de la cultura incaica que empezaban a forjar autores nacionalistas, como algo que empañaba por consecuencia la virilidad de quienes la estudiaban, haciéndose por ello urgente expulsar cualquier indicio de femineidad del discurso musicológico. Efectivamente, la música incaica aparece ya en muchos relatos de la musicología temprana como una amenaza para el oído cultivado. Guerrero, por ejemplo, se refiere al yaraví andino como una música menor, pero capaz de anublar con “sus melancólicos acentos” el buen gusto de los andinos, haciéndolos preferir el género local a la música cortesana europea o las óperas italianas, “no por su perfección, porque nada tiene de perfecta, sino por el amor con que ha sido recibida y conservada por el pueblo” (1984 [1876]: 12). Años más tarde, Traversari la presenta igualmente como un peligroso estímulo en cuanto al control de los afectos durante la escucha de la música, uno de los puntos centrales de la neutralidad que pretendía la masculinización de la musicología desde Hanslick (Maus 1992: 286). Al oír la quena, nos confiesa Traversari, “se siente abatir el alma, el espíritu se embriaga de tristeza, los sentidos se adormecen y el llanto humedece los ojos” (1902: 239).¹¹ Desde la visión misógina de los musicólogos nacionalistas que pretendían instaurar esta música como símbolo de la nación, las adscripciones de la musicología temprana resultaban harto problemáticas, pues a través de ellas la música incaica terminaba siendo caracterizada como pre-racional, emotiva y lastimera, características que mermaban la masculinidad de los incas y de quienes se dedicaban al estudio de su mundo sonoro. ¿Cómo podía ser posible que esos fieros y corajudos incas, capaces de construir muros tan sólidos como los de Sacsayhuaman y Machu Picchu, hayan tenido una música triste y melancólica?, se preguntó una nueva generación de estudiosos y comenzó a vislumbrar otra música incaica.

¹⁰ Para una descripción detallada de tales mecanismos de exclusión ver el artículo de Maus sobre el animismo en Edward Hanslick, el padre de la musicología europea. En él Maus analiza cómo Hanslick distingue entre prácticas masculinas objetivas, racionales y profesionales y prácticas femeninas subjetivas y emocionales, no racionales y no profesionales (1992: 286).

¹¹ El poder irresistible de la música, como bien han señalado Cusick (2001: 477-478) y Maus (1992: 284) se halla relacionado estrechamente a la idea del cortejo erótico. Como en el caso de Ulises y las sirenas en la mitología antigua, los sonidos de la quena se presentan aquí como desestabilizadores de la masculinidad, racional y controlada del experto. Para reforzar las implicancias femeninas de la subordinación del oyente, reproduzco un fragmento de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega. “Cada canción tenía su tonada conocida por sí, y no podían decir dos canciones diferentes por una tonada. Y esto era porque el galán enamorado, dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía decía a la dama y a todo el mundo el contento o descontento de su ánimo, conforme el favor o desfavor que se le hacía. [...] Un español topó una noche a deshora en el Cusco con una india que él conocía, y queriendo volverla a su posada, le dijo la india: —Señor, déjame ir donde voy; sábetete que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza a ir allá. Déjame, por tu vida, que no puedo dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer, y el mi marido” (Garcilaso 1959, I: 201-202). Sucumbir ante los sonidos de la quena, como en la anécdota contada por Garcilaso, indica asumir una posición femenina de pasiva entrega y, por tanto, un peligro.

La reasignación de sexo de la música incaica

En otro contexto he sugerido que, en cuanto negaron toda capacidad creativa a los pueblos indígenas, los musicólogos evolucionistas y difusionistas provocaron una reacción por parte de investigadores con orientaciones nacionalistas, quienes comenzaron a desarrollar estrategias compensadoras de representación históricas, mediante las cuales, la cultura incaica debía ser mostrada como una equivalente a las llamadas altas culturas modernas de Europa (Mendívil 2013). Marcia J. Citron ha aludido ya al estrecho vínculo existente entre nacionalismo e ideales de masculinidad que se proyectan en la música decimonónica (2009: 359-365) y Claire Jones ha referido para el caso de Zimbabue cómo dichos programas promueven a menudo proyectos heteronormativos para la nación (2008: 127-128). Tal es el caso de la musicología indigenista y nacionalista que surgió en los años 40 del siglo pasado en los países andinos, la cual se empeñó, como en el caso de la música absoluta analizada por Citron, en liberar a la llamada música incaica de sus implicancias femeninas como una forma de convertirla en un “digno” representante de la nacionalidad en los Andes.

Desde la conquista, el indígena había sido descrito por los conquistadores y posteriormente por los padres de las repúblicas andinas como un ser inferior y ultrajado. El indio era salvaje, inmaduro, llorón, características que, como he señalado, adquirirían connotaciones femeninas en el discurso cultural de la época. El movimiento indigenista, comandado por Luis E. Valcárcel, se propuso reivindicar la figura del “indio” desde una posición de la elite urbana, poniéndolo en el centro de sus producciones intelectuales.¹² La nueva visión del indígena debía remarcar la grandeza del pasado incaico o, como diría Valcárcel, restaurar la fuerza de la raza para avanzar “con paso firme hacia un futuro de gloria” (1972: 22). Por eso, una tarea fundamental del indigenismo será contrarrestar la “masculinidad herida” del hombre andino, pasando entonces a describirlo como un guerrero y conquistador de grandes extensiones del territorio sudamericano. El nuevo indio de Valcárcel no es el indigente ni el despojado, pervertido por el abuso del alcohol y la coca como lo suponía la imaginación racial peruana occidentalizada (Gibson 1920: 10), sino “el brazo viril que maneja el azadón”, es “hostil”, tiene “brazo de hierro” y “mirada de águila” y es dueño de una “firmeza de espíritu” que “menosprecia la muerte” (Valcárcel 1972: 93-94); la mujer andina, en cambio, aparece en el discurso del indigenista como un ser vergonzoso, incapaz de resistir la violencia sexual a que es

¹² El carácter urbano del indigenismo como movimiento cultural ha sido anteriormente señalado por varios autores. Lauer rechaza entenderlo como una vuelta a las raíces por su procedencia mestiza: “Lo que hay es una representación de raíces, en buena medida, ajenas, como si fueran propias. Antes que reestablecer lo autóctono, los indigenistas-2 [los indigenistas en el arte, en la terminología de Lauer] ampliaron algo más la esfera de la cultura dominante, en dirección de lo que percibían como lo tradicional no hispánico” (1997: 27). Es interesante resaltar que los indigenistas tempranos serán igualmente criticados por José María Arguedas, a quien equivocadamente se le califica como un indigenista (véase Arguedas 1985: 20). Arguedas objeta las representaciones de los indigenistas por considerarlas distorsionadas y denigrantes para el indígena, el cual a menudo era descrito en la literatura como un animal bruto del que había que desconfiar. Dice: “Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto [...] López Albújar conocía los indios desde su despecho de Juez [sic] en asuntos penales y el señor Ventura Calderón no sé cómo había oído hablar de ellos. [...] En estos relatos estaba tan desfigurado el indio, tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: ‘no, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido’” (Arguedas 1996: 50-51). Nótese el uso del adjetivo “meloso”, al cual podrían adjudicarse connotaciones femeninas, dentro del discurso de la época.

Lo que se perfilaba apenas de manera implícita en Valcárcel, tomó forma explícita en los escritos de otro pensador nacionalista. En *El macizo boliviano*, de 1935, Jaime Mendoza, propuso una nueva interpretación de la tristeza melódica andina. Según el autor boliviano, la música indígena contemporánea era el resultado de la explotación generada por la conquista, y apenas una sombra tenue de la magnificencia originaria que la había caracterizado durante el imperio. Al discurrir sobre las músicas anteriores a la conquista, escribe:

En cuanto a la música original de la raza que poblaba otrora, y aún puebla, una gran parte del Macizo, ella, probablemente, se ha perdido y tampoco sabemos si correspondía a dicho tipo incaico [se refiere a la escala pentatónica descubierta por Castro, Alviña y Robles]. Mucho menos sabemos de la música preincaica, verbigracia de la de Tihuanacu. Pero se pueden proponer ciertas inducciones. Por ejemplo, las figuras que aparecen grabadas en el arquitrabe de la Puerta del Sol, en Tihuanacu, vestidas de gala y embocando instrumentos a modo de clarines, no creemos nosotros que estuvieron tocando ningún tono triste; sino, más bien, jocundo y animado: un canto a la primavera, una marcha triunfal, un himno al sol. (Mendoza 1957: 22).

No es casual que el rechazo a la tristeza indígena se asocie aquí con la guerra y con la adoración al dios sol. Los indios adoradores del astro radiante ríen “como un grupo de despreocupados teutones”, tocan música alegre y bailan danzas ostentosas para celebrar al dios padre (*Ibid.*: 23). La tristeza de la música indígena, por tanto, termina siendo una influencia española y no es, por ende, inherente a las músicas prehispánicas de los Andes. En consecuencia, Mendoza habrá de renegar de la “meliflua quena”, anteponiendo al *erqe*, el cuerno de cacho post-hispánico, como el instrumento más importante en los Andes, ya que “su voz grave y profunda” es “ciertamente más varonil” (*Ibid.*: 24).

La idea de Mendoza de una música andina masculina halló eco en los escritos de otros musicólogos de los países andinos, quienes a partir de ello comenzaron a imaginar una música viril, opuesta a aquella pentatónica y melancólica propugnada por la primera generación de estudiosos musicales. Efectivamente, Segundo Luis Moreno, problematizó el asunto de la pentatonía andina por asociar a esta con un derrotismo cultural indígena y una identidad femenina. Dice el musicólogo y compositor ecuatoriano al explicar las causas por las que el indígena había adaptado “para sus danzas y cantares [en] el modo menor (triste, quejumbroso, lastimero)”:

no he hallado ni una sola melodía indígena profana que esté concebida en el modo mayor [...] Pero la raíz de donde nace este apego congénito de la raza indígena a la música triste la encuentro en la causa de orden moral. Los indígenas del altiplano ;quién sabe si desde su establecimiento en esta región! Han vivido siempre oprimidos y esclavizados: unas veces, por sus mismos caciques despóticos y atrabiliarios, y otras, por los conquistadores. [...] ¡Infelices indios! ... ;Siempre subyugados! ;siempre abatidos! [...] El único medio de que disponen en tales casos los pueblos oprimidos para expresar la amargura de su corazón, la profunda tristeza de su alma, son sus cantilenas saturadas de melancolía. (Moreno 1972: 77-78).

Pero Moreno no se contenta con encontrar el origen de esa actitud derrotista, sino que también llama a la acción contra ella y, por esa razón, convoca abiertamente a emprender una cruzada contra la tristeza en la música de los Andes:

se impone la necesidad de hacer un poderoso esfuerzo para reaccionar valientemente contra ese empeño malhadado y suicida de querer amortiguar las pesadumbres y dolores cantando música triste, llorona, deprimente que, a más de hallarse reñida con los principios del arte noble, va anulando la virilidad de la raza. (1972: 78).

La música andina entonces tenía que ser redimida y, para ello, ser despojada de todas sus connotaciones melancólicas y femeninas. Para ello, Moreno pondrá en tela de juicio la exclusividad de la escala de cinco notas en el cancionero indígena, ideando un sistema evolutivo que iba de la bitonalidad, pasando por la pentatonía, a la escala diatónica traída por los españoles. En este esquema el modo mayor aparece siempre asociado a valores relacionados con la masculinidad. Moreno, por ejemplo, menciona el hallazgo de silbatos prehispánicos del litoral ecuatoriano capaces de formar el acorde mayor, lo cual interpreta como “un indicio muy claro de mayor virilidad y altivez, de mayor elevación intelectual y moral de esas razas” (1949: 63) frente a las andinas. De este modo Moreno trataba de dejar establecido que, si bien la música incaica —que para él abarcaba toda la música indígena—, había hecho uso de la pentatonía, no le había faltado material para expresar un lenguaje varonil en su mundo sonoro. Esa música masculina indígena, en modo mayor, por cierto, sobrevivía, en las regiones aledañas a los Andes. Ya en 1930, Moreno había sostenido una diferencia cultural entre andinos y amazónicos, remitiéndose a las condiciones climáticas de ambas regiones:

El indio de la región oriental es vivo, astuto, inteligente, alegre y expansivo, formando contraste con el carácter melancólico y taciturno del indio de la sierra. [...] Igual diferencia que en el carácter individual se nota al examinar la música autóctona de cada una de estas dos regiones; lo que no deja de ser un indicio que hace sospechar el diverso origen de los indígenas de una u otra región. (1930: 199).

Aunque Moreno tilda las escalas usadas por los jíbaros como más incompletas que las de los indígenas andinos, las exalta en todo momento por su carácter marcial, festivo y elegante (*Ibid.*: 200), es decir, por contener valores que él consideraba como masculinos. En 1957, en una publicación dedicada a refutar las tesis de los D'Harcourt sobre la música incaica, Moreno vuelve a mencionar las melodías viriles, esta vez entre los jíbaros y afirma:

No obstante la deficiencia de la serie de notas en que se funda, ella es gallarda y alegre, como consecuencia natural del modo mayor en que está construida, que traduce el carácter alegre y altivo del jíbaro ecuatoriano, rebelde, hasta hoy, a toda clase de servidumbre. (1957: 12).

Y más adelante, al analizar un canto tetratónico, dice:

En efecto, el re de esta melodía no tiene otro valor que el de simple adorno del do, y no el de fundamental invertida de un acorde disonante menor. Por tal motivo este canto sencillo, alegre, de aspecto marcial, gallardo, viril, traduce las condiciones propias de la modalidad mayor. (1957: 14).

Ejemplo 6: Melodía jíbaro reproducida por Moreno (1957)

Al declarar el re como nota de paso, Moreno reduce la posibilidad de “confundir” el acorde mayor de fa con su relativa menor, evitando así cualquier ambigüedad en el lenguaje musical y en cuanto a identidades de género. De este modo la melodía indígena forma un acorde mayor, que como hemos visto, es gallardo, viril y traduce el espíritu rebelde de los jíbaros ecuatorianos para el autor. Puede parecer contradictorio que en el sistema evolutivo ideado por Moreno los modos viriles resulten ser anteriores al melancólico y femenino modo menor. Ello sólo si se pasa por alto el sentido artificial, rousseauiano, que adquiere lo civilizado en su discurso; no sorprende entonces que reivindique los sistemas musicales “primitivos” y “vigorosos” (1957: 15) por representar lo viril, lo rebelde, es decir, la cultura autóctona no ultrajada militar, musical o sexualmente por los españoles.¹³

También el compositor y musicólogo nacionalista cusqueño Policarpo Caballero Farfán se rebeló contra una música incaica triste. Nacido en Cusco, la otrora capital del imperio, Caballero Farfán se adhirió desde muy temprano a un discurso indigenista, convirtiéndose en la década de los 1940 en uno de los principales musicólogos nacionalistas del Perú. No sorprende por eso que, siguiendo la hoja de ruta planteada por Luis E. Valcárcel, uno de sus paradigmas, se haya empeñado tan arduamente en construir una imagen viril de la música incaica. Para ello se valió de dos estrategias. Por un lado, como Moreno, trató de debilitar el cuento de la pentatonía andina,

¹³ Es importante anotar el rol sumamente ambiguo que Moreno tiene al interior del discurso sobre la música incaica, pues si por un lado relativiza su existencia, siendo uno de los primeros en ceñirla a un período histórico determinado como una forma de establecer fronteras culturales entre la cultura inca y las culturas prehispánicas del actual Ecuador (1957: 62), por el otro, siguiendo el tenor de la época, utiliza el término como sinécdoque de músicas indígenas prehispánicas y contemporáneas. En ese sentido es importante tomar en cuenta en qué medida esta reivindicación de lo jíbaro obedece a un afán de presentar lo inca como una cultura foránea en decadencia y resaltar el carácter primitivo, pero masculino de las culturas indígenas ecuatorianas.

recalcando la existencia de otras formas musicales como la tritonía y la tetratonía entre grupos indígenas andinos; por el otro, se esmeró en liberar a la pentatonía misma de las connotaciones femeninas que le habían sido adjudicadas.

Hay por eso un claro afán de rebatir la caracterización realizada por los estudiosos que lo habían precedido y reemplazarla por una visión correctiva que colocara a la música incaica en el pedestal que él creía que merecía:

La primera impresión que deja la música inkaika, entre los que están formados dentro de los valores estéticos europeos —dice—, es su aire melancólico, circunstancia que ha dado motivo para que algunos críticos la califiquen de música llorona y quejumbrosa, sin expresión de energía, deduciendo de esto la equivocada suposición de que el indio, no únicamente durante el coloniaje, sino antes de la conquista, “estuvo sometido a la tiranía”. Nada más falso. Es muy otra la realidad, y la crítica detenida y concienzuda, llega a muy distintas conclusiones. [...] Hay un tipo especial de música que, en su ritmo agitado, repiquetea la energía en las vibraciones del instrumento que acompasa el canto y la danza, movido por la fe y la confianza en la Mama Pacha [sic], cuando en el seno de ella, el indio deposita la semilla, y cuando recoge la mies [...]; es la música del trabajo, cuyo carácter es una efervescencia desbordante de contento y regocijo. Así mismo, los cánticos con que glosaban las glorias y victorias del Inka acompañados de danzas varias, eran eminentemente festivos, como expresión de un pueblo que no solamente exalta a su Yaya [padre] amado, sino que proclama su propio valor y poderío, como pueblo superior y feliz. (Caballero Farfán 1988: 36, las cursivas son de Caballero Farfán).

La música incaica no había sido solamente triste y había conocido diferentes sistemas, los cuales el musicólogo cusqueño ordena según un esquema evolutivo en tritónico, tetratónico, pentatónico, hexatónico e incluso el heptatónico, lo que colocaba a la música incaica, en la lógica de Caballero Farfán, a la altura de las grandes culturas musicales europeas (*Ibid.*: 100-121). Si bien todos estos sistemas permitían formar acordes menores, Caballero Farfán los asocia siempre a actividades masculinas —las danzas haylli, celebrativas del trabajo comunitario agrícola, las acciones bélicas o prácticas musicales de cortejo a la mujer—, como una forma de alejarlas de adjetivos como melancólicos o llorones. No sorprende entonces que, cuando dichos sistemas aparecen en modo mayor, Caballero Farfán no olvide de remarcar “su alto valor estético” (*Ibid.*: 104).

También la idea imperante sobre el modo pentatónico merecía enmienda. Por consiguiente, habrá de refutar el carácter melancólico de las melodías en la escala de cinco notas, asegurando que estas no desataban tristeza ni desasosiego en el indio, sino viril alegría y algarabía. Las canciones incaicas pentatónicas para Caballero Farfán son, por ende, combativas, eróticas, mágicas, irradian masculinidad, energía y magnitud:

¿Qué escala musical era conocida por los antiguos peruanos? La respuesta, casi unánime, fue que ella era la pentatónica universalmente conocida, pero concebida únicamente en su acepción menor. [...] El pentatonismo se manifiesta en la música inkaika en los dos modos, mayor y menor, bajo diferentes escalas de distinta ordenación. [...] Queremos sí, dejar constancia de que el predominio de esta especie pentatónica [se refiere al modo menor], que en sí, encierra una sensación de honda tristeza para el oído ajeno al de la raza autóctona peruana, ha dado lugar a que se la haya atribuido gratuitamente al indio andino, un estado anímico eternamente deprimido ‘por su estado infeliz, agobiado por la servidumbre de

interminables siglos' [...] Alviña y todos los que comparten esta opinión, padecen un error grave, pues, en ningún momento la historia ha establecido con plenitud, que los grupos sociales andinos hayan sufrido tiranías o cataclismos semejantes. Por el contrario, la sociedad inkaika fue un pueblo conquistador, que llevó sus armas victoriosas a una gran parte de Sudamérica, y sus cantos triunfales y bélicos que precisamente están concebidos en la pentatonía aludida, en el modo menor, no encierran para el oído indígena, sello alguno de tristeza. Es, pues, inadmisible e inconcebible que los ejércitos inkaikos se hayan lanzado a la conquista y al combate con los ojos anegados en lágrimas. (Caballero Farfán 1988: 111-112).

La viril música incaica de Caballero Farfán estaba también asociada al Sol, el astro activo y radiante, y estaba asociada asimismo con el falo. Según Caballero Farfán, los incas, como toda cultura “primitiva” habían adorado al astro rey y al genital masculino en cuanto veían en ambos la fuerza generadora de vida. Por consiguiente, interpreta la forma de una flauta globular prehispánica del norte argentino como la representación del falo como principio de vida. Como hemos visto en Traversari y Mendoza, líneas arriba, la quena había sido connotada como femenina. Por ello, esta lectura de Caballero Farfán bien puede ser interpretada como un afán de transformar dichas connotaciones. Cito:

Cuando los peruanos conquistaron estas regiones introdujeron sus dioses y cerámicas fálicas, como la adoración a Pacha Mama [sic], a la Apachecta [sic], etc. Los indios artistas representaban escenas sexuales en sus tinajas, morteros, vasos, instrumentos musicales, uno de cuyos representantes es el aludido en párrafos precedentes. Todo ello nos da pie para afirmar que, como determinante de su música, el falo juega un papel importante, pues influye en el sentimiento y, ya se sabe, todo lo que en uno u otro aspecto cae en la zona afectiva del hombre, es susceptible de ser expresado en forma artística. Así explicamos la presencia de la flauta fálica en el instrumentarium [sic] de los pueblos precolombinos del Norte argentino. (Caballero Farfán 1946: 85).

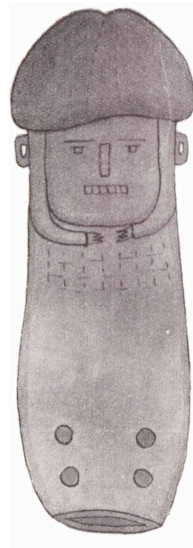


Figura 1: Flauta fálica según un dibujo de Caballero Farfán (1946).¹⁴

¹⁴ Tratándose de un dibujo del autor, es imposible saber si la flauta aludida tenía realmente forma fálica o no. Con respecto a flautas fálicas, el Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari de Quito cuenta con algunos ejemplares

A diferencia de Moreno, en Caballero Farfán la reasignación de sexo de la música andina abarcó su producción compositiva. Siguiendo la norma indigenista, compuso numerosas melodías basadas en la escala pentatónica. Su trato del material, sin embargo, difiere notoriamente del de otros compositores. En su huayno *Rumi sonqo* vemos que, valiéndose de la bimodalidad del género andino, Caballero Farfán hará uso especial del *forte*, *mezzoforte* y *sforzando* en algunos pasajes mayores, a fin de hacer más masculina la melodía (véase ej. 7, compases 9 y 10, 13 y 14). Del mismo modo recurrirá a ligeros cromatismos para aminorar el sentido “dulzón” que se le otorgaba a la escala de cinco notas de los Andes o a los llamados intermedios entre las estrofas (véase ej. 7, introducción). Ambas estrategias las encontramos igualmente en la pieza *Condemayta*.¹⁵ Aquí el compositor también usa los pasos cromáticos en la introducción y el *forte* y *mezzoforte* en algunos pasajes mayores, además de marcar los acordes al inicio de las frases para darle más fuerza a la melodía y hacerla de este modo más varonil (véase ej. 8).

Al final de su libro *La música inkaika, sus leyes y su evolución histórica*, escrito en la década del 40, pero publicado póstumamente en 1988, Farfán representa a la música incaica como una música culta y simétrica, capaz de resistir gloriosamente las embestidas de las músicas españolas y africanas. La música pentatónica andina, otrora considerada como femenina, surge ahora como una fuerza arrolladora que se abre paso para conquistar la América toda:

Las melodías transcritas [sic] —dice—, sin duda alguna son fragmentos de las más preciosas joyas del esteticismo musical americano, modeladas de acuerdo a las exigencias de una elevadísima técnica. Cada una de ellas es una obra de arte de amplios perfiles y sorprendente originalidad y emotividad, con modos y tonalidades en perfecto acuerdo con la moderna música clásica europea; con ritmos multiformes, ágiles y vigorosos. (1988: 357).

Unas páginas antes, había escrito:

la música inkaika, pletórica de cadencias inimitables, de coloridos y matices armónicos encantadores, de suavidades emotivas, como de arranques de altivez, nimbada de elegancias rítmicas, debe surcar y surcará los mares y en vuelos de triunfo, dará la vuelta al mundo, conquistando su posición universal y su categoría, entre la música de primer orden. (1988: 352).

De este modo, Caballero Farfán invierte las connotaciones de género de la música incaica. A partir de entonces, esta ya no será más la madre violada, sino el padre conquistador, ya no la triste y melancólica luna, sino el viril astro radiante, el dios sol que esparce su energía por doquier. Con este guiño, Caballero Farfán logró imponer en la literatura musicológica un nuevo discurso que expulsaba lo femenino, contribuyendo así a que el estudio de la música de los Andes continúe siendo lo que hasta entonces había sido: ¡cosa de hombres!

provenientes de la costa ecuatoriana del período de desarrollos regionales (500 a. C. a 500 d. C.). Agradezco a Vera Wolkowicz por la información.

¹⁵ Esta obra la dedicó Caballero Farfán a Ana Tomasa Tito Condemayta, una rebelde indígena que se sublevó junto con Túpac Amaru contra la corona española, es decir a una mujer luchadora y que, por tanto, poseía connotaciones masculinas.

Conclusiones

Hasta aquí he mostrado cómo los investigadores que iniciaron el estudio de la música de los Andes la connotaron, a través del uso de un lenguaje figurativo impregnado de concepciones de género, como una música femenina y ultrajada, justificando y naturalizando su conquista. Asimismo, he sugerido que las adscripciones de género que surgieron en estos discursos tempranos despertaron el celo de investigadores con orientaciones nacionalistas, quienes, hacia mediados del siglo XX, se esmeraron en reformularlas, promulgando una visión viril y aguerrida de las músicas indígenas. Vale la pena recordar que, si bien ambas visiones se posicionaron como antagónicas en cuanto a la caracterización de la llamada música incaica, ambas se complementaron —y se siguen complementando— como mecanismos de exclusión de lo femenino, pues, mientras que la primera lo subordinó al estigmatizarlo como algo inferior y vergonzoso, la segunda lo expulsó del discurso justamente debido a tales estigmatizaciones. Como consecuencia de ello lo femenino pasó a ocupar un lugar aún más marginal dentro del discurso musicológico.

Es imposible concluir sin decir que el análisis de estos discursos nos ofrece la posibilidad de reflexionar sobre los itinerarios, espacios y contextos en los cuales se mueven las músicas y en los cuales nos movemos nosotros como agentes que producen conocimientos sobre ellas, pues aunque me he centrado en las significaciones de género al interior del discurso musicológico del siglo XX, he estado también hablando todo el tiempo sobre desplazamientos temporales y espaciales de la música andina, ya que la música incaica, como categoría histórica y musicológica, no es sino un ejemplo del itinerario seguido por las prácticas musicales indígenas después de la conquista española: el olvido sufrido en las nacientes repúblicas sudamericanas en los albores del siglo XIX por parte de la academia musical, su descubrimiento posterior por parte de la intelectualidad andina a principios del siglo pasado, su domesticación intelectual y su resignificación en la academia musicológica en la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido, me he referido a cómo prácticas musicales concretas — las de aquellas comunidades indígenas que habitaron los Andes desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XX— fueron mudando espacios, cada vez que determinadas personas las imaginaron en nuevos contextos, generando de este modo ignorados marcos de interpretación para su valoración como producto musical y cultural. Me he referido, asimismo, a su traslado desde diversos espacios rurales a un plano citadino y académico que las unificaba, y a cómo a través de dicho traspaso esas prácticas contingentes fueron congeladas en fuentes de documentación musical, ya sea como transcripciones, grabaciones o representaciones escritas. Pero, sobre todo, me he referido a los imaginarios, a los proyectos ideológicos que los musicólogos del siglo XX proyectaron en las músicas que estudiaron y a cómo, al describirlas, revelaron acaso más sobre sí mismos, en tanto observadores y expertos, que sobre su objeto de estudio. ¿Qué enseñanza podemos sacar de todo esto? Lo primero, aunque sea algo consabido, es aceptar que la música siempre está ligada a un contexto, pero que ese contexto es mutable debido al carácter móvil y dinámico de las prácticas culturales. Lo segundo es que los espacios, en los que tienen lugar y son pensadas las prácticas musicales, nunca están exentos de implicancias culturales e ideológicas, de relaciones de poder y maneras de pensar las diferencias entre los grupos sociales y culturales. Tocar, oír, experimentar o investigar una música nos remite siempre a un tiempo y un espacio dado y cada uno de esos tiempos y espacios está regido por normas sociales, por concepciones acerca de lo que es música o no, por implicaciones de género y

por intereses políticos, religiosos y económicos. Y, por último, nos enseña que los itinerarios que recorren las músicas que estudiamos no representan desarrollos ni estancamientos, sino efímeros descansillos de un derrotero infinito e interminable y que, como tales, deben ser representados en lo posible sin jerarquías ni valorizaciones de ningún tipo.

Quiero, para concluir, volver a los musicólogos que investigaron la llamada música incaica. Si bien a lo largo de este artículo he asumido una posición crítica frente a los discursos de género que construyeron a través de sus prácticas discursivas y no-discursivas, tengo que admitir que no veo una gran diferencia entre lo que ellos hicieron y lo que hacemos hoy en día en nuestra disciplina. Al igual que nosotros, ellos también resignificaron las músicas que estudiaron al extraerlas de un contexto y de un espacio dados y reubicarlas en otros diferentes; al igual que nosotros, ellos también proyectaron sus propios imaginarios sobre sus objetos de estudio, aunque nosotros hoy diverjamos de la forma concreta en que ellos llevaron a cabo dicha empresa. Por eso, si hay algo que quisiera rescatar de la obra de Segundo Luis Moreno y Policarpo Caballero Farfán, es su intención política, su deseo de ejercer la musicología como un medio para subvertir la significación, el *status* social de los productos culturales que estudiaron. Hoy que los discursos xenófobos y misóginos cobran una preocupante actualidad en el mundo, hoy que el feminicidio remece nuestras sociedades tanto aquende cuanto allende los mares, creo que parte fundamental de nuestra labor como investigadoras e investigadores debe ser escudriñar las implicancias de género y las políticas de nuestras prácticas académicas, pues historizando esas construcciones —la de nuestros objetos de estudio y las nuestras propias—, contribuimos a deconstruir la naturalización de las relaciones de poder en que nos movemos y en las que se mueven las músicas que estudiamos. ¿Cómo repensar las estructuras hetero-normativas que nos imponen las instituciones oficiales e incluso el lenguaje que utilizamos para describir el mundo? ¿Cómo connotar, por ejemplo, la bimodalidad andina desde una perspectiva de género más inclusiva? La labor etnomusicológica reclama para sí la tarea de hacer más comprensible los espacios y los contextos de las músicas que nos ocupan, contribuyendo de este modo a aceptar su alteridad y a entender sus itinerarios y sus transformaciones. Imposible realizar tal cometido sin preguntarnos en qué medida nuestras prácticas profesionales reproducen, justifican o rebaten discursos hegemónicos.

Agradecimientos

Quiero agradecer a Hendrik Keusch y Kerstin Klenke por sus aportes a la primera versión de este texto, escrita para una conferencia sobre historia, música y género en Alemania. Igualmente, a mis colegas Melanie Plesch y Vera Wolkowicz por los generosos y valiosos comentarios que hicieron al artículo y con los cuales contribuyeron considerablemente a mejorarlo. También agradezco muy especialmente a Marino Martínez por revisar la redacción final y ajustar, como siempre, ideas que habían quedado sueltas, dándole de ese modo más claridad al conjunto. Asimismo, le agradezco el apoyo brindado con los ejemplos musicales.

RUMI SONQO

Wayno

POLICARPO CABALLERO FARFAN

The musical score for "Rumi Sonqo" is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *sfz* (sforzando), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The piece features intricate piano textures with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout. The score also includes some time signature changes, such as 3/4 and 3/4, and a final section in 2/4. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks like accents and staccato.

Ejemplo 7: Caballero Farfán, Rumi sonqo.

The musical score is written for piano and bass clef. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#). The time signature starts in 3/4 and changes to 2/4 in the first system. The score includes various dynamics such as *dim*, *p*, *mf*, *f*, *sfz*, and *ff*. There are first and second endings marked *1^a* and *2^a*. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Condemayta

Ronda Incaica

POLICARPO CABALLERO FARFAN

Allegro

ff *sfz* *f* *dim* *ff* *sfz* *ff* *p* *mf* *f*

Ejemplo 8: Caballero Farfán, Condemayta.

The musical score is written for piano and bass clef. It consists of six systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics and articulations:

- System 1: *p* (piano) and *f* (forte).
- System 2: *dim* (diminuendo) and *sfz* (sforzando).
- System 3: *mf* (mezzo-forte).
- System 4: *1^a* and *2^a* (first and second endings), and *f* (forte).
- System 5: *p* (piano).
- System 6: *cresc* (crescendo) and *f* (forte), with a *3^a* (third ending) indicated by a dashed line.

The musical score is written for piano and is divided into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score features a variety of dynamic markings and articulations:

- System 1:** Starts with a *sfz* (sforzando) marking in the bass line, followed by a *f* (forte) marking in the treble line.
- System 2:** Includes a *p* (piano) marking in the bass line and a *mf* (mezzo-forte) marking in the treble line. The system concludes with a change in time signature to 3/4.
- System 3:** Features a *ga* (grace note) marking above the treble line and a *f* marking in the bass line. The system ends with a *sfz* marking in the bass line.
- System 4:** Continues the rhythmic and harmonic patterns without specific dynamic markings.
- System 5:** Begins with a *f* marking in the bass line.
- System 6:** Includes a *p* marking in the bass line and a *f* marking in the treble line.

The score is characterized by dense chordal textures and intricate rhythmic patterns, particularly in the bass line, which often features sixteenth-note runs and arpeggiated figures.

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The notation includes various dynamics such as *f*, *p*, *mf*, *sfz*, and *cresc.*, along with articulation marks like slurs and accents. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

The musical score for 'DIAGONAL' is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *sfz* (sforzando), *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and expressive phrasing with slurs and accents. The piece concludes with a final *f* dynamic marking.

The first system of music features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music begins with a crescendo hairpin and a *mf* dynamic marking. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piece with similar notation. It includes a *mf* dynamic marking and a crescendo hairpin. The right hand features more complex chordal textures and eighth-note runs, while the left hand maintains a consistent rhythmic pattern.

The third system introduces a *p* (piano) dynamic marking. The right hand has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The left hand continues with its eighth-note accompaniment.

The fourth system features a *f* (forte) dynamic marking. The right hand plays a series of chords with a melodic line on top, while the left hand plays a simple eighth-note accompaniment.

The fifth system includes a *cresc* (crescendo) hairpin. The right hand continues with its chordal and eighth-note patterns, and the left hand has a more active eighth-note accompaniment.

The sixth system features a *f* dynamic marking, a *rit* (ritardando) hairpin, and a *ff a tempo* marking. The right hand plays a series of chords with a melodic line, while the left hand has a simple accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

A musical score for a piano piece titled "DIAGONAL". The score is written for two staves, treble and bass clef, in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The piece consists of six systems of music. The first system shows a complex texture with many chords and moving lines. The second system includes dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). The third system continues the intricate harmonic and melodic development. The fourth system features a double bar line, indicating a section change. The fifth system shows a more rhythmic and melodic focus. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings.

Referencias

- Alviña, Leandro. 1919. *La Música Incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días*. Cusco: [s/e].
- Alviña, Leandro. 1929. “La Música Incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días.” *Revista Universitaria* 58, no. 2, 299-328.
- Arguedas, José María. 1985. “El indigenismo en el Perú.” En *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 11- 27.
- Arguedas, José María. 1996. “Voy a hacerles una confesión.” En *José María Arguedas. Antología Comentada*, ed. Antonio Cornejo Polar, 47-52. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Benavente, Manuel José. 1941. *Sistema musical incaico*. Buenos Aires: Ed. Carlos S. Lottermoser.
- Butler, Judith. 2004. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Butler, Judith. 2004. 2006. *Deshacer el género*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Caballero Farfán, Policarpo. 1946. *Influencia de la música Incaica en el cancionero del norte argentino*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.
- Caballero Farfán, Policarpo. 1988. *Música Inkaika: Sus leyes y su evolución histórica*. Cusco: Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales Cusco.
- Cabral, Jorge. 1915. “La música incaica.” *Anales de la Facultad de Derecho* 5, 581-612.
- Cáceres, Esteban M. 1925. *Conferencia sobre la música incaica*. Lima: Imprenta Peters.
- Castro, José. 1938. “Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú.” *Boletín Latinoamericano de Música* 4, no. 4, 835-849.
- Chervin, Arthur. 1908. *Anthropologie Bolivienne*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Citron, Marcia J. 2009. “Männlichkeit, Nationalismus und musikpolitische Diskurse. Die Bedeutung von Gender in der Brahmsrezeption”. En *History/Herstory. Alternative Musikgeschichten*, ed. Annette Krueztiger-Herr y Katrin Losleben, 352-374. Colonia, Weimar y Viena: Böhlau.
- Citron, Marcia J. 2009. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Connell, R.W. 2005. *Masculinities*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Cusick, Suzanne G. 2001. “Gender, Musicology, and Feminism.” En *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook y Mark Everist, 471-498. Oxford y New York: Oxford University Press.
- D'Harcourt, Marguerite y Raoul. 1920 “La Musique dans la Sierra Andine de La Paz á Quito.” En *Diario de la Sociedad de Americanistas de París*, 21-48.
- D'Harcourt, Marguerite y Raoul. 1922. “La Musique Indienne chez les Anciens Civilisés d'Amérique.” En *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Histoire de la Musique*, ed. Lionel de la Laurencie, 3337-3371. París: Librairie Delagrave.

- D'Harcourt, Marguerite y Raoul. 1925. *La Musique des Incas et ses survivances*. París: Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Fétis, François Joseph. 1869. *Histoire Générale de la Musique depuis les temps plus Anciens jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères.
- Fourdrignier, Edouard. 1907. *Musique Bolivienne*. París: Bulletins et Memoires de la Société d'Anthropologie de Paris.
- Friedenthal, Albert. 1911. *Stimmen Der Völker. Lieder, Tänzen und Charakterstücke*. Berlin: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung.
- Garcilaso de la Vega, Inca. 1959. *Comentarios Reales de los Incas*, vol. 1, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gibson, Percy. 1920. *Coca, alcohol, música incaica y periodismo*. Arequipa: Tip. Sanguinetti.
- Guerrero, J. Agustín. 1984 [1876]. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Guerrero, Pablo. 2004. "Pedro Pablo Traversari." En *Enciclopedia de la música ecuatoriana, 1377-1383*. Quito: Conmusica.
- Guzmán Cáceres, Víctor. 1929. *Cancionero Incaico*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Hardin, Michael. 2002. "Altering Masculinities: The Spanish Conquest and the Evolution of the Latin American Machismo." *International Journal of Sexuality and Gender Studies* 7, no. 1, 1-22.
- Herren, Ricardo. 1991. *La conquista erótica de las Indias*. Barcelona: Planeta.
- Hokowhitu, Brendan. 2009. "Indigenous Existentialism and the Body." *Cultural Studies Review* 15, no. 2, 101-118.
- Isbell, Billie Jean. 1997. "De inmaduro a duro: Lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género." En *Más allá del silencio. Las fronteras del género en los Andes*. Ed. Denise Y. Arnold, 253-300. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Jones, Claire. 2008. "Shona Women mbira players: Gender, Tradition and Nation in Zimbabwe." *Ethnomusicology Forum* 17, no. 1, 125-149.
- Lauer, Mirko. 1997. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima y Cusco: Sur. Centro de Estudios del Socialismo y Centro de Estudios Bartolomé de las Casas.
- Maus, Fred Everett. 1992. "Hanslick's Animism." *The Journal of Musicology* 10, no. 3, 273-292.
- Maus, Fred Everett. 1993. "Masculine Discourse in Music Theory." *Perspectives of New Music* 31, no. 2, 264-293.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mendoza, Jaime. 1957. *El macizo boliviano*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes.

- Moreno, Segundo Luis. (1930). "La música en el Ecuador." En *El Ecuador en cien años de independencia. 1830-1930*, ed. J. G. Orellana, 188-276). Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios.
- Moreno, Segundo Luis. 1949. *Música y danzas autóctonas del Ecuador*. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke.
- Moreno, Segundo Luis. 1957. *La música de los Incas*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moreno, Segundo Luis. 1972. *Historia de la música del Ecuador, Tomo I*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Municipalidad del Cusco et al. 1985. *Música cusqueña. Antología siglos XIX-XX*. Cusco: Municipalidad del Cusco, Instituto Nacional de Cultura –Departamental Cusco, Arzobispado del Cusco, Ministerio de Industria, Turismo e Integración – Departamental Cusco.
- Paz, Octavio. 1950. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Pinilla, Enrique. 1980. "Informe sobre la música en el Perú." En *Historia del Perú*, ed. Juan Mejía Baca, 361-677. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Platón. 1920. *El Estado o la República*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos.
- Plesch, Melanie. 1996. "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: El topos de la Guitarra en la producción del primer nacionalismo." *Revista Argentina de Musicología* 1, 57-68.
- Plesch, Melanie. 2012. "Topic Theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: The Argentine Case." International Conference on Music Semiotics. In *Memory of Raymond Monelle*, Edinburgh.
- Rostworowski de Diez Canseco, María. 1983. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rostworowski de Diez Canseco, María. 1992. *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Said, Edward. 2002. *Orientalismo*. Barcelona: Editorial Debate.
- Saona, Margarita. 2011. "Wounded Masculinity and Nationhood in Peru." En *Global Masculinities and Manhood*, ed. Ronald L. Jackson, 106-123. Illinois: University of Illinois Press.
- Sas, Andrés. 1935. "Ensayo sobre la música Inca." *Boletín Latinoamericano de Música* 1, no. 1, 71-77.
- Silverblatt, Irene. 1987. *Moon, Sun, and Witches. Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Stolcke, Verena. 1994. "Invaded Women. Gender, Race, and Class in the Formation of Colonial Society." En *Women, Race, and Writing in the Early Modern Period*, ed. Margo Hendricks y Patricia Parker, 272-286. London y New York: Routledge.
- Traversari, Pedro Pablo. 1902. *El Arte en América. Historia del arte musical indígena y popular*. Quito: manuscrito.

Traversari, Pedro Pablo. 1905. "L'arte in America. Storie dell'arte musicale indigena e popolare (Roma 1903)." *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche*, vol. 8, 117-129.

Treitler, Leo. 1993. "Gender and Other Dualities of Music History." En *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth A. Solie, 23-45. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Trexler, Richard C. 1995. *Sex and Conquest. Gendered Violence, Political Order, and the European Conquest of the Americas*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Valcárcel, Luis E. 1972 [1927]. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Universo.

Valcárcel, Theodoro. 1932. "¿Fue exclusivamente de 5 sonidos la escala musical de los Incas?". *Revista del Museo Nacional* 1, no. 1, 115-121.

Vega, Carlos. 1934. "Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos." *Actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas I*, 349-381.

Villalba Muñoz, Alberto. 1910. "Estudio sobre un importante descubrimiento musical." En *Conferencia Literario-Musical*. Lima: Editorial Rosay.

Wheelock, Gretchen. 1993. "Schwarze Gredel and the Engendered Minor Mode in Mozart's Operas." En *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth A. Solie, 201-221. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Winner of the 2016 Otto Mayer-Serra Award.

JULIO MENDÍVIL. "Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 2, no. 2 (2017): 1-33.