

# Influencia del segundo indigenismo en la música académica del siglo XX en el Perú

Mgtr. Tania Valle Peña  
Universidad San Ignacio de Loyola, Lima, Perú  
ORCID: 0000-0003-1546-2112

## RESUMEN

El segundo indigenismo fue un movimiento trascendental dentro de la historia del Perú por las repercusiones sociales, políticas, culturales y artísticas que se dieron en su época. Esto no fue ajeno al ámbito de la música académica peruana, la cual se vio influenciada por el mismo, dando como resultado la creación de diversas instituciones, así como composiciones musicales esenciales para el repertorio académico peruano.

El objetivo de este artículo es demostrar la relación sociocultural del movimiento y cómo este afectó el ámbito académico musical en el Perú. Para esto, se expondrán los objetivos mediante la explicación de diversos argumentos basados en libros académicos y en la recolección de datos a partir de entrevistas a personajes clave dentro del tema. De esta manera se podrá analizar detenidamente la influencia del movimiento en una época decisiva para la música académica peruana.

**Palabras Clave:** Música académica, segundo indigenismo, composiciones.

## ABSTRACT

*The second indigenist movement transcended in Peruvian history due to its social, political, cultural and artistic repercussions during its time. This was not foreign to the academic Peruvian music field, which was influenced by it, resulting in the birth of various institutions, as well as musical compositions essential to the Peruvian academic repertoire.*

*The objective of this article is to demonstrate the sociocultural relations of the movement and how it affected the music academic field in Peru. To achieve this, objectives will be presented through arguments based in academic books and the information gathered in interviews to key actors of the field. This process allows one to carefully analyze the influence of the movement in a decisive time for Peruvian music.*

**Keywords:** Academic music, second indigenism, compositions.

## Introducción

La música académica peruana ha pasado por diversas etapas y movimientos durante toda su existencia, desde la llegada de los españoles con sus instrumentos europeos hasta la actualidad, existiendo hoy instituciones formales donde se trabaja el desarrollo, la educación y las diversas manifestaciones de esta. Sin embargo, uno de los movimientos y etapas donde se tuvo mayor reconocimiento, exposición y creatividad, y se inició la formación formal musical, fue durante los años del segundo indigenismo (Sánchez Málaga, 2012). En ese entonces hubo una reacción artística a un movimiento social que contagió también al ámbito musical, dando como resultado muchas creaciones icónicas reconocidas hasta el día de hoy. Esta clara influencia fue esencial para el ámbito académico de la época y para su desarrollo actual en el ámbito profesional.

Para demostrar esto, se partirá por explicar el movimiento del segundo indigenismo, sus aportes e ideología, así como las contradicciones y discusiones dentro del mismo. También se explicará la situación académica musical antes del movimiento para entender el contexto en el que nos encontramos en la época, es decir, las limitaciones y los problemas de la escasa formación formal académica para los músicos. Finalmente, será crucial el enfoque en el impacto directo que causó el movimiento en el ámbito musical académico y su desarrollo creativo, a fin de exponer los alcances y las derivaciones que se manifiestan hasta la actualidad. De esta manera se podrá analizar detenidamente la influencia del segundo indigenismo en una época decisiva para la música académica peruana.

## Metodología

El presente artículo está basado en una investigación cualitativa, dado que se cuenta con un enfoque de estudio cultural de tipo exploratorio explicativo, en el cual se busca la reacción artística musical a un movimiento político-social con la ayuda de instrumentos para la recopilación de datos y su análisis para el beneficio del estudio.

El método de investigación del artículo es documental, ya que se cuenta con diversas fuentes, entre las cuales destacan los libros *Nuestra Música popular y sus intérpretes* y *Obra antropológica* de José María Arguedas,

así como La polémica del Indigenismo de Manuel Aque-zolo Castro, los cuales fueron cruciales para entender las bases del segundo movimiento indigenista peruano. Asimismo, la tesis doctoral *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* de Clara Petrozzi fue trascendental en la investigación, ya que presenta diversas etapas de la música orquestal peruana, así como sus compositores y obras.

Por otro lado, se consideró fundamental el uso de entrevistas y encuestas realizadas a compositores académicos para entender la visión musical en cuanto al movimiento y el legado de este. De esta manera se presenta la entrevista realizada a Enrique Iturriaga por Juan Carlos Estenssoro para la revista ANTEC (revista peruana de investigación musical), en donde se puede apreciar el legado del movimiento con frases como: **“[Holzmann] escribió varios trabajos sobre el folklore peruano y también hizo ediciones de música peruana. La cuestión es que él escribió un folletín chiquito sobre cómo componer a partir de la pentafonía”**.

De la misma manera, fue crucial la encuesta realizada titulada “El Estado de la música en el Perú” a los compositores José Carlos Campos, Celso Garrido Lecca, Enrique Iturriaga, Francisco Pulgar Vidal y Edgar Valcárcel por la revista Hueso Humero. En ella se menciona la importancia de la época indigenista con frases como la de Garrido Lecca: **“Recién comienza a existir una creación propiamente tal, desde 1920. Es la primera etapa de un indigenismo pujante (...)”**, y la de Edgar Valcárcel: **“Theodoro Valcárcel fue el primer compositor que iluminó mi entrega a la música y, al mismo tiempo, el último maestro que enriqueció mi incansable búsqueda del conocimiento musical”**, las cuales marcan un punto importante para la investigación, ya que afirman la importancia del movimiento.

## El segundo indigenismo en el Perú

El indigenismo peruano fue un movimiento que apoyaba las luchas indígenas proponiendo cambios tanto en la política como en la cultura peruana mediante trabajos de antropología, etnología y literatura, con el propósito de obtener una reivindicación al tener una participación continua de los sectores discriminados (De Ilano, 1994).

En otras palabras, fue un movimiento del siglo XX que buscaba la notoriedad del mundo andino en el Perú, pero no solo en el aspecto social, sino también en el ámbito artístico, lo que sumó a muchos pintores, músicos, escritores, entre otros, al movimiento a través de sus creaciones.

Diversos motivos llevaron al surgimiento de este movimiento, siendo el más resaltante y evidente la continua discriminación hacia los indígenas, e incluso mestizos, en aspectos económicos, sociales, políticos y culturales del país (De Ilano, 1994). Se puede afirmar, entonces, que el indigenismo fue una respuesta político-social que buscaba contrarrestar la clara e innegable exclusión de la población y la cultura andina dentro las políticas nacionales.

Esto se vio impulsado, también, por el centenario de la independencia del Perú (1821) y por un gobierno que decía resguardar a la raza indígena (Villanueva, 2021). Sin embargo, las diversas protestas y rebeliones que sucedían en el país eran las respuestas sociales al ver que el gobierno siempre buscaba una modernización e integración nacional, manteniendo aún la marginación continua hacia las clases más pobres (Petrozzi, 2009). Todo ello no solo lograba marcar diferencias en aspectos económicos, sino también en aspectos sociales y culturales, surgiendo una profunda separación y entendimiento de la costa, o capital, con el resto del país. Un ejemplo de este punto se evidencia en las palabras de José María Arguedas, quien afirmaba lo siguiente: **“quien bajaba de la sierra a la costa se encontraba con ciudades que parecían extranjeras: la gente hablaba únicamente el castellano y las comidas eran diferentes”** (Arguedas, 2012). Y lo mismo sucedía con el costeño, quien se sorprendía al ver que en la sierra del país se hablaba aún el idioma quechua y se escuchaba música muy diferente a la “criolla” o europea (Arguedas, 2012). Esto es un claro ejemplo de la ruptura social y cultural que se vivía en la época, desconociéndose casi por completo la realidad de las regiones.

Por otro lado, además del contexto nacional, se debe incluir también como antecedente del segundo indigenismo la influencia de movimientos extranjeros, ya que, a partir del año 1910, lo conocido como indigenismo contemporáneo comenzó a brotar en las ciencias y artes de otros países como México, Guatemala, Bolivia y Ecua-

dor, impulsado por el rechazo al racismo y la aparición del movimiento americanista en las artes (Chang-Rodríguez, 2009). Estos pensamientos fueron fuertemente influenciados por las revoluciones mexicana y soviética, lo cual se vio reflejado en los intelectuales y escritores de la época, tal como lo explica Chang-Rodríguez (2000):

**Pronto el desconecto con un modernismo gastado y artificial lleva a los escritores jóvenes a buscar otros caminos expresivos. En esta búsqueda de una nueva orientación para la literatura nacional retoman ellos la bandera indigenista, estimulados por los éxitos revolucionarios en México y Rusia (p.367).**

A partir de estas afirmaciones, se rescata la existencia de un elemento ideológico internacional que ayudó a influenciar e impulsar a ciertos personajes y artistas precursores del segundo indigenismo a plasmar sus ideales. Esto resulta interesante, ya que el artista no solo ve un problema nacional, sino una identificación global, y, por ende, una valoración más íntegra y real en su propio arte.

Es dentro de este contexto de corrientes sociales que, en el Perú, aparecen personajes e ideologías que defendían o rescataban públicamente aspectos relacionados a la comunidad andina. Entre los primeros de la época podemos encontrar a Víctor Andrés Belaunde, José de la Riva Agüero y Julio C. Tello. En los tres casos, el reconocimiento a cada personaje constituía un avance fundamental para la cultura peruana, ya que se reconocía la grandeza del imperio incaico y su legado al país. Sin embargo, y a pesar de aclamar y apreciar el esplendor del inca, los tres personajes olvidaron al indígena y solo se basaron en la magnificencia del imperio (Arguedas, 2012). No obstante, el reconocer y valorar una cultura anterior a la hispana sería uno de los primeros pasos que darían pie a movimientos más integrados cultural y socialmente.

Es de esta forma que llega el inicio del segundo movimiento indigenista en el Perú, de la mano de Manuel Gonzáles Prada con su ensayo *Nuestros indios* (1904), en el que trata el tema del pueblo andino y lo toma como motivo central para explicar el problema socioeconómico del país. Este nuevo enfoque se vuelve decisivo para el movimiento, ya que, además de exponer de manera

pública el problema indígena, sus opiniones fueron compartidas por diversos intelectuales de la época. Esto dio como resultado la formación de diversas asociaciones, fundaciones y periódicos que exhibieron una variedad de discursos, pensamientos, tendencias e ideologías sobre el tema. Entre ellos se puede mencionar a personajes como Pedro Zulen y Dora Mayer, quienes fundaron la Asociación Pro-Indígena (1909) y el periódico El Deber Pro-Indígena (1912), los cuales se consideraban los medios abanderados del indigenismo porque informaban sobre las condiciones y abusos relacionados con el pueblo andino (Chang-Rodríguez, 2009).

Asimismo, se debe mencionar que uno de los máximos exponentes del movimiento fue José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista del Perú (1928) e impulsor de la innovación artística de muchos poetas con la creación de la revista *Amauta* (1926) (Arguedas, 2012), la cual fue fundamental para el movimiento, ya que incitó a tomar al Perú como tema principal y se convirtió en:

***(...) un medio de expresión de los escritores provincianos rebeldes que denuncian, mediante la narrativa o el ensayo, el estado de servidumbre en que se encuentra la población indígena, y como para él no ha cambiado el sistema de gobierno con la independencia del país (Arguedas, 2012, p.80).***

Esta revista impacta en la sociedad de tal forma que el argumento andino se convierte en un tema distinguido y preferido por el campo intelectual peruano, e incluso, en la moda de la pintura indigenista (Arguedas, 2012). En otras palabras, *Amauta* fue fundamental para el movimiento artístico, pues no solo estimuló a los creativos, sino que apoyó, difundió y transmitió la base de la ideología del movimiento en diferentes formatos estéticos.

Sin embargo, fue justamente por esta “moda” del indigenismo que el movimiento tuvo cierto rechazo y desconfianza por parte de un sector debido a que, para ellos, solo se consideraba al indio como un motivo poético y atractivo para los artistas (Aquezolo, 1975). Incluso, para Maquiavelo, esta realidad se plasma con la siguiente afirmación: ***“El indio está de moda. Hoy se le considera –ya lo dijimos alguna vez– el matiz pintoresco de nuestras serranías y no se ve más allá de***

***su leyenda ancestral y su indumentaria exótica”*** (Maquiavelo citado en Aquezolo, 1975). Estas afirmaciones, tuvieron una respuesta contundente de parte de Mariátegui, quien expresó su desacuerdo afirmando que ***“el indigenismo literario traduce un estado de ánimo, un estado de conciencia del Perú nuevo”*** (Mariátegui, 2009). Esto resulta en una confrontación más ideológica que artística, ya que la representación de cada artista se basa en sus propias ideologías y vivencias, más que en un sentir global del movimiento. Sin embargo, interesa mencionar esta problemática pues no solo trata temas sociales, sino específicamente del uso de ciertos motivos artísticos de manera “incorrecta”. Para algunos intelectuales como Mariátegui, esto significaba una expresión más del movimiento en el mundo artístico, sin embargo, para otros personajes, como Luis Alberto Sánchez, significaba un posible problema porque se agrandaban las distancias y solo se beneficiaba una pequeña minoría con instrucción artística enfocada en Europa (Aquezolo, 1975). Incluso, se puede encontrar hoy en día el término indigenismo plástico, para calificar ciertas expresiones artísticas que cuestionan la designación indigenista (Villanueva, 2021). Ambos puntos constituyen una problemática que puede llegar a límites bastante frágiles entre la cultura y la expresión artística.

Es justamente esta problemática la que dio como resultado a la polémica indigenista, originada por el empleo popular de motivos literarios y folclóricos, así como también por el apogeo y la estilización del quechuismo y aimarismo (Aquezolo, 1975). Dentro de esta problemática se vieron involucrados muchos personajes de la época y se puso en tela de juicio la frialdad y la autenticidad de los objetivos del movimiento, que, para algunos, eran superficiales, improvisados e incluso no integrales, así como sus consecuencias clasistas (Aquezolo 1975). Incluso, el mismo Mariátegui, quien estaba a favor del movimiento, admite que la versión del indio en el arte y literatura no es una versión realista, sino idealizada por tratarse de un arte mestizo, el cual representa un tipo de unificación de forma íntegra y personal (Mariátegui, 2009). Si bien las consecuencias sociales criticadas fueron reales, como el fracaso de una integración nacional, no se puede negar el valor de un movimiento en donde, por diversas razones, se aclama y valora la existencia del mundo andino y sus representaciones artísticas.

A pesar de esto, resaltando lo influyente de este movimiento en la cultura del Perú, en este periodo se vio la creación de diversas instituciones dedicadas al arte, específicamente a la música, las cuales sirvieron como espacio de creación para el indigenismo. Entre estas instituciones que impulsaron el arte, la cultura y las tradiciones andinas encontramos algunas como La Misión Peruana de Arte Incaico (1923) y El Centro Qosqo de Arte Nativo en Cusco (1924) (Molina, 2012). De la misma manera, se comenzó la protección del patrimonio prehispánico y se crearon el Instituto Histórico del Perú, La Academia Nacional de Música Alcedo y la Escuela Nacional de Bellas Artes (Petrozzi, 2009). Estas instituciones no solo promovían el arte, sino que acogían y apoyaban el arte andino como eje principal del movimiento, lo cual resultó crucial para el desarrollo y el cambio artístico que vivió el país. No obstante, la creación de estas entidades no fue el único legado que tuvo el indigenismo en el mundo artístico-musical, sino que también influyó a diversos compositores con la tendencia de la época, llegando a integrar de forma magistral la cultura andina con la música académica.

### **La música académica en el Perú antes del indigenismo**

Antes de ahondar en las obras indigenistas de los compositores de la época, se debe entender lo importante de este movimiento en la creación e influencia andina dentro de la música académica. Para esto, se realizará un pequeño análisis de la situación antes del movimiento.

Para comenzar, la música orquestal peruana ha seguido, de cierta manera, las bases de la música académica tradicional europea (Petrozzi, 2009). Esto se debe al claro predominio musical que trajeron los españoles, tanto con técnicas de la época, como el canto gregoriano o la polifonía, como también con los compositores ligados a la iglesia que convierten a las catedrales de Lima y Cusco en los primeros centros musicales de América Latina (Sánchez Málaga, 2012). Dicho esto, se puede entender que el ámbito musical académico comienza con la conquista, y, por ende, tiene una gran influencia europea. Por consiguiente, el vínculo o asociación que se tiene de esta música con la clase alta tiene la misma referencia y explicación, dado que la clase oligarca española prefería expresiones de arte netamente europeas.

Sin embargo, el pensamiento nacionalista y el contacto de los mismos músicos con culturas nativas o mestizas, sumándole también la búsqueda de identidad artística, generó un desarrollo claramente diferente al europeo (Petrozzi, 2009). Es importante mencionar esto, ya que, incluso en países europeos, los ritmos y sonoridades folklóricas han sido sumamente utilizados por diferentes compositores, expresando sus propias vivencias e influencias en sus obras. Es por esto que no resulta extraño que desde inicios del virreinato haya habido una búsqueda de integración cultural-musical tanto en aspectos netamente musicales de melodías y armonías, como también en la parte instrumental, tal como nos menciona Sánchez Málaga (2012):

***Nuestra organología se enriqueció con la presencia de los instrumentos de cuerda europeos. La vihuela, la guitarra y el arpa renacentista generaron sus versiones locales con el charango y el arpa indígena. Más tarde el violín, la propia guitarra y varios instrumentos de viento se incorporaron a nuestra música tradicional y popular (p.16)***

De la misma manera, el compositor Iturriaga afirma que desde épocas coloniales se ha buscado cierto tipo de influencia, creatividad o inspiración dentro de la música nacional:

***Una rápida visión de la música en el Perú nos muestra a compositores de la época colonial de formación europea que incorporan temas o simples giros negros (Pasacualillo) o autóctonos (Hanancpachap); otros crean piezas religiosas al estilo español y más tarde a la moda italiana, de acuerdo a las tendencias de la época; en la República, a la par que la patria, los músicos buscan una identidad que se va a dar en las más diversas formas: unos toman temas europeos y los peruanizan, otros toman melodías y ritmos tradicionales y los europeizan (Citado en Campos, 1993).***

De esta forma se puede afirmar que sí existió una integración de culturas en temas artísticos que enriqueció a ambas partes de forma substancial. Sin embargo, la exposición o conocimiento de las mismas no han sido

tan populares a pesar de haber tenido obras importantes desde épocas pasadas. Por ejemplo, el coral Hanacpachap que data del siglo XVI, con texto en quechua y melodía con rasgos pentatónicos (Sánchez Málaga, 2012).

## El segundo indigenismo y la música académica en el Perú

Las obras con inclinación andina comenzaron a tener una visión más ambiciosa a partir del siglo XX, especialmente debido al movimiento indigenista. Como importantes acontecimientos iniciales de este movimiento se tiene a la ópera Ollanta de José María Valle Riestra, estrenada en el año 1900 en el Teatro principal de Lima; Cajamarca del compositor Ernesto Lopez Mindreau; e Illa Kori de Carlos Valderrama (Sánchez Málaga, 2012). Estas obras son muestra de los indicios que comenzaban a exponer la influencia clara de un movimiento que se expandiría y desarrollaría de manera popular dentro de las artes.

Asimismo, a comienzos de este siglo se pudieron ver cambios esenciales para la música académica que marcan hitos importantes de su historia, tales como la fundación de la Sociedad Filarmónica en 1907 y la, ya mencionada, creación de la Academia Nacional de Música Alcedo (1908). Ambas instituciones significaban un avance tanto para la parte cultural como educacional para la música en el país. Incluso, fue el propio presidente José Pardo, quien establece la creación de una academia musical (Sánchez Málaga, 2012).

Dicho esto, el legado del movimiento indigenista dentro del ámbito académico se basó en la ambición artística de componer piezas más elaboradas, lo cual convalidaría en mayor conocimiento de técnicas musicales y desarrollo de las mismas. Se debe entender que es a partir de este siglo que se comienza a dar más notoriedad a los compositores peruanos y sus obras. Esto mismo lo menciona Celso Garrido-Lecca en su entrevista con José Carlos Campos (1993):

***El siglo pasado adoleció de significación en el plano de la creación musical erudita. Recién comienza a existir una creación propiamente tal, desde 1920. Es la primera etapa de un indigenismo pujante, aunque muchas veces provinciano, que deja los primeros aportes musicales. (p.98)***

Esto quiere decir que el indigenismo no solo fue un movimiento cultural que trajo una influencia andina dentro de la música académica, sino que fue un apoyo e impulso para que esta se desarrolle y busque el perfeccionamiento de sí misma. Si bien las técnicas y conocimientos aplicados no estaban a la par de la música académica europea, esta época significa un gran paso y acercamiento a las nociones de esta con influencias andinas. Esto también puede ser visto como una respuesta a otros factores que afectan a la industria a mediados del siglo XX, como la difusión de música en los medios de comunicación (Petrozzi, 2009), lo cual haría más atractivo el aporte andino porque recibiría mayor difusión y aceptación dentro del ámbito popular. Asimismo, cabe resaltar que toda la actividad musical estuvo centrada en la capital, por lo cual muchos compositores viajaron hacia Lima para poder enriquecerse tanto culturalmente como intelectualmente siendo parte de este movimiento (Romero, 2003). Esto demuestra, una vez más, que el movimiento indigenista marcó el inicio de una época diferente y enriquecedora para la música académica peruana, dándole mayor exposición y movimiento cultural. Eso mismo se ve reflejado en el repertorio inicial de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) (1938), la cual mostraba su interés no solo por música extranjera, sino en piezas compuestas por compositores peruanos, algo que fue sumamente provechoso para ellos en temas de exposición y reconocimiento (Garrido-Lecca, 2003).

Si bien la llamada música indigenista comenzó siendo una simple admiración a la cultura andina que buscaba elevarla en temas musicales a estándares europeos, terminó siendo una expresión integradora que plasma la riqueza andina en obras altamente valiosas para la época y el país (Petrozzi, 2009). Dichas obras son reconocidas hasta el día de hoy tanto por la incorporación de temas andinos con armonía occidental, así como por la innovación y la creatividad que hubo de parte de sus compositores, dentro de los que encontramos a Daniel Alomía Robles y Theodoro Valcárcel, los personajes más representativos de la época.

Daniel Alomía Robles (1871 -1942), procedente de la ciudad de Huánuco, comienza su vida artística en la ciudad de Lima junto al maestro Manuel de La Cruz Panizo, para luego recibir clases de composición con el mismo Claudio Rebagliati (Valcárcel, 2010). A diferencia

de otros compositores de la época, se interesó también en recopilar e investigar diversas melodías folklóricas, lo cual le dio la oportunidad de viajar por diversas provincias del país (Romero, 2003). Esto, definitivamente, le permitió estar en contacto con diferentes culturas y expresiones artísticas, lo que se vio reflejado en su obra, la cual se considera, en su totalidad, de carácter nacionalista-indigenista (Romero, 2003). Entre sus piezas más reconocidas encontramos su ópera Lila Cori ("La conquista de Quito por Huayna Cápac"), El himno al Sol y La Danza Huanca. Con simplemente ver los títulos de las obras se puede reconocer la influencia casi netamente incaica de las mismas, característica que sería usual en sus piezas, salvo por la temática utilizada en su obra cumbre El Cóndor Pasa (1913). Esta obra cuenta con un argumento claramente nacionalista, ya que narra los conflictos que tienen los trabajadores de una mina con los dueños norteamericanos (Romero, 2003). Este ejemplo y desarrollo simboliza un entendimiento más profundo del movimiento, pues no se basa en temáticas netamente incaicas, sino en situaciones más cercanas a la época y sus circunstancias. En los años 70, un segmento de la obra se haría popular en forma de canción, lo que la llevaría a la fama y popularidad mundial (Romero, 2003). De esta manera, se puede contemplar que la formación del músico, tanto en la serranía del país como en la capital, constituyen su mayor influencia, ya que aplica conocimientos "occidentales" musicales para plasmar un ideal fuertemente andino, representado en la parte melódica con uso de la escala pentatónica.

Como se mencionó anteriormente, otro de los compositores representativos fue Theodoro Valcárcel (1846-1942), puneño quien realizó obras tales como Concierto indio, Reflejo en la cumbre, Suite Incaica (1929), En las ruinas del templo del sol, Suray-Surita (1939), Canto de Cosecha, Ayarachi, Kachampa, y el ballet Saccahuaman (1928). Al igual que Alomía Robles, Valcárcel dejaba notar su clara influencia andina desde los títulos de las obras para las temáticas tanto incaicas como campesinas. Asimismo, se le atribuye la sublime integración del arte y el mundo andino, que inclusive se le compara con la calidad lograda por Arguedas en la literatura y Urteaga en la pintura (Petrozzi, 2009). Por esto, Valcárcel es considerado uno de los expositores máximos de la música indigenista, y de su generación, llegando también a estrenar sus obras en ciudades europeas como

París, Barcelona y Sevilla (Romero, 2003). Esto deja en evidencia la calidad compositiva del artista, así como su innegable exaltación andina en sus obras, las cuales son altamente valoradas hasta la actualidad.

De la misma manera, se encontró a otros compositores que decidieron incorporar la cultura e ideología de la época en sus obras. Uno de ellos es el italiano Vicent Stea, quien fue director de la Academia Nacional de Música en 1929, e incluso dirigió la OSN del Perú. Asimismo, escribió la Sinfonía Autóctona, en la cual emplea temas pentatónicos haciendo referencia a una sonoridad claramente andina (Petrozzi, 2009). Por otro lado, entre los compositores que se vieron influenciados por el movimiento también encontramos al Monseñor Pablo Chávez Aguilar, quien escribió Ocho variaciones sobre un Tema Incaico y la Suite Peruana; y a Alfonso Silva, quien utilizó temas pentatónicos, por única vez, en su Canción India para violín y piano (Romero, 2003).

Asimismo, hubo otros compositores como Daniel Hoyle y Carlos Valderrama, quienes crean un vínculo entre la música andina y la europea. De igual manera, se pudo encontrar a Ernesto López Mindreau, quien integró influencias de ópera italiana y zarzuela española con la ya mencionada escala pentatónica y ritmos indígenas, resultando en obras como Choquehuanca, Sinfonía Peruana y Marinera y tondero para orquesta (Petrozzi, 2009). De la misma forma, se pueden mencionar otros compositores de la época como Renzo Brecso con sus obras Danza rústica, Idilio, Adagio espressivo y Canto incaico; Mariano Béjar Pacheco, puneño que compone la ópera Melgar y El pueblo del sol, Amazonas y Andinola Aymara; Enrique Fava Ninci, un flautista y compositor con obras tales como La cadena de Huáscar y La visión Viracocha; Rosa Mercedes Ayarza de Morales, estudiosa de música popular y compositora que posee el álbum Pregones limeños; Carlos Valderrama, quien orquesta la canción La pampa y la puna, y compone la ópera Inti Raymi; Andrés Sas, belga que compone la Canción india, Tres estampas del Perú y Pequeñas variaciones sobre un tema indio; y para terminar, Raoul de Verneuil, quien compuso Sinfonía Virreinal y Danza Peruana para orquesta (Petrozzi, 2009).

Finalmente, es crucial mencionar que en la época también se desarrollaron estilos regionalistas, los cuales

tuvieron como base las regiones de Arequipa y Cusco. Los representantes de Arequipa fueron Manuel Aguirre, quien mezcló su lado europeo con obras andinas y mestizas; Luis Duncker Lavalle, quien tomó melodías andinas y las colocó en estructuras europeas como el vals (Petrozzi, 2009); Roberto Carpio quien compuso obras como Suite Hospital, Tríptico, Tres Estampas de Arequipa y Huayno Mestizo; y Carlos Sánchez Málaga, quien utilizó tanto melodías pentatónicas como influencias impresionistas, lo cual lo ubican como uno de los compositores más avanzados de la época (Romero, 2003). De igual manera, en la región Cusco se ve la clara influencia del movimiento indigenista teniendo compositores que utilizaron melodías andinas en sus creaciones. Entre ellos se puede encontrar a Calixto Pacheco, Mariano Ojeda, Juan de Dios Aguirre, Pio Wenceslao Olivera, Manuel Monet y Leandro Alviña, quienes transcriben y armonizan melodías puramente andinas; y a los músicos Roberto Ojeda y Baltazar Zegarra quienes realizan variaciones en orquesta sobre temas andinos (Petrozzi, 2009).

Dicho esto, se puede apreciar la gran cantidad de compositores peruanos que se vieron influenciados por el movimiento y por la búsqueda constante de hacer uso de diferentes herramientas, tanto europeas como netamente peruanas. La combinación de estas, que van desde temas armónicos europeos con el uso de melodías pentatónicas hasta el uso de motivos rítmicos de forma creativa con armonía de vanguardia para la época, dio como resultado un periodo crucial de creación de música académica en el país, en el cual no solo se vio la ampliación de repertorio peruano, sino también la perfección de temas teóricos musicales en los artistas nacionales.

El movimiento llega a su fin en el ámbito musical a fines de los años 30, teniendo como fecha crucial el año 1942, cuando fallecen sus compositores representativos: Theodoro Valcárcel y Daniel Alomía Robles. A partir entonces, se vive una transición hacia la época siguiente de la mano de músicos extranjeros como Rodolfo Holzmann y Andrés Sas (Romero, 2003). Esta transición se verá marcada por diversos cambios y estilos, pero con la clara búsqueda del perfeccionamiento de técnicas compositivas y estilísticas.

En conclusión, el segundo indigenismo fue un movimiento tanto social como cultural que dejó consecuencias importantes en el ámbito artístico que deben ser reconocidas, pues gracias a su percepción y popularidad se logró dar más atención a las bases artísticas del país. De esta manera, se pudo lograr la preservación, la formalización de educación y la exposición de diferentes expresiones artísticas. Para el ámbito musical académico, esto significó la creación de instituciones que ayudaban a la exposición de compositores y de la música, así como también de instituciones de educación formal musical, entre las cuales la más importante fue la Academia Nacional de Música Alcedo, hoy conocida como Universidad Nacional de Música, y anteriormente también como Conservatorio Nacional de Música.

Por otro lado, es pertinente resaltar la gran influencia que tiene el movimiento como fuente de creatividad, exploración y desarrollo. Esto es crucial porque significó la aparición de obras importantes, siendo la más popular El Cóndor Pasa, así como de compositores reconocidos a nivel internacional.

También es importante mencionar que la mayor influencia en la creación musical se basa en el uso de escalas pentatónicas y de palabras y/o contextos quechuas. Sin embargo, hubo composiciones y compositores que llevaron su visión e inspiración del movimiento de forma más intrínseca, teniendo en cuenta temáticas desafiantes para la época. Finalmente, cabe resaltar que este movimiento no solo fue visto en el ámbito musical como un tema colorido o folklórico, sino como una corriente que permitió e impulsó el crecimiento del ámbito académico, pues originó una diferenciación con los estándares europeos y el inicio de la creación de la voz propia.

## Referencias

- Aquezolo Castro, M.** (comp.) (1976). *La polémica del Indigenismo*. Editorial Mosca Azul.
- Arguedas, J.** (1977). *Nuestra Música popular y sus intérpretes*. Editorial Mosca Azul y Editorial Horizonte.
- Arguedas, J.** (2012). *Obra antropológica*. Tomo 6. Editorial Horizonte.
- Arguedas, J.** (2012). *Obra antropológica*. Tomo 7. Editorial Horizonte.
- Campos, J., Garrido Lecca, C., Iturriaga, E., Pulgar Vidal, F. y Valcárcel, E.** (1993). Estado de la música en el Perú. *Hueso Húmero*, (29), 93-104.
- Chang-Rodríguez, E.** (2009). José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo. *América sin nombre*, (13-14), 103-112.
- De Llano, A.** (1994). Culturas en interacción: Arguedas y la actualidad. *CELEHIS*, 1(6,7,8), 225-229.
- Estenssoro, J.** (2019). Conversación con Enrique Iturriaga. *Antec. Revista Peruana de Investigación Musical*, 2 (1), 81-91. <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/39>
- Marcerá, P.** (1977). Reflexiones a propósito de la polémica del indigenismo. *Apuntes. Revista De Ciencias Sociales*, (6), 75-81. <https://doi.org/10.21678/apuntes.6.121>.
- Mariátegui, J.** (1927). Heterodoxia de la tradición. En H. Alimonda (Ed.). *La tarea americana de José Carlos Mariátegui* (pp. 159-161). Promoteo Libros. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Mariátegui, J.** (1991). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta.
- Martínez, M. y Vásquez, C.** (2000). *Entrevista a Celso Garrido Lecca*. [http://www.chalenasvasquez.com/videos/celso-garrido-lecca-entrevista-por-marino-martinez-y-chalena-vas-](http://www.chalenasvasquez.com/videos/celso-garrido-lecca-entrevista-por-marino-martinez-y-chalena-vasquez-peru-2000/)

[quez-peru-2000/](http://www.chalenasvasquez.com/videos/celso-garrido-lecca-entrevista-por-marino-martinez-y-chalena-vasquez-peru-2000/)

**Mendivil, J.** (2006). Las locas ilusiones. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. <http://journals.openedition.org/alhim/692>

**Petrozzi, C.** (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. Instituto de investigación de las artes musicología. Universidad de Helsinki.

**Petrozzi, C.** (2010) Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 43-59.

**Quezada, J.** (2010). *Celso Garrido-Lecca*. Filarmonía 102.7 FM. <http://www.filarmonia.org/page/Celso-Garrido-Lecca.aspx>

**Quezada, J.** (2010). *Enrique Pinilla*. Filarmonía 102.7 FM. <http://www.filarmonia.org/page/Enrique-Pinilla.aspx>

**Sánchez Málaga, A.** (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

**Valcárcel, E.** (2010). *Daniel Alomía Robles*. Filarmonía 102.7 FM. [www.filarmonia.org/page/Daniel-Alomia-Robles-.aspx](http://www.filarmonia.org/page/Daniel-Alomia-Robles-.aspx)

**Vásquez, G.** (2010). (28 de junio de 2010). *Theodoro Valcárcel siempre presente*. Puno Cultura y Desarrollo. <http://punocultu-raydesarrollo.blogspot.com/2010/06/theodoro-valcarcel-siempre-presente.html>

**Villanueva Ccahuana, P. S.** (2021). Cuestionamiento al indigenismo plástico peruano: el caso de Camilo Blas en la década de 1920. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 250-263. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.cipp>