



MANU VERA TUDELA

21 GUITARRISTAS DEL PERÚ

MANU VERA TUDELA
ACUEDA
EDICIONES

*Para mis hermanos Rafael y
Carlos, mi madre Patricia y
mi papá Carlos*

*Para mi esposa Laura
y mi hija Mara*

Manu Vera Tudela

21 GUITARRISTAS DEL PERÚ



21 Guitarristas del Perú

© Asociación por la Cultura y Educación Digital, 2022

© Manuel Vera Tudela Wither, 2022

Diseño y diagramación: Héctor Huerto y Carolina Velásquez

Ilustración de portada: Rafo Núnjar

Diseño de cubierta: Gerardo Espinoza

Cuidado de la impresión: Olinda Yamunaque

Editado por:

Asociación por la Cultura y Educación Digital

ACUEDI Ediciones

Calle Vertiente N° 179 - La Molina

Lima - Perú

RUC: 20546738419

info@acuedi.org

Telef. 993258125

Primera edición: Diciembre 2022

Tiraje: 500 ejemplares

Impreso por ACUEDI Ediciones

Av. Argentina 144, Cercado de Lima

Diciembre 2022

ISBN: 978-612-5041-29-6

Hecho el depósito legal en la

Biblioteca Nacional del Perú N° 2022-12404

Instagram: @21guitarristasdelperu

ÍNDICE

SOBRE ESTE LIBRO	9
PRÓLOGO	14
ANDRÉS PRADO: <i>Fuck la música</i>	17
CHARLIE PARRA: <i>Yo también me odiaría</i>	45
EDGAR ESPINOZA ZUZUNAGA: <i>Nosotros, los que sabemos sentir</i>	67
ERNESTO HERMOZA: <i>Tienes que abandonar a tus héroes</i>	87
FRANCISCO CHIRINOS: <i>Vivimos en soledad, ¿no?</i>	109
GINO SOLANO: <i>No sé por qué el Sol de Neil Young suena mejor que el mío</i>	127
GONZALO MANRIQUE: <i>Aprender es aprender a enseñarse a uno mismo</i>	149
JAIME MOREYRA: <i>Rockero que se respeta conoce su chicha</i>	167
JOAQUÍN MARIÁTEGUI: <i>Todo es un acto político</i>	195
LUCHO GONZÁLEZ: <i>Un tejido entre Chabuca y yo</i>	231
MANUELCHA PRADO: <i>La guitarra está llamada a recuperar la sensibilidad</i>	251
MARCELLO MOTTA: <i>Siempre he sido baterista</i>	263
MARTÍN CHOY: <i>Tardó varios años, para que alguien pueda decir “puta, ¡soy cholo!”</i>	283
NATALIA VAJDA VIACAVA: <i>Quieres ser Jimmy Page, pero no eres pues</i>	309

OMAR VARGAS: <i>Nunca me pongo nervioso.....</i>	335
PEPE TORRES: <i>La guitarra me levanta el espíritu.....</i>	359
PIPE VILLARÁN: <i>A mis viejos les tocaba Bach, esas huevadas.....</i>	375
RUTH HUAMANÍ: <i>Cuando sientes que eres un maestro, ahí ya fuiste.....</i>	399
SERGIO VALDEÓS: <i>Volver a comenzar de cero.....</i>	421
VERONIK: <i>Quise formar la banda antes de saber tocar guitarra.....</i>	451
WILLY TERRY: <i>Eso lo aprendes en la cancha, no en tu partitura.....</i>	473
MI HISTORIA CON LA GUITARRA: <i>Un texto de Manu Vera Tudela.....</i>	501

SOBRE ESTE LIBRO

La idea de este libro nació el último año en que viví en Cusco (2015). Estaba leyendo un libro de crónicas y entrevistas a trompetistas del periodista y músico argentino Gillespi (*Blow!*). Me gustaba la idea de un autor que busca a sus ídolos musicales para conversar con ellos, aprender más sobre sus instrumentos y/o contexto y, sobre todo, entrevistarlos por simple curiosidad. Juntar periodismo y música es algo que venía rumiando en mí hace tiempo, mientras trataba de definir qué tipo de periodismo quería hacer. Esa mañana lo supe con claridad y que me gustaría emprender algo con guitarristas del Perú. Entonces, confieso que no he sido muy innovador: en base a este modelo, he hecho el libro que quiero leer.

Tomé este proyecto como excusa para meterme en la casa de los guitarristas que admiro y hacerles todas las preguntas que se me ocurrieron y que no tendría el valor de preguntar en condiciones normales. El traje de periodista me sirvió para ser lo que soy: un curioso.

Resultó un libro de conversación que felizmente no es solo para guitarristas. Es para cualquier persona interesada en personas, en emociones, en formas de pensar, en problemas, en soluciones, en creatividad, en búsquedas, en diálogos, en encuentros y en reflexiones. Estoy seguro de que este libro puede dar información valiosa a cualquiera, independientemente de su ocupación. No es, salvo pequeños momentos, un libro técnico.

LARGO Y SINUOSO CAMINO

El primer entrevistado fue Ernesto Hermoza, a quién seguía de hace años, en especial por su trabajo con la guitarra flamenca y luego como guitarrista de Susana Baca. Conseguí su teléfono por medio de un amigo y, cuando lo llamé para contarle el proyecto, accedió de manera inmediata, diciendo que era una muy buena idea. Este primer impulso, viniendo de él, fue fundamental, me hizo saber que estaba en el camino correcto. Lo entrevisté en el verano del 2016.

Este proyecto pasó por varias fases y, en muchas de ellas, casi lo abandono. Entre mudanzas y viajes se me hacía imposible concentrarme y darle un tiempo. Además, era abrumador que, a medida que más avanzaba, más grande se volvía el tema. Por ejemplo, recuerdo que, en la entrevista con Ernesto Hermoza, él me mencionó a Félix Casaverde y a Vicente Vásquez. Confieso que hasta entonces no sabía nada sobre ellos. Así, en cada entrevista aparecían más nombres, más discos, más información. Más de una vez sentí que me había metido en un problema.

El aprendizaje es una cosa muy curiosa: cuando más aprendes, menos sabes. Por momentos me desmotivaba, pero casi siempre era una energía ardiente que me revitalizaba. La idea de saber completamente sobre un tema es al fin una total utopía, pero la idea romántica de lograrlo ilusiona y ocupa. Al final, como se ha dicho, el aprendizaje es la ruta.

La muerte de García Zárate en octubre del 2017 sucedió en una fase en que estaba a punto de abandonar el proyecto. Meses antes contacté al maestro ayacuchano por medio de su hijo, pero muy amablemente me dijo que la salud de su padre estaba resquebrajada. Cuando falleció comprendí finalmente que todos estos maestros y maestras son mortales, que todos

se morirían algún día y que me lamentaría no haberlos entrevistado. Pensé que este proyecto debía continuar antes que sea demasiado tarde.

LXS QUE FALTAN

Soy muy consciente de que esta lista está incompleta, que es aleatoria y que no puedo complacer a todos y todas. Lamento que no están aquí Coco Vega, Virginia Yep, Carlos Córdor, Amauri Gutiérrez, Ruth Torres, Octavio Santa Cruz, Wendor Salgado, Santiago «Coco» Linares, Coqui de Tramontana, «Cochecho» Ballumbrosio, Yuri Juárez, Marcos Maizel y tantos y tantas que ahora no recuerdo o simplemente no conozco. Lamento mucho que este libro llegue tarde para hablar con los difuntos Casaverde, Avilés, García Zárate, Carlos Hayre y Álvaro Lagos.

Soy consciente también de que en este libro hay muy pocas mujeres guitarristas. Son tres de 21. Pido profundas disculpas por eso. Cuando empecé este proyecto y anoté la lista de las personas que quería entrevistar, todos eran hombres y luego, al detectar este problema, noté lo difícil que me resultaba encontrar mujeres guitarristas y/o mujeres referentes en la música del Perú.

Está claro que esto no significa que no existen buenas guitarristas mujeres en el Perú. Esto solo demuestra que la mirada con que construimos nuestra escena favorece a los hombres. Somos los hombres quienes —nos demos cuenta o no— tenemos privilegios y el monopolio en esta carrera. Somos más reconocibles y visibles, invisibilizando así a las mujeres y a las personas con diferentes identidades de género.

En las entrevistas con Natalia Vajda Viacava y Ruth Huamaní, comentaron cómo las mujeres tienen mayores exigencias que los varones para ser aceptadas y/o validadas como

músicas. También sobre los peligros de la violencia de género al trabajar y tocar de noche, por ejemplo. O también cómo muchas dejan la música cuando se convierten en madres por las expectativas o exigencias que tiene la sociedad sobre una mujer-música-madre o los estigmas, tabúes al respecto.

Lamento que sea así y lamento de corazón que este libro, aunque trató de resarcirse y redireccionarse, tenga una cuota femenina tan baja. He hecho, en la medida de lo posible, el libro más consecuente y honesto con mis emociones y mi realidad, sin embargo, reconozco que cae en un problema. Es sin duda la crítica central y más difícil de aceptar sobre mi propio trabajo.

Soy consciente además de que la mayoría de entrevistados son de Lima. Estoy plenamente atento a eso y espero en mis siguientes trabajos ser mucho más consciente al respecto.

CONVERSEMOS

Repito que esta lista no es perfecta ni menos completa. Este libro no pretende para nada ser un testimonio oficial de la guitarra en el Perú, ni yo jugar de etnomusicólogo o investigador. Hacerlo sería un suicidio. No es más que una lista aleatoria de conversaciones con guitarristas que marcan contornos para hablar acerca de la guitarra en el Perú.

El género musical no es un aspecto determinante de este libro. Junto a guitarristas criollos hay rockeros, metaleros, jazzeros, chicheros, guitarristas de música andina. No he querido recaer en la exacerbación de algunos géneros como más peruanos que otros. Considero que la territorialización de la música es bastante antojadiza, problemática y que es imposible poner confines a algo tan gaseoso como el deseo humano de producir sonidos. Por eso, este libro es sobre guitarristas peruanos y no sobre la guitarra peruana. Espero que esta lista

los motive a buscar su propia información y que, al final de la lectura, tengan respuestas, pero, sobre todo, preguntas.

Hay mucha información por recoger. Tenemos un patrimonio musical maravilloso en nuestras narices y necesitamos documentarlo, hablar de él, con él. La mayoría de las escenas musicales importantes de la historia tuvieron, junto a los instrumentos musicales, una mesa, una sala donde se hablaba, se discutía, se proponía y debatía. No hay escena artística sin reflexión. Espero que este libro sirva un poco para eso.

Finalmente, quiero decir que haciendo este libro he aprendido nuevas cosas sobre la guitarra, pero, sobre todo, acerca de los personajes que han delineado en algo el sonido del Perú y las reflexiones que mueven sus cuerdas. Agradezco que me hayan dejado entrar a sus espacios privados y que nos hayamos cuestionado juntos varios aspectos, desde la guitarra hasta el más allá. Me gusta sentir que nos hicimos un poco amigos o que, al menos en ese momento, lo fuimos. Gracias a todos y todas ustedes por abrir su espacio personal.

Este libro ha sido solo un pretexto para hablar de lo que más me gusta, pero, sobre todo, para tratar de conocer un poquito más al humano y, con eso, conocer más a mi entorno y a mí. Espero con el alma que cumpla para ustedes el mismo propósito.

Manu Vera Tudela

PRÓLOGO

Desde que vivió un proceso de estandarización a mediados del siglo XIX, la guitarra ha sido el instrumento de mayor presencia en las músicas populares del mundo. Ningún otro instrumento ha calado tan hondo en el gusto musical de los pueblos, aunque lo haya hecho de manera singular en cada región del planeta. El Perú tampoco ha sido ajeno al encanto de la guitarra. Ya sea en el vals, el huayno, el jazz, la cumbia o el rock, la guitarra tiene un papel preponderante en la producción musical popular o erudita peruana. Mas, siendo nuestro país uno de grandes desigualdades económicas y culturales, no es casual que existan maneras diversas y hasta divergentes de ser guitarrista en el Perú.

Es esa diversidad y divergencia de lo que trata este libro. En él, Manuel Vera Tudela recoge, en 21 entrevistas a destacadas autoridades de la música popular y erudita, experiencias de vida sobre lo que significa dedicarse a la música y a la guitarra en un país tan variopinto como el Perú. La elección de las personas entrevistadas no puede ser más arbitraria, pero en ello radica justamente la riqueza del libro, en reunir en un mismo tomo al criollo formado en la Argentina, al andino de los ayllus de Puquio —la tierra donde creció Arguedas—, al profesor de guitarra clásica, al tradicionalista o a la muchacha que rompe esquemas mezclando elementos de distinta procedencia. En fin, toda una geografía social de la nación peruana a través de la relación con la guitarra.

Las entrevistas no siguen un orden cronológico, hasta donde alcanzo a ver. Tampoco están agrupadas según los gé-

neros que ejecutan las personas entrevistadas, ni por ningún eje temático en especial. Ellas se suceden una a otra, dejando la sensación de que estos diálogos no obedecen a una estructura artificial, impuesta por el intelecto, sino a una secuencia natural, como si el entrevistador quisiera dejar cuenta de un derrotero casual y espontáneo.

En las entrevistas, Manu, como lo llamamos los amigos, pregunta por técnicas de ejecución, por las preferencias por un modelo específico de guitarra o por un tipo de sonido, por el uso de efectos, por todo ese tipo de cosas que aburrirían a un neófito, pero que encantan al amante del cordófono popular. Pero al mismo tiempo indaga por historias de vida, por los itinerarios musicales de sus interlocutores y, al hacerlo, se acerca, acaso sin quererlo, a las historias de la música popular peruana. Así nos encontramos, aunque Manu ahonde poco en ello, con las grandes desigualdades que atraviesan la vida de los peruanos. Nada mejor para remarcar esto que la casi ausencia de mujeres en la selección de las personas entrevistadas. Solo tres de las 21 personas son mujeres y eso, como queda evidenciado en las declaraciones de estas guitarristas, es consecuencia directa de la falta de estructuras para un ejercicio de la guitarra con igualdad de género.

Lo mismo podríamos decir de las diferencias sociales o culturales. Algunos de los entrevistados se muestran claramente preocupados por insertarse dentro de tradiciones culturales llamadas tradicionales —una evidente estrategia de legitimación para el caso de quienes provienen de las clases más pudientes—; quienes vienen de dichas tradiciones, en cambio, dan cuenta de las luchas sostenidas para alcanzar reconocimiento y respeto para sus experiencias musicales y de vida. ¿Cómo así otorga valor artístico a un joven limeño de clase media tocar chicha si esa misma chicha sigue siendo estigmatizada cuando la toca un joven provinciano?

Hay un aspecto de las entrevistas que no quiero dejar de mencionar y está relacionado con el rol del entrevistador. Mientras que en la entrevista etnográfica el antropólogo tiende a desaparecer como sujeto dejándole la palabra al informante, en la entrevista periodística —y este libro obedece a una visión periodística— el entrevistador asume la posición de un interlocutor que induce el ritmo y el desarrollo de la entrevista, lo que exige de las personas entrevistadas una mayor apertura para el diálogo. En las 21 entrevistas que conforman este libro, Manu aplica sus conocimientos sobre la guitarra —puesto que él también es guitarrista—, sobre las escenas musicales en las que se mueven sus entrevistados, propiciando de este modo interacciones muy dinámicas y vívidas. No es casual, por ello, que el entrevistador se vuelva más incisivo cuando se enfrenta a alguien activo en una escena que conoce a profundidad, mientras que en los casos de escenas relativamente distantes a él —pienso en las entrevistas a ejecutantes canónicos del vals criollo o de la música andina o de la cumbia— se vuelve cauto, llegando no pocas veces, a una actitud que podríamos tildar de contemplativa, es decir, de asombro ante el mundo que se le abre a través de las declaraciones de las y los guitarristas.

21 guitarristas del Perú tiene, además, la virtud de ser un libro ameno. De la mano de Manuel Vera Tudela uno ingresa en el mundo personal de las y los intérpretes de la guitarra en la música peruana. Con un lenguaje fresco y ligero, nos acerca mediante estas historias de vida, a los vaivenes del cordófono europeo en nuestra tierra, abarcando aspectos históricos, técnicos, sociales o de género. Leyendo estos gratos diálogos uno llega a hacer suya esa sabia premisa popular que reza: «Otra cosa es con guitarra». Y sí, mejor cosa aún con 21 guitarristas.

Julio Mendivil
Etnomusicólogo. Universidad de Viena

ANDRÉS PRADO



Escúchalo aquí

«Hay experiencias que van más allá, estar ahí sentado frente al Amazonas... de pronto empiezas a escuchar una orquesta entre los sonidos del río, entre los cantos de los pájaros, la brisa que se mueve, los monos, todo comienza a ser parte, tu respiración, te vas dando cuenta que todo está ahí»

Para entrar a la casa de Andrés Prado hay que sacarse los zapatos. Es un departamento pequeño, en un tercer piso de un edificio en el corazón de Miraflores. Me citó antes del mediodía y, mientras lo espero en la sala, espío los libros en su repisa: *jazz*, improvisación, Coltrane, Monk, etc. Creo explorar así un poco la mente del inclasificable compositor.

Conocí su trabajo con *Shamánico* (2012), obra basada en paisajes del Perú místico, en el *jazz* y la guitarra eléctrica. Aquella vez, el universo Prado entró en mí como un río nuevo. Luego conocí —y terminó interesándome incluso más— su trabajo con la guitarra acústica con *Chinchano* (2003) y *Solo* (2006), donde se evidencia su conexión con los ritmos afroperuanos. ¿Qué era eso? No sé, nada, todo tal vez. No exagero en decir que la música de Prado ha mejorado mi vida. Por eso, cuando nació la idea de este libro, su nombre fue el primero que anoté en la lista.

No estoy solo: son muchos músicos que aprecian su trabajo y lo consideran una referencia en la guitarra peruana.



© Renzo Giraldo

Para muchos es un maestro, un gurú, pero a él no le gusta que lo llamen así ni que lo endiosen, aunque a veces me parece que lo disfruta y que tiene un ego incontrolable. También creo que es una persona bastante compleja y que debe ser difícil ser él. En realidad, no lo conozco nada.

En esta entrevista emplea varios tonos de voz. Habla incómodo cuando le pido que teorice aspectos de la música, los cuales pierden su gracia cuando se les trata de explicar, pero hace el esfuerzo. Incluso usa y luego descarta términos como «magia» o «intención». Me dice más de una vez que es absurdo explicarlos. Luego critica enérgicamente la forma cómo se enseña la música en las escuelas. En otros momentos, es tranquilo, habla lento y pacífico, o es gracioso cuando habla de su maestro el difunto percusionista Julio Algendones «Chocolate».¹ Imita incluso su voz. Finalmente, habla emocionado como un niño cuando recuerda una aparición extraña en el mar de Paracas.

He llevado algunas clases con él y lo he visto muchas veces en vivo, en su formato solo, en trío o como guitarrista de Perú Jazz. Aunque me gusta considerarme su amigo, sé bien que no lo somos. Ni siquiera estoy seguro si me reconocería en la calle. Creo que muy pocas personas deben realmente conocerlo bien. Sin embargo, en esta entrevista abrió con honestidad hermosos espacios de él.

Quiero terminar diciendo que esta entrevista se realizó en el 2016. Muchas cosas pueden haber cambiado desde entonces.



1. [Nota del autor] Julio Algendones «Chocolate» (1934-2004), natural de El Carmen, Chincha, fue uno de los más connotados percusionistas peruanos. Integró Perú Negro, publicó «Canto Eleegua», inspirado en la santería tras un viaje por Centroamérica. Más tarde integró Perú Jazz con Jean Pierre Magnet y Manongo Mujica. El dúo Prado-Chocolate quedó inmortalizado en el disco *Chinchano*.

Mi nombre completo es Andrés Prado Loayza. Creo que tengo 44 años. ¿Qué más deseas saber?

¿Cómo que crees?

Es que he perdido la cuenta.

LOS COMIENZOS

¿Cómo empieza tu acercamiento con la guitarra?

Me acuerdo de mi madre con una guitarrita pequeña, para niña, y me causó mucha felicidad. Ese fue creo mi primer encuentro. Claro, había una guitarra grande en la casa, que era la de mi abuelo, pero no había ganas de aprender y empezar a tocar con ella, pero con la guitarrita sí. Tendría 7 u 8 años.

Y estas ganas de aprender, ¿cómo nacen?

Como jugando en realidad. Vengo de un hogar musical, por mi madre, por mi abuela y mi hermana, que eran pianistas. Entonces, la música estaba ahí, todo el tiempo. Ha sido muy espontáneo y natural. Traté de tocar piano con mi madre desde los cuatro años y después el violín clásico. He pasado por varios instrumentos y la guitarra comencé a tocarla como juego y poco a poco me interesó más.

¿Por qué la eliges entre todos estos instrumentos?

No sé. Yo creo que es una cuestión de comodidad. No hay realmente mayor «porqué».

No eres el que endiosa la guitarra...

Ah no, para nada...

¿Entonces qué es la guitarra? ¿Un pedazo de madera nada más?

No, obviamente que no. La guitarra es un instrumento, es eso: un instrumento. Un instrumento que te permite tocar otras cuerdas, que en realidad son las cuerdas profundas, las

que están adentro, que puedes llamar «alma», «corazón», esa cosa misteriosa de la vida que tenemos adentro, ¿no? Utilizas estos instrumentos para llegar a algo mucho más profundo. Son medios, puentes. La guitarra para mí no es ningún fin, como siempre lo digo... si no es la guitarra puede ser cualquier otra cosa, piano, flauta, o si no otro instrumento y, por último, no es ningún instrumento, puedo pintar, hacer poesía. Eso, si es que tengo ganas de hacerlo. De repente llegará un momento en que tal vez no habrá necesidad de hacer nada, ni de tocar guitarra, ni de escribir poesía, ni de pintar. A veces pienso que todas estas manifestaciones artísticas son carencias de naturaleza.

¿Cómo es eso?

Una necesidad del ser humano de compensar una carencia profunda de la naturaleza. La música desde hace un buen tiempo se ha ido transformando, aislando, pero antes era parte de muchas cosas. Para curar, en algunas tradiciones todavía lo es, o para festejar determinados movimientos de los astros que iban a influenciar sobre la cosecha. En este desarrollo que siguió, que no sé si es desarrollo o no, hemos llegado a un lugar donde la hemos encasillado, la hemos aislado del resto, del cosmos. Entonces, la música es ahora algo que se toca en una caja de fósforos que llamamos teatro, para humanos. Se hacía para la naturaleza, era la misma manifestación de la naturaleza. Por todas esas razones el instrumento podría ser el puente que me conecta con ese lado carente en mí, que necesita salir, sentirse vivo.

¿Y te pasa a ti?

Hay algo adentro que tiene que salir. Por eso, hacemos música, por algo que tiene que salir a través de ese instrumento, de ese lenguaje o sonidos. Llámalo como quieras, no quiero intelectualizarlo, simplemente es un fluir que necesita expresarse.

FORMACIÓN. PAISAJES Y MAGIA

¿Y tú formación guitarrística? ¿Por dónde anduviste?

De niño, con profesores privados, tocando un repertorio de guitarra clásica y luego entré al Conservatorio en Lima. Intenté continuar estudios después en Europa cuando estaba muy joven y ahí fue que paré la cuestión clásica, y quise entrar en la música popular. Desde muy joven me gustó el *jazz*, desde los 14 o 15 años. Me gustó escuchar estos músicos locos improvisando. A los 16 o 17 años tuve la suerte de conocer a Martin Joseph² y empezar un taller de *jazz* con él acá en Perú. Eso me enrumbo hacia esa dirección: la improvisación, el *jazz* y luego esto me comenzó a apasionar cada vez más. Fue un motorcito conductor. Entonces, terminé en Argentina estudiando, tocando y ese fue un poco mi camino. Después, básicamente la experiencia de la vida, de tocar con otros músicos, en Argentina, en Perú, y en Inglaterra muchos años más adelante. Al final, terminé haciendo un postgrado en Londres en la especialidad de *jazz*.

Pero, en realidad, yo no soy un académico, aunque la gente me asocia mucho con lo académico, no sé por qué, me toma como referente de guitarra *jazz* y como músico académico, pero la verdad es que yo no soy ni músico académico ni ningún referente de nada. Pero la gente necesita un referente, catalogarte de una manera. El *jazz* tuvo un impacto en mí por el tema de la improvisación, pero toco folklore, música latinoamericana, compongo música contemporánea, o sea, ni siquiera ya me da ganas de ponerle etiquetas a lo que hago. Es simplemente este fluir creativo que se traduce de diferentes maneras. Entonces, mi formación ha sido una mezcla de cosas, entre maestros, músicos, calle y escuelas.

2. [Nota del autor] Pianista inglés radicado en Chile.

Tengo el recuerdo de verte en vivo en el Selvámonos 2009. Cuando tocaste *Shamánico*, empezaste el concierto haciendo una ofrenda. ¿Te acuerdas de eso?

Algo, sí me acuerdo de esa noche. Muy difícil de tocar. En un momento estuvo bien, me gustó la capacidad de la gente, pero por otro momento se fue a otro lado, porque la gente estaba con mucha adrenalina. Muy ansiosa de querer más la fiesta y lo que yo estaba llevando no era fiesta.

¿Qué estabas llevando?

Es música que está inspirada en el universo mágico religioso del Perú y también en el paisaje peruano. Hay paisajes musicales que requieren de cierta tranquilidad para poder apreciarlo, ¿no? Y me acuerdo de que esa noche los chicos estaban con muchas ganas de hacer fiesta. Comprensible, totalmente. Un grupo de chicos empezó a tocar batucada en medio de un tema súper tranqui, entonces era difícil conectarse, porque había una tremenda bulla y gritos. Al comienzo, fue incómodo y luego «bueno, así es, está bien, que tenga que ser lo que tenga que ser».

¿Y por qué te inspiró este paisaje mágico?

Yo creo que el paisaje es algo que tenemos por todos lados en el Perú. El paisaje nos habla mucho de nosotros mismos, nos describe nuestros propios paisajes internos. Cada paisaje que vemos es un aspecto, un paisaje de la emoción también. Al final, lo externo y lo interno no existe para mí. Entonces, el paisaje juega un papel muy importante en mi música. Tengo un tema que se llama «Paracas» que tiene que ver con ese paisaje, con ese mundo. Hay otro que se llama «Amazonas» que tiene que ver con experiencias en el Amazonas. Hay uno que se llama «Danza de pumas» que tiene que ver con experiencias de ayahuasca y seres que se transforman. Cada tema es una experiencia que ha tenido que ver con esos lugares.

¿Me puedes hablar más de eso de los paisajes internos y externos?

Uno puede entramparse dentro de estas palabras porque empieza a intelectualizar, a filosofar y no llega a nada. Es jodido para mí hablar de esto, porque uno puede quedar entrampado en una conversación que no llegue a nada. No existe nada de interno y externo para empezar, ¿no? Es una idea que nos hemos creado en la cabeza. Podemos hablar quizás de una energía creativa, impulsiva, que necesita fluir de alguna manera; como la vida fluye, tiene una energía, una forma de circular de mostrarse. A eso me refiero con emplear un instrumento para que esa energía, ese impulso, fluya.

¿Y este impulso es espontáneo, es natural o forzado?

Yo no lo sé. Puede ser una mezcla de cosas. Es muy complejo al final. Porque si profundizamos más en lo que estamos hablando, hay muchos aspectos que ver con mucho detalle. Por ejemplo, el hecho de hacer música o lo que estamos haciendo muchos músicos puede ser muy cuestionable también, porque es como una especie de repetición mecánica de cosas que probablemente ya hemos escuchado. Entonces, al final nos estamos auto repitiendo por muchos años.

Claro, hay aspectos que decimos que son aspectos creativos, pero esos no son puramente aislados, sino que tienen una base, una secuencia que viene de atrás, porque tú cuando naces ya estás influenciado por una especie de factores. Si en este caso estamos hablando de música, hay factores musicales externos que van a determinar, alimentar, se van a almacenar de alguna forma y, si a esto le sumas la academia o la escuela, lo que hacen en muchos casos es decirte «mira, esto es música, esta es la forma de tocarla y esta es la forma de estudiarla». Entonces empiezas a desarrollar una secuencia de patrones y tu cerebro como computadora comienza a registrar todo eso,

lo guardas en el disco duro y de pronto un día dices «¡mira lo que se me ocurrió!» y resulta que es una especie de mezclas de unas cosas que ya tenías en el disco duro.

He llegado a pensar que el arte, en cierta medida, tal como lo entendemos en occidente, puede ser una práctica enajenante, limitante. Entrar a un Conservatorio de Música para que te enseñen Beethoven y te digan: «mira la música de Beethoven se toca así, en esta parte en el compás número 36 al 40 tienes que articular la mano de esta manera porque tienes que darle este tipo de expresividad, esta línea que canta de esta manera y esta es la forma de interpretar la música clásica». ¿Para qué sirve todo eso? ¿Qué es lo que sucede en tu cerebro cuando comienzas a estudiar de una manera como esa? Terminas almacenando códigos, patrones, una serie de información mecánica y tu educación se transforma en una especie de secuencia de mecanismos, estructuras mecánicas que al final lo transformas en un lenguaje, obviamente, pero de la repetición. Y lo puedes hacer increíblemente, puede sonar increíble, pero no deja de ser eso, una repetición.

¿Y cómo se manejan en ti tus patrones?

Yo me incluyo en todo esto. Es mi experiencia de aprendizaje.

Si hiciéramos un escáner de tus patrones, ¿qué estarías viendo?

Yo puedo ver un montón de cosas. Puedo escuchar a Bach en mi cabeza, a Monk, a Coltrane, a un montón de influencias, lados y hasta estructuras.

Tengo la sensación de que quieres liberarte de esos patrones...

Eso también es cuestionable. No sé en qué medida se puede uno liberar de eso o si vale la pena liberarse. Puede ser tu peor tortura, tu peor esclavitud. Yo creo que no va por ahí.

Creo que hay que poner ojo en ese aspecto de la «creatividad humana» para explorar otros ángulos o sumergirse en otros aspectos que vayan más allá de la mecanización y, por otro lado, ya depende de cada músico cuestionarse la forma en que uno está encarando las cosas. Yo creo que la cosa va más por la energía, la intención que le pones a cada nota, a cada sonido. Porque, como habrás podido escuchar seguramente, una melodía tocada por un músico puede sonar muy diferente tocada por otro y, sin embargo, están tocando la misma melodía.

¿Y cómo se le pone intención a una nota?

La intención... estoy buscando las palabras... yo creo que es la forma en que tú escuchas y te conectas con el sonido de la manera más intensa posible. O sea, para tocar una nota o un sonido, tú ya lo estás escuchando en tu cabeza antes de tocarlo, ¿no? Y eso te conecta de una manera mucho más intensa, quizás, con el sonido que produces. Entonces, en tu escuchar y en tu emitir ese sonido, está la intención, la energía, la conexión, como quieras. En ese momento todo desaparece, todo es sonido nada más, tu cabeza no está pensando en nada, solamente estás sintiendo sonidos. En la medida en que tú te conectas con ese sonido que estás emitiendo es que se produce esta conexión, esta magia.

¿Esto tiene alguna relación con la oración?

La oración también es otra forma de conexión con un aspecto de la proyección. Tiene una intención, una proyección. Quizás intención no es la palabra ahora que lo pienso bien: no hay ninguna intención más que el mismo sonido. El sonido es lo que es. Es eso. Eso es. No hay más que eso. Eso es. Sería una distracción pensar en algo más.

Y en un mundo de distracciones, cómo manejas el tema de la intención, ¿qué pasa con todos los elementos distractores de allá afuera?

Depende de cómo lo tomes. Si vas a hacer un concierto íntimo y todo el mundo está hablando, haciendo copas y riéndose, obviamente va a ser muy difícil tocar. Va a ser muy complicado, por no decir imposible. La magia se produce cuando tienes un auditorio que tiene una sensibilidad para poder conectarse con eso que estás transmitiendo, que está fluyendo. Entonces se enciende.

¿Esa conexión depende del auditorio o del *performer*?

Pueden ser las dos cosas, definitivamente. Si el *performer* no es un buen *performer*, no transmite nada. ¿Qué se puede hacer? Si el *performer* es muy bueno y transmite cosas increíbles, pero el auditorio que tiene al frente no es sensible, va a ser un desastre también. Pero cuando se juntan ambas cosas, ahí se produce el *match* perfecto, se enciende el fuego; ahí se producen las cosas más mágicas.

¿Mágicas?

Magia es una palabra que podemos emplear para describir ciertas cosas que van más allá de lo puramente palpable. Cuando sientes que alguien te está escuchando, tú puedes sentir hasta su escuchar, que abre algo, hace que tus sonidos lleguen más lejos, crezcan y se produce pues una sensación, no sé cómo explicarla, que es única, es el momento. Es el acto de escuchar que abre esa puerta a ese plano sensorial, sensible. No te estoy hablando desde un plano técnico, porque no podría describir el fenómeno. Tal vez un científico tendría que analizar qué pasa en nuestros cerebros y qué pasa realmente en el ambiente cuando eso sucede, pero podríamos decir que es una energía interesante. Es como una energía que coincide, que armoniza.

Y en ese estado de magia, cuando te conectas con el público, que abre esta puerta, que se escuchan, ese mundo que se genera, ¿cómo lo vives tú?

Es un sentir, un momento. Eso. No hay pensamiento alguno. No entran pensamientos. Es conexión, como cuando afinas y llega al punto. Eso es. Nada más.

¿Y cómo te deja la vuelta a la tierra? Digamos, terminó la magia, después del concierto, ¿cómo es ese momento post mágico?

Queda. Quedan cosas guardadas. Alimentan de alguna forma. Algo bello. A veces cuando hago un concierto de mucha intensidad expresiva, yo termino cansado, porque he entregado todo. Normalmente me escondo atrás y me quedo un rato ahí. No puedo hablar, no puedo bajar al escenario y estar hablando con todo el mundo, no puedo. Tengo que estar un ratito solo.

SILENCIO. VIRTUOSISMO. APRENDER A ESCUCHAR

Se te reconoce entre otras cosas por ser un guitarrista que digita bien rápido, sin embargo, la experiencia del disco *Shamánico*, salvo momentos, son melodías muy lentas. Me gustaría conocer qué te produce lo lento en tu actividad guitarrística.

Lo lento es muy difícil de tocar. Es un reto manejar el espacio creativamente, respirando. A mí me fascina, me encanta. «Paracas», por ejemplo, es un tema hiper lento y las melodías también. Se estiran bastante.

Hay mucho espacio entre nota y nota.

Se trata de eso, de usar el espacio como un elemento más de la música. Ahí está la sustancia en esos momentos entre notas. Para mí, la magia está en lo que no tocas más que en lo que tocas. Después de lo que tocas se produce algo, emites un sonido y después hay algo. Una sensación queda. Si tú aprendes a manejar ese tipo de elementos, yo creo que estás descubriendo

de lo que realmente se trata. Muchos aprendemos la música como el arte de tocar sonidos, pero nos olvidamos de los silencios. Todo lo contrario: es el arte, también, de conocer el silencio, el espacio. De eso se trata, uno toca notas para poder crear esos espacios. Es más, se debería hacer música desde esa óptica. No desde la óptica de omitir sonidos, sino de cómo crear o manejar los espacios.

Y yendo a la otra esquina, ¿cuál es el gusto para tocar rápido?

La rapidez es una especie de relámpago, como un rayo. Como una energía que se expresa de manera violenta, quizás. No creo en la rapidez por la rapidez. O sea, la rapidez como elemento que te lleve a mostrar un carácter expresivo, sí. Tiene sustancia. La rapidez por la rapidez, tocar un montón de notas rápidas que no me llevan a ningún lado, no tiene mucho sentido.

¿Qué cosa es tocar bien un instrumento?

Esa definición puede ir cambiando de acuerdo con el músico. Para mí en este caso tiene que ver con lo que ya hemos estado hablando. Con la capacidad que tiene el músico para poder conectarse con el sonido.

Volteo la pregunta... ¿hay gente que toca mal, aunque toque increíble?

¿A qué te refieres con eso?

Personas virtuosas en la cuestión mecánica y técnica del instrumento...

Lo mecánico y técnico para mí no es virtuoso. Lo virtuoso tiene que ver con aspectos creativos muy importantes. Con la genialidad de manejar todos estos elementos que hemos estado conversando. El virtuoso para mí es un artista que te puede llevar, al igual que un guía o chamán, a lugares profundos de la emoción; va más allá de las notas, en eso radica el virtuoso. Por ejemplo, Monk era un virtuoso y así podemos mencionar a

varias personas, que no necesariamente son músicos rápidos. Lo rápido no es necesariamente lo virtuoso. O sea, si la gente interpreta virtuoso como «rapidito» no me interesa... virtuoso tiene que ver con un aspecto mucho más profundo, más misterioso, que se produce en algunos artistas que te llevan realmente con su arte y con su música a niveles profundos de la emoción y, a través de su lenguaje virtuoso, te pueden llevar a experiencias sensoriales que no son muy comunes. Puede haber un virtuoso de los silencios, que maneja el silencio de una manera magistral. Eso es para mí.

Hay un chico de 15 años al que le gusta el jazz, escuchó por ahí tu trabajo, te tiene como un referente dentro de la guitarra peruana, está leyendo esto y está con ganas de leer un consejo de Andrés Prado.

¿Consejo? Uy dios mío. No, no doy consejos.

Ya, una recomendación. ¿Qué le dirías a alguien que está empezando a tocar guitarra y te dice «Andrés, ¿qué puedo hacer para tocar chévere la guitarra?»

¿Un chico que ya está tocando la guitarra?

Alguien que está empezando, que está con ganas...

Yo le diría que tenga cuidado en su afán, que sea inteligente al observarse en su afán de querer tocar, porque puede ser simplemente que ese afán sea una especie de autosatisfacción placentera. Yo no tengo nada contra el placer, pero esto les pasa a muchos guitarristas, disculpa la palabra, que sea una especie de «pajazo» y ya está. Está bien, pues. Si eso es lo que quieres. O sea, hay que observarse mucho en este afán de querer tocar. Yo le diría «aguanta un ratito», la energía esa es buena, pero sé inteligente. Si vas a querer profundizar más, escucha mucho, no seas músico sordo. Ahora entrena un poco y aprende a escuchar, ¡aprende a escuchar! Realmente, si quieres meterte en la música, lo primero que tienes que hacer es escuchar. Escucha

apasionadamente hasta el milímetro de las cosas que estás escuchando. Ten mucho cuidado al estudiar, pensando que estás estudiando y no estás estudiando nada, porque tienes pereza mental de pensar realmente qué es lo que realmente necesitas estudiar. Entonces, eso les pasa a muchos chicos que dicen «voy a estudiar cinco horas diarias» sin la menor idea de qué es lo que tienen que estudiar. Entonces, agarran la guitarra, un par de cositas y luego están hueveando cuatro horas y, al día siguiente, pasa lo mismo y al fin de semana piensan que han estudiado mucho. Mentira, no han estudiado nada. Lo que han hecho es huevear. Mover sus dedos. Un placer. Un pasatiempo. Se pierde mucho tiempo, y me incluyo, yo no sabía cómo estudiar. Me he dado cuenta de que he perdido tiempo. Por culpa del colegio y por todas estas cosas que nos han metido en la cabeza desde niños, tenemos pereza de pensar.

¿Tenemos una responsabilidad social como músicos?

No hay que hacer nada, solo tocar. ¿Responsabilidad con la gente?

Sí...

Yo creo que ya es algo muy personal. Tú puedes asumir una responsabilidad con los demás. «Hago música porque quiero llevar esto a la humanidad» o «yo tengo un mensaje», eso ya son ideas que a uno se le ocurren. Será también parte de este mecanismo de darle un sentido a su vida.

Creo que cuando uno abre, cuando uno hace el esfuerzo de abrir el lado sensorial, el lado de la percepción, ese tipo de palabras ya no tienen sentido. Cuando empiezas a emplear tu inteligencia y, al mismo tiempo, abres tus capacidades sensoriales al sonido, en este caso la música, y tienes una actitud crítica, no autodestructiva, sino de observación, de escuchar, de ser consciente de lo que está pasando creativamente a un nivel sensorial, no intelectual necesariamente, entramos a otra

dinámica. No a la dinámica de la responsabilidad, de los sueños o de darle un sentido a tu vida. Ahí, dentro de ese aspecto, puede ser un error grave; yo creo que ahí ya te perdiste. La música es hasta donde puedes escuchar, es ese acto intenso, meterte en el sonido y reproducir el sonido. Más allá de las intenciones que tú puedas darle a lo que quieres hacer, cómo puedes encauzarlo. Cuestiono todo eso. Mira lo que pasó con Jesús, pobrecito. Llegó con todas las buenas intenciones probablemente. Y así me imagino a muchos maestros que llegaron.

MAESTROS. ENSEÑANZA

Hablando de maestros, ¿quiénes son tus referentes cumbres?

Yo creo que varios, pero Chocolate ha sido una de las personas más cercanas en mi vida. Por supuesto que podría citar también a Coltrane, que ha sido como una energía que te inspira, te da, te nutre en una manera muy especial. Esto no sirve para hacer lo mismo que ellos hacen, es como hay una cosa que empieza a trabajar dentro de ti; esa energía de Coltrane empieza a trabajar dentro y de pronto sale algo que no necesariamente es la música de Coltrane, puede ser otra cosa completamente distinta, pero está la energía ahí y probablemente Coltrane hizo igual, la tomó de otro y eso creó una cadena de cosas que se siguen dando.

Hay esta idea de que el maestro está arriba de nosotros...

Yo creo que los verdaderos maestros son los que nunca se ponen arriba. Casi ni los ves, están al costado. Para mí, el maestro en realidad no es ningún maestro, es un ser que te acompaña en cierta medida, está a tu lado, simplemente acompañándote en tu propio camino. Tú eres el que tienes que descubrir, encontrar. Esos maestros que están arriba y te dicen qué es lo que tienes que hacer son los peores, esos no son maestros

para mí, son payasos. Los verdaderos maestros, que son muy pocos, pero hay, son los que siempre tienen un perfil bajo, son los casi desapercibidos, los que probablemente tienen una tremenda experiencia de los espacios y los silencios. Estas sutilezas que no estamos acostumbrados a ver en nuestros días. Ellos sí pueden estar dentro de esos mundos y desde esos mundos te acompañan.

¿Chocolate tenía ese comportamiento?

Totalmente. Yo creo que es un maestro. Una de sus maestrías era eso, cómo te acompañaba.

¿Y tú lo sientes actualmente de alguna forma?

Todo el tiempo. Está ahí. Se siente. Un legado. Se queda, está ahí. Muy difícil que se vaya, no se puede ir. Una de sus maestrías era eso de que estamos hablando, este conocimiento o sabiduría de lo que no se ve, de lo que no se palpa, de ese mundo, que es un mundo tan real como este. Es parte del mismo mundo, lo que pasa es que como estamos tan achatados por toda la educación que hemos padecidos desde niños, entonces el trabajo duro que nos toca es cómo salir del desastre que han hecho con nosotros. Algunos podrán y otros no, porque lo que hace la educación es achatarte ese desarrollo que tú tienes de forma natural desde niño. Uno de niño está así, es un radar, no tiene prejuicios, no tiene nada, todo es fascinante, está abierto a todo. Entonces, agarran a un niño, lo meten a un salón, cinco o seis horas, y ya lo están transformando, le están fregando el cerebro: toda la parte perceptiva y la parte motriz. Va a estar ahí unos buenos 12 o 13 años. Hasta que salga ahí, ya lograron su cometido. Primero, les meten la idea del error en la cabeza, achatamiento número uno. Dos, la parte motriz es nula. La parte creativa, mínima. Es lamentable pues. Todo eso nos achata. No nos deja percibir.

Hablando de clases, ¿te gusta enseñar en la PUCP?³

Sí, me gusta enseñar. No me gustan mucho los medios académicos. Es un problema que viene desde muy atrás, que han convertido la educación en números. Entonces, como son muchos alumnos, hay que hacer un sílabo, un plan de trabajo, para aplicar en forma masiva. Los alumnos, de acuerdo con eso, sacarán una nota, un número, si es que logran cumplir con el plan masivo. Yo creo que todo eso va a colapsar. Probablemente ya esté colapsando. La educación por notas ya es primitiva. Hay un despertar en muchos seres humanos hacia una consciencia más grande. Yo creo que la abolición de las notas puede ser una importante revolución.

¿Las notas musicales o las notas de evaluación?

Me refiero a las notas de evaluación.

Claro, te estoy bromeando...

Las notas musicales son una forma de codificar algo que tuvo la necesidad de ser codificado para ser tocado. Me acuerdo de que un maestro hindú me decía: «toda la partitura la tenemos acá (señaló su cabeza), no la necesitamos al frente». Como los músicos de la India, cuando tú vas y quieres aprender un instrumento, y el maestro se da cuenta de que tienes disposición y talento, entonces tú te entregas a la vida casi monástica musical. El maestro lo primero que hace es, aparte de convivir con él, que no te deja tocar tu instrumento, te hace cantar. Una vez que tienes tu oído musical afinado —tienes la cuestión rítmica, orgánica, afinada— recién el maestro te entrega tu instrumento como premio. Y pueden pasar hasta tres años para que eso pase.

3. [Nota del autor] Prado es profesor de Guitarra Popular de la escuela de música de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CHINCHANO. ONE TAKE. FRANKSTEIN

Chinchano me encanta, amo ese disco, lo escucho mucho, muy fluido, es una conversación...

Es un encuentro. Y se dio la forma más rara también. No hubo ensayo, es una guitarra Falcón de estudio, cualquier guitarra...

¿Lo grabaron en un día?

Todo en un día.

Y Chocolate no conocía las canciones...

No.

Pusieron los micros y empezaron a grabar...

Sí, básicamente.

Es interesante cómo tú a veces te quedas y él se va un segundo y regresa de una forma muy sutil, ese diálogo...

Eso le crea una cosa orgánica increíble...

O tú a veces ya estás con todo y él aún no entra...

Está escuchando...

Se nota cómo escucha...

Qué bestia, ¿no?

Se nota que tú estás guiando esa conversación...

Él me está acompañando. Eso es lo que está haciendo.

Mucha humildad tiene su forma de estar ahí...

¡Total! Una humildad total. Además, él no quiso ensayar. ¿Para qué?

De todas, me encanta «Saya Chinchana». Cuando te he visto tocarla en vivo veo que la disfrutas un montón, ¿qué hay de esta canción?

Es delirante ¿no? Tiene un ritmo delirante, una melodía que te captura. Es éxtasis, un tema que te lleva al éxtasis. Lo he tocado con Choco. Me acuerdo de ese toque tan elegante que tenía en el cajón, sin meterle ni un toque más y ni un toque menos, pero en cada toque había muchos toques. Esto (golpea su pierna) para Chocolate era un acto zen (risas). He escuchado a muchos cajoneros pues, pero para Chocolate un toque era un «¡pum!». He escuchado cajoneros que tocan miles de toques, pero cuando Choco tocaba un toque, era el toque.

¿«Chincha» la grabaron en una sola toma?

Sí.

¿Fue la única toma?

Única toma.

¿Todas fueron en una sola toma?

Casi.

«Chincha» tiene ese toque de *one take*...

Sí, *one take*. Además, eso decía Choco siempre: «yo toco una sola vez, no repito» (imita su voz). Todo el mundo estaba estresado, sudando frío, el ingeniero, todo el mundo. Y Choco tenía pues estas cosas que eran muy particulares. Yo grabé antes otro disco con él que se llama *Sueños Festejos* (2012). Es un disco que no salió nunca, hicieron pocas copias, creo que se las repartí a amigos, yo ni siquiera tengo una. Grabamos con un contrabajista inglés, David Miles, y Chocolate. Y ese fue el primer encuentro en un estudio con Chocolate, al poco tiempo de conocerlo y ser amigos. Te voy a contar esta anécdota para que alucines cómo era su forma de enseñar, yo lo fui descubriendo poco a poco. Estábamos en el estudio y tocábamos este tema que era «Sueños Festejos», donde yo quería que Choco comience a improvisar, a transformar los ritmos y los lleve a otra dimensión. Entonces, yo le explico a Choco y él empieza a tocar, pero toca lo mismo, repite lo mismo. Termina y yo le

digo: «maestro, pero acá me gustaría que desarrolle, comience un solo que desarrolle, que nos lleve a otro lado». Me mira, se va al estudio otra vez a grabar y toca exactamente lo mismo que tocó, ¡lo mismo! No cambió ni un toque. Entonces otra vez sale Choco del estudio y yo decía: «puta madre, ha grabado lo mismo. ¿Ahora qué hago? Le voy a decir». Le digo: «Chocolate, tiene que ser una variación, trata de tocar otras cosas más». Hace «mmm» como quejándose y ¡volvía a tocar lo mismo, no tocó otra cosa, lo mismo! Yo decía «no puede ser, o Choco no me entendió nada o qué está pasando, me está haciendo una broma o qué sé yo». Tocó lo mismo, no hizo ni un cambio, absolutamente. Salió y me dijo: «¿qué tal?». Y yo le dije: «maestro, no, lo que le estoy pidiendo es una transformación». ¿Sabes lo que me dijo? «Ahh... ¿qué te crees, Frankenstein?». (Se ríe a carcajadas). «Escúchalo», me dijo. Y me puse a escuchar y lo que había hecho realmente estaba perfecto. Lo que había hecho era lo que tenía que hacerse. Mi idea estaba de más, no tenía sentido dentro del contexto. Me di cuenta totalmente de que estaba en lo cierto, y ahí me daba cuenta de quién era Chocolate, de su capacidad de escuchar. Era impresionante, era el centro, era una cosa clavada en la tierra, ni un toque más, ni un toque menos, lo que tiene que ser, ahí.

REFERENTE. EGO. IMÁGENES

¿Qué sentimientos te producen la eléctrica y la acústica? ¿Cómo experimentas cada una?

Las toco de forma distinta. Cuando toco la acústica, digito con los dedos. Es otra sensación. La eléctrica, la púa me permite tocar otras cosas. De repente con la eléctrica me voy más al lenguaje de la fusión, incluso puedo explorar una cuestión más escalística desde otro ángulo, sonidos distintos, otra forma, es otro instrumento. La acústica tengo que tocar sentado.

¿Te gusta bailar?

¿Cuándo toco?

No, bailar en general.

No, no soy bailarín. No es mi naturaleza. Quizás por eso soy músico.

¿Cantar?

Canto, sí, pero no me dedico a eso como a la guitarra.

¿Disfrutas el canto?

No canto mucho. Aunque no lo creas, no toco mucho la guitarra. Casi no la toco.

Te toman como referente, te saludan, te felicitan, te agradecen y te dicen «maestro» todo el tiempo por la forma como tocas, ¿cómo manejas el ego?

Primeramente, no me siento maestro de nada. Eso habría que definirlo bien. No me siento maestro. No pasa por mi mente sentirme maestro, ni pienso que soy un maestro.

Pero supongo que te lo dicen muchas veces...

Sí, a la gente le gusta tener maestros. Ven algo en ti y dicen «ah, él es un maestro». Eso no pasa por mi mente. No está dentro de la cotidianidad de mi vida.

Tú eres Andrés...

Ni sé qué soy. Andrés es mi nombre, por decirlo, podría tener otro nombre también. Yo creo que estoy pasando por un aspecto de mi vida en que no estoy capturando. No es parte de mi vida este tipo de afirmaciones, de «maestro». No me quiero afirmar como maestro. No pasa por mi cabeza ni me interesa mostrarme ante la gente como tal. No es para mí, no es lo mío. Se crea una imagen de ti, eso es lo peligroso. No solamente me pasa a mí, sino a muchas personas, muchos artistas, donde el medio crea una imagen de ti, porque el medio necesita imágenes

y, a veces, uno termina creyéndose la imagen de lo que el medio crea. Ese es el peligro. Cada vez detesto más las imágenes.

¿Tienes identificada la imagen que el medio ha creado de ti?

Yo creo que han creado una imagen de maestro, que soy un guitarrista maestro, que soy académico. Yo soy antiaacadémico, no soy maestro y no pretendo ser maestro. Eso es lo que te puedo decir. Ahora, hablando de ego, por supuesto que hay muchos aspectos que observar, que trabajar respecto al ego, sobre todo el que no te deja crecer, que se convierte en una especie de muralla que no te permite explorar, ir más lejos. Siempre trato de explorar esos aspectos para tratar de no limitarme, pero no me interesan las imágenes. No me interesa la idea de que uno tiene de otro, porque simplemente termina siendo una idea, y uno es más que la idea que uno tiene de sí mismo. Uno crea una idea de uno mismo y después asume que eso es, mentira pues. Tú eres Manuel, pero anda a saber tú todo lo que eres, más allá de la idea que la gente tiene de ti, o que te has creado de ti mismo. Entonces, es limitante, es pobre, pero así vivimos.

MIEDO. SURF. UN CRÁNEO ENORME EN PARACAS

¿Te gusta el mundo? ¿La calle?

El mundo de los humanos cada vez menos, por no decir que no me gusta. Creo que no, que somos una especie que deja mucho que desear realmente. Somos muy destructivos. Somos una especie de cáncer. Si exterminamos la especie humana, yo creo que el planeta renace. La cantidad de nuevas especies que saldrían, todo sería un renacer, un renacer maravilloso.

Hay una película llamada *La Belle Verte* sobre un planeta avanzado donde tienen conciertos de silencios, porque

la música ya no era necesaria para conectarse con la naturaleza. ¿Crees que la música en el futuro podría desaparecer? ¿Qué no necesitemos hacer música para conectarnos?

Creo que lo que nosotros hasta ahora llamamos música es muy limitado. Eso que te enseñan en el Conservatorio, en la Universidad, esa «musiquita», eso es algo muy limitado. Va más allá incluso de la palabra música. Es una experiencia sensorial que te puede llevar a dimensiones, lugares indescritibles, insospechados. Entonces, yo diría hay que olvidarse de la música. Hay que abrir los sentidos y olvidarse de la música. Olvidarse de la música como nombre, como escuela, hay que empezar a abrir los sentidos para descubrir la maravilla que podemos encontrar. Te vas a Nueva York, te matas estudiando en la mejor escuela de *jazz*, tienes talento, tienes buen oído, de pronto comienzas a tocar, a improvisar de la puta madre, sabes tocar todo, todas las melodías, sabes la armonía y de pronto «¿qué estoy haciendo? Me estoy repitiendo». Como una especie de autómatas. Olvidémonos un poco de la música. Lo que te estoy diciendo es un poco descabellado, pero ¡dejen de joder con la música! Ya basta de la música, no jodan. Ese sería mi mensaje. Ese sería el mensaje para todos los músicos: basta de la música, no jodan, basta ya. Ya fue suficiente, ¿no? Hay que abrir los sentidos. O sea, hay experiencias que van más allá, estar ahí sentado frente al Amazonas, estar en la selva y, de pronto, en un momento en que logras esa tranquilidad, empiezas a escuchar una orquesta entre los sonidos del río, entre los cantos de los pájaros, la brisa que se mueve, los monos, todo comienza a ser parte, tu respiración, te vas dando cuenta que todo está ahí. No sé, hemos hecho una tendencia de achatarnos. El ser humano quiere cosas seguras, entonces inventa la academia, las estructuras, porque quiere agarrarse de algo. Tenemos un miedo tremendo.

A veces, en ceremonias de ayahuasca puedes llegar a esos niveles donde te das cuenta «carajo, esta huevada no era tan simple que digamos, va más allá de lo que yo puedo ver» y te das cuenta de que es enorme, que hay un tremendo universo detrás, pero nos da miedo. Quizás somos la especie con más miedo que hay en el planeta. Por eso, somos tan destructivos. Nos da miedo todo. Quizás nuestro instinto de supervivencia, más el miedo, más nuestra supuesta inteligencia, que no sé a dónde nos está llevando, ha hecho que lleguemos a este nivel. Mira, nos hemos alejado completamente de la naturaleza, hemos matado todo lo que hay alrededor nuestro, incluyéndonos a nosotros mismos como especie humana, y nos seguimos matando, y todo es un acto de miedo, vivimos en un miedo profundo.

¿A ti te da miedo algo, Andrés?

Sí, los miedos siempre están ahí. Miedo a sufrir, al sufrimiento, la agonía. Ni siquiera es el sufrimiento prolongado en sí, es mi idea del sufrimiento prolongado, porque no tengo ningún sufrimiento prolongado, pero mi idea de un sufrimiento prolongado me da miedo, lo cual es una cojudez. Es la cosa más estúpida que puede haber. Todavía no hemos desarrollado ese aspecto emocional, mental, como para darnos cuenta de que hay que aprender a usar los pensamientos. Son herramientas y hemos basado casi todo nuestro aprendizaje a través del pensamiento.

El pensamiento es algo que se puede manipular...

Con el pensamiento no vas a llegar muy lejos, ¿ah? Para cosas prácticas sí: para ir al espacio, para ir a Marte, para resolver problemas técnicos, sí, para manejar un avión, un auto, resolver problemas de arquitectura, de vivienda, eso sí. Pero dentro del mundo psicológico, dentro del plano de la emoción

sensorial, no vas a llegar a ningún lado. A través del pensar no vas a conectarte con la música.

¿Tiendes a pensar mucho?

Sí, tengo esos momentos. Trato de encaminar mi pensamiento a partir de una observación. Trato de no caer a un pensamiento que va a un pensamiento y ese a otro y así sucesivamente, sin llegar a nada. Trato de observar qué mierda pasa conmigo, a veces logro descubrir cosas, a veces no lo logro. De repente, mi inteligencia no es suficiente para poder descubrir todo lo que quisiera. Yo creo que ese aspecto también nos limita. No todos vamos a llegar a descubrir todas las cosas que quisiéramos. Hay que empezar por quererlas descubrir.

Sin miedo...

Pero ese «sin miedo» es difícil. Ese miedo siempre va a estar. Te va a asaltar de alguna manera en algún momento.

Para terminar, ¿qué se viene para ti?

El disco que estoy por sacar es guitarra, batería y bajo, es trío: Hugo Alcázar en la batería, Omar Rojas en el bajo y yo en la guitarra. Es música latinoamericana, composiciones mías. Y luego de eso, la mezcla se debe dar en estos meses y ya, para julio debo estar lanzándolo, porque en agosto dejo todo.

¿Dejas todo?

Sí. Voy a hacer un gran *break*.

¿Qué es dejar todo?

Dejar la enseñanza, la Católica, esta cosa de hacer música, *fuck* la música. Estaba pensando irme al norte, romper con todo esto que ya no creo. Solo. Desprogramación se llama lo que voy a hacer: no soy profesor, no soy músico, no soy guitarrista, no soy nada de eso. Esa programación que he tenido durante años y que la gente comienza a tomar de ti... no soy nada de eso. Puedo hacer esas cosas, pero no soy eso. A eso es lo que voy.

Bien, mucha suerte...

Va a ser fácil. No va a ser difícil. Es la situación mecánica del sistema que me mantiene dentro del mismo juego. Pero saliendo de la cosa, no tengo ningún tipo de ansiedad de hacer música. Antes sí tenía. Ahora no, cero ansiedad.

¿Cómo perdiste la ansiedad?

Se fue, simplemente.

¿Se fue nada más?

No sé qué pasó (carcajadas), se fue nada más. No te estoy diciendo que no voy a tocar, obviamente si me llaman a tocar, si quiero tocar, toco.

Te he visto en la playa algunas veces, el *surf* es importante en tu vida, ¿no?

Oye, el *surf*, qué lindo. Más que el *surf*, en general es mi contacto con el mar: sea metiéndome con la tabla o nadando. Estuve en Paracas cuatro días y he descubierto un sitio, Manuel, espectacular. Yo nado mucho, me metí por esta playa Raspón y me fui nadando hacia Lagunillas, y en el transcurso encontré... No sabes lo que encontré, no me vas a creer lo que te voy a decir. Solo se puede ver del mar hacia la hacia la costa. Tienes que ir nadando o en kayak. Pero ahí en el mar de pronto veo un cráneo Paracas, ¡gigante!, en la piedra, como esculpido, enorme, como de unos cinco metros, perfecto, con los dos ojos gigantes, con la nariz, un triángulo acá y esta parte de la boca. A partir de la mandíbula se sumergía en el agua y había una plataforma circular de piedra alrededor, enorme, circular completamente y debajo de la nariz una especie de trono de piedra. Al costado, un trono más chiquito, un asiento. Miré: «esta huevada no puede ser». Nadé hasta ahí, subí a la plataforma y me senté en el trono y tienes al frente el mar, todo el mar. Un sitio perfecto para la contemplación, para la meditación, para desaparecer, para volverte parte de otra dimensión. Ahí quiero ir. Ahí me

quiero quedar un mes, te juro. Y así se te van abriendo puertas en Paracas: de pronto veo y ¡pum!, se me abrió un pez prehistórico gigante, esculpido, como un fósil, gigantesco, como una especie de tiburón antiguo, gigante, enorme, después se me abre otro por allá, se me abren varias, espectacular. Este sitio probablemente era un sitio de meditación, un sitio que tenía que ver con aspectos profundos de esto que estamos hablando, del universo psicológico de la emoción, de esta relación que hay entre el paisaje y tú, donde al final dejas de ser tú, tú eres parte del paisaje, el paisaje es parte de ti. Esta sensación del ego desaparece, ya no hay, tú te conviertes en lo que está ahí, parte de todo eso. Eso. Y ahí ya no cabe hablar de música, de responsabilidad... Entonces el mar es... Yo contemplo el mar, amo el mar, no soy un *surfer* experimentado, es solo el acto de estar ahí. Me gusta ser parte de eso, de ese mar tremendo.

CHARLIE PARRA



Escúchalo aquí

«Hay canciones que escucho y digo: esta canción con un buen solo de guitarra sería una canción perfecta»

Gibson, una de las dos marcas más importantes de guitarras eléctricas del mundo, le hizo una guitarra a Charlie Parra y así lo convirtió en el primer peruano en tener una *signature* de esta marca. Es como si te gustaran los autos y un día viene Ferrari y te ofrece hacer un modelo con tu nombre, con todas las características que te gustan a ti.

Aunque no es tan fácil como parece. En realidad, a Charlie le costó un montón de trabajo y, sobre todo, muchas horas de práctica, conciertos y *fans* por el mundo, para que Gibson voltee la vista hacia nuestro colorido y normalmente desapercibido país. Se volvió un *boom* en YouTube —cuando todavía no se les llamaba YouTubers a los YouTubers— con sus videos «Metal Vs. Punk», con su versión *hardrock* del Himno Nacional o «Dragon Ball Z goes metal». Hizo clic con mucha gente.

Confieso que no soy devoto de este estilo de guitarra, pero no tengo dudas de lo bueno que es Charlie con este instrumento. Es muy importante su trabajo con Difonía, M.A.S.A.C.R.E. Además, tocó en un montón de festivales del mundo, como solista y guitarrista de sesión de otras bandas. Entre otros laureles, tocó un solazo en la inauguración de



© Hans Verheye

los Juegos Panamericanos Lima 2019 en el Estadio Nacional. Charlie es nuestro Slash.

Lo entrevisté en su cuarto en Miraflores, un día de semana a las cinco de la tarde. En una habitación pequeña y desordenada donde vive solo y siempre tiene las cortinas cerradas, según dice. No me cuesta imaginarlo como un habitante de la noche. Al contrario, me cuesta imaginarlo de día, en la playa, comiendo helado.

A muchos les cae mal y en esta entrevista queda claro por qué. Le gusta sacar pica, llamar la atención, hacer problema. También se nota en esta conversación que es una persona inteligente, reflexiva, con gracia, y con cosas por decir. Me gusta pensar que, en la hora y media que hablamos, nos hicimos un poquito amigos, aunque al final de la entrevista me parece que se aburrió un poco de mí.



¿Tu nombre es Charlie o Carlos?

Deberíamos obviar eso para que no me jodan.

¿Cómo llega la guitarra a tu vida?

Por obligación en verdad. Una psicóloga de mi colegio recomendó a mi familia que toque un instrumento musical para no tener problemas de distracción. Me iba súper mal.

O sea, en clase no atendías...

Tal cual. Problemas de conducta, malas notas, todo un roche pues. Mi pobre mamá tenía que ir al colegio todas las semanas porque le decían «este huevón está haciendo esta huevada» y, cuando me dieron la guitarra, dos años ni pelota hasta que, cuando ya tenía 15 años, más o menos, me provocó tocarla.

¿Cómo así?

Lo que pasa es que yo había sido fan del *rock*. He crecido en los noventa, con Guns N' Roses, Nirvana... En esa época todo llegaba tarde al Perú. No había internet, el acceso a la información era bien limitado. Me gustaba también Metallica, no voy a decir que me gustaba la primera época, porque ni la había escuchado, yo ya he escuchado de viejo eso. Todo lo que había era Uranio 15 y tecnocumbia, la chicha en esa época. O sea, no quiero decir que no me gusta la chicha, porque sí le meto, pero eran estas *boybands*,¹ esta onda tipo Salserín, que la explotaron al máximo. Entonces, solo veía eso, cosas con las que no me sentía identificado, con las que no conectaba realmente. Empecé a ir a Galerías Brasil en Jesús María o a Pueblo Libre, cuando tenía 14 o 15 años, donde podía conseguir discos de *rock* o de *metal*. Uno iba a Discocentro² o a cualquiera de esa época y decía «disco de *rock*» y ponían Hombres G, y yo tampoco conectaba con eso. Si el disco de *rock* más fuerte iba a ser uno de esos, estaba jodido. Entonces, compraba mis discos ahí, me gustaba bastante The Doors.

¿Y cómo era tu personalidad entonces?

Era un chibolo cualquiera que estaba en proceso de descubrimiento. O sea, mi vida era jugar Play Station con mis patas, intentaba jugar fútbol, pero siempre hasta las huevas, y estaba en la etapa en la que chupas ron en el parque. La situación fue que me empezó a gustar más la guitarra, descubrí otro tipo de artistas, más fuertes que lo que escuchaba en los discos o en los videos. Ahí descubro Black Sabbath, Ozzy Osbourne, King Diamond, cosas un poco más pesadas, y ahí fue que me dije «manya, tengo que practicar».

¿Ya tenías una guitarra eléctrica?

1. [Nota del autor] Se llama *boybands* a un formato comercial de grupos formado por hombres, los cuales bailan y cantan. Ejemplos: Backstreet Boys, NSYNC, Magneto, Locomía, Skándalo, entre otros.

2. [Nota del autor] Extinta tienda discos, importante en la década de los noventa.

Tenía la guitarra del comienzo gracias a la psicóloga. Era una copia de Stratocaster,³ obviamente era una bien económica para comenzar, una Cort, pero de una serie bien barata, de quinta mano. Tomé esa guitarra y me dediqué a practicar. Me gustaba un montón Van Halen. Tenía un recuerdo de él porque era la canción de «Buenos Días Perú», «Jump» de Van Halen, cuando era muy chiquito. En ese momento no contaba con plata para clases de guitarra ni nada de eso y obviamente mis papás estaban en total desacuerdo con que le ponga tanto empeño, porque tenía la guitarra, pero igual seguía hasta las huevas en el colegio. Finalmente, cuando acabé el colegio, dije «qué hago». Yo quería seguir tocando y yo sabía muy bien que la mayoría de los publicistas eran una sarta de fumones y se dedicaban a vagar un culo. Al menos, en ese momento yo tenía esa impresión, y medio que la tengo ahorita también, por lo que opté por esa carrera. Estuve un par de ciclos hasta que me fui a tocar a la selva en bares de turistas.

LA SELVA, TRES BANDAS Y UN BUEN SOLO

¿Te fuiste por cuenta propia a la selva?

Me fui con una banda de *covers*. Yo tenía 18 o 19, los de la banda ya tenían 32. Esto fue en Tarapoto, Pucallpa y Moyobamba. Me iba cinco veces al mes.

¿Y qué pasó en la selva?

En ese momento yo ya tocaba en mi banda que es Difonía. Ya me dedicaba 100% a la música: daba clases particulares, en Mastermusic también donde llevé unos cursos, pero no era lo que yo quería, porque trabajaba acá en Lima en bares de miércoles a sábado de 11 pm a 3 am por 50 lucas la noche. Entonces, con eso no hacía ni mierda. En verdad quería salir de

3. [Nota del autor] Modelo más popular y épico de Fender. Uno de sus más grandes representantes fue Jimi Hendrix.

ahí, de ese circuito, no me gustaba tocar las mismas canciones. Por ejemplo, soy súper fan de Guns N' Roses, pero yo escucho «Sweet Child o mine» y ya no puedo, aún cuando fue la canción que me hizo tocar guitarra, pero ya no puedo. «Enter Sadman» de Metallica menos. «Highway to hell», me muero. Fue un abuso tocar todos los días por dos años. Empecé a tocar en Serial Asesino y de ahí toqué en M.A.S.A.C.R.E. Ahí es que decido dejar la vida de tocar en los bares todos los días y tuve que ver cómo me las arreglaba.

Todo pasó medio rápido parece, ¿no?

Sí, cuatro o cinco años. Es que me dediqué más que a estudiar guitarra, me dediqué a la cancha, a tocar en un escenario, a grabar en un estudio. Me acuerdo clarito de que, en ese momento, tipo 2005 hacia adelante, muy pocas bandas tenían solos de guitarra. Era el *boom* del *punk* melódico, del *emo* y del *rock pop*. Entonces, no había solos guitarra, o sea, había, pero en un nivel *underground*. En ese momento eso fue lo que ayudó un montón a mi banda y lo que estaba haciendo, ya que decían «manya, es una banda con solos de guitarra» y ya pues eso me abrió un montón. Al menos para tocar con Serial Asesino y en M.A.S.A.C.R.E. Entonces tocaba en tres bandas y podía subsistir de la música.

En lo que va de este libro he entrevistado ya a muchos guitarristas de acompañamiento. Creo que eres el primero que se distingue más por los solos, ¿qué te produce solear?

Hay canciones que yo escucho y digo «pucha, esta canción con un buen solo de guitarra sería una canción perfecta» o escucho y digo «este solo está demasiado rápido» o «este solo está muy tela para canción», cosas así, como que un solo de guitarra te puede mover. Por ejemplo, me encantan los solos de guitarra de Slash, me producen un sentimiento con el que me siento más familiarizado. Sin embargo, la gente me asocia más

con el *metal*, o dice «no, Charlie Parra es demasiado mecánico, es un velocista». Y es loco, porque yo no escucho ese tipo de música. Por ejemplo, el solo de «Bohemian Rhapsody» o el de «Come as you are» me parecen súper pajas, es como que está cantando la guitarra.

Hay canciones que se salvan por el solo...

Sí, claro. Por ejemplo, a mí me gusta mucho el solo en una canción que se llama «Balls to the wall»,⁴ tiene un solo de guitarra bravazo, en verdad ni se escucha bien qué es lo que está haciendo, pero es maldito.

¿Se te viene a la cabeza un buen solo peruano?

Sí, claro. Si tuviera que elegir uno ahorita, el que se me viene a la mente es... el solo de Coqui Tramontana en «Gloria», me parece un solazo, y otro solo que me gusta es el que hace Joaquín Mariátegui de Bareto en su versión de «Elsa». Esa es la vaina, siento que los de mi generación se han dedicado a tocar súper rápido, otros a tocar súper limpio, otros a ver quién es el más *bluesero*, pero creo que el carisma es una huevada que... Con carisma no me refiero que tiene que ser un payaso en el escenario, sino la parte donde creo que se completa el artista y siento que estos dos guitarristas lo tienen, porque hay un montón de guitarristas de la conchesumadre en la ciudad, pero a la mayoría yo lo veo: «este es un huevón para que grave en un estudio y este huevón está bien para profesor». No lo veo en un escenario. Yo no me considero como que puta, un montón de



«Gloria» por Los Hermanos Brothers

4. [Nota del autor] «Balls to the wall» en el álbum del mismo nombre de 1983, de la banda alemana Accept.

gente me tira perro como mierda, creo que porque me va bien, me chancan, así como hay gente que sí le gusta lo que hago. Entonces, ya no veo como «puta qué rápido o que fino es este huevón», sino ya lo veo como un artista, que englobe la técnica, la presencia en el escenario, el carisma.

¿Qué hace un solo bueno? ¿Qué es un solo de puta madre?

Para mí, en verdad, en un solo de puta madre siempre voy a tener como referencia a Slash.

Claro...

Me parece un solo de puta madre como cuando alguien está cantando, ¿no? Uno escucha un solo de Slash y sabe que es Slash, ¿no? O de Santana y sabes que es Santana que te está contando una huevada. Es como que son estilos tan diferentes, pones en un lado a Santana, en otro a Slash y ahí Van Halen, él es como una galaxia, como que estás en el espacio, es una huevada de sonidos galácticos, láseres... Slash es más como que estás... no sabría decirte, el huevón es bien bluesero y a la vez bien melódico; Santana tiene un estilo que lo escuchas y dices «este huevón es Santana», como que ha hecho una fusión bravaza. Creo que, si le crees al solo de guitarra, si sabes quién es, eso es un buen solo de guitarra.

¿Tiene que ver qué tan rápido o bueno eres?

Yo creo que es lo de menos. De hecho, yo personalmente sí le meto eso, a varios solos que toco, sin embargo, siento que una buena melodía puede conquistar todo. Por ejemplo, a mí me gusta mucho como toca Geordie de Killing Joke, que es una de mis bandas favoritas del mundo, que a muy poca gente de mi círculo social le gusta, pero es un pata que hace tres notas con su *chorus*⁵ y se acabó la huevada, así de simple. Es

5. [Nota del autor] Efecto de guitarra que produce un sonido «cristalino».

un guitarrista más rítmico, obviamente, pero me refiero a eso: hay gente que con tres notas ya está. Creo que esa es la gente que vale. El pata de Ramones, puta, tres acordes tocados súper rápido y ya está.

Entonces tocar lento también tiene dificultades, ¿no?

Tocar lento es lo más difícil.

¿Por qué es más difícil?

Por ejemplo, hay una canción que se llama «(Don't Fear) The Reaper» de Blue Oyster Cult, que tiene unas intensidades locazas, súper tranqui, tiene un solo de guitarra recontra tranqui, varios momentos de silencios, pausas, porque si no qué es eso, ¿no? Hay gente que arruina canciones, por ejemplo, cuando veo que hacen versiones en internet con una galaxia de 25 mil notas cuando esto pudo ser increíble con dos.

¿Te pasó en algún momento que fuiste un «atlético»?

En verdad todo lo contrario, yo empecé como súper fan de Slash, era súper tranqui, todo lo veía melodía, *licks* pentatónicos, cosas así, y conforme empecé a aprender estas nuevas técnicas, las empecé a aplicar simplemente porque pensaba que sonaban bien en ciertos momentos, pero como te digo, conozco muchos guitarristas de mi generación, de mi edad, que se han enfocado tanto en la velocidad, en cuantas notas por segundo tocan, cuántos arpeggios se saben, cuántas escalas se saben y han perdido el rumbo de la musicalidad, de hacer un solo que no sea para impresionar gente. Obviamente que yo a los 17 años cuando hacía solos de guitarra era más velocista que la patada, porque también veía que a las flacas les encantaba. Entonces, eso fue para mí la transición, que dejé el PlayStation por las chicas, y cuando dije «manya, qué loco, les gusta esto».

TOCAR FONDO. CONOCER A SLASH

¿Es verdad entonces eso de drogas, sexo y *rock n' roll*?

Yo he tocado fondo un montón de veces en verdad. He tenido la oportunidad de viajar bastante, o sea, en los últimos seis años de mi vida he vivido la vida de cinco personas distintas a la vez. De hecho, la primera vez que he salido a una gira, la verdad es que no estaba preparado, tenía otra costumbre, más de lo que haces con tu banda en el Perú: tocar en un festival, en un bar y te la pegas. Yo ya no podía hacer eso allá porque tocaba todos los días, tuve otro *training*. Eso fue de los 26 a los 29 años. El primer año la pasé súper mal porque tuve una batalla bien pendeja con el alcoholismo, ya que lo tienes a la mano y eres joven, y estás con hambre de conocer lo que es vivir de gira. Es algo que no pensé que me iba a pasar y pucha me costó muchas cosas. En ese momento se volvió una huevada diaria, incontrolable. Obviamente en un momento paré y cumplí con todos mis deberes y todo bien, pero llegó en un tiempo en el cual era loco, porque tenía giras internacionales, estaba auspiciado por un culo de marcas y todo el mundo acá decía «puta Charlie Parra está viviendo el sueño, con YouTube y toda la huevada», pero un día regresé a Lima, no tenía casa, estaba con una chica por varios años, ya no estaba con la chica, no tenía banda, no tenía nada, *brother*, ni un sol en la billetera. Era loco. Solo tenía mi guitarra.

¿Qué pasó entonces?

Yo creo que el gran cambio fue darme cuenta de lo que estaba haciendo mal. Literalmente, no tenía nada. Entonces, pensé que ahí se había acabado todo, como si mi destino era estar borracho y pudrirme. No era así, estaba en ese momento cegado, bloqueado, hasta que abrí los ojos y dije «no, *brother*, tengo que hacer mis cosas, tengo que hacer mi banda». Yo pensé que nunca más iba a viajar al exterior y no, como solista he

viajado. He tocado más como solista fuera de Perú que en el Perú. He tocado en Alemania como 20 conciertos, en Francia en un festival como 12 veces, he tocado en Los Ángeles, en México, en Colombia... Pensé que era el fin, pero no, ahora soy el primer latinoamericano de Gibson que tiene una guitarra *signature*. Con Kramer Guitars, he conocido a mis ídolos de la guitarra.

Has conocido a Slash...

He conocido a Slash. Frente a frente.

¿Cómo es eso?

Chocante.

¿Qué le dijiste?

Ni mierda.

¿Te manyaba?

No pues, obviamente que no, es Slash. Me dijo: «Hi, Charlie». De hecho, fuerte, ¿no?

Qué bravazo... espera, disculpa, algo tuvieron que hablar...

O sea, me dijo «gracias por estar acá, por venir a tocar». Y le dije «gracias por la invitación, qué paja que te hayas dado el tiempo de venir a saludarnos». El huevón de la puta madre, se metió un par de chongos malazos, pero igual la gente se cagó de risa porque es Slash. De la puta madre Slash, gran hombre. De hecho, he conocido también a Marty Friedman, Dino Cazares, a Robbie Krieger de The Doors. Ha sido toda una aventura. Todo esto pasó después de que renuncié a la banda donde yo estaba en Canadá, Kobra and The Lotus. Ellos dicen que me han despedido, quedó todo súper mal. Hubo todo un conflicto de intereses, porque en ese momento mi popularidad en YouTube era muy grande.

¿Eras más popular que la banda?

Así es, en su momento sí. Todo cambió cuando, un día en un *show*, a la vocalista le dijeron «¿me puedes tomar una foto con Charlie?». Ahí cambió toda la huevada. Además, yo estaba auspiciado por marcas, me mandaban cosas. Al otro guitarrista no le mandaba ni cartas, su vieja. Eso generó un conflicto de intereses, todo un problema de egos, porque obviamente era loco que al chato latino le esté yendo mejor dentro de la misma gira que a todos estos huevones. Desde que yo me he ido, en el 2014, ha habido siete guitarristas distintos: definitivamente el problema no era yo.

De hecho, esta experiencia te dejó cosas buenas también...

Sí, claro, como que aprendí un montón y estuve bien cerca al negocio a nivel global. He estado en la misma sala con Gene Simmons de Kiss, conversé con él un toque, también fui al Rainbow y estaba Lemmy Kilmister de Motörhead, cosas así bien pajas me han pasado. Además, en el 2015, me parece, me invitaron a Hellfest a tocar en el escenario alternativo como solista, y vi a Motörhead meses antes de que él se muera. Luego regresé a Lima y toqué con la orquesta sinfónica juvenil en el Gran Teatro. Para mí era loco tocar una canción que yo había compuesto en Surquillo, en el cuarto donde yo dormía en la casa de mis papás, y estar tocándola en el Gran Teatro Nacional totalmente lleno. Fue una experiencia bien fuerte.

Entonces, cerrando un poquito atrás para continuar, cuando llegaste y tenías en la mochila todos los galardones, en verdad llegaste destruido y tuviste que volver a empezar...

Grabé un disco en Chicago con Kobra and the Lotus y todo estaba en muy malos términos. Querían exclusividad de mi parte, que yo ya no toque con nadie, que no haga lanzamientos de ningún tipo. Era un contrato de mierda. Me querían obligar a ponerme pantalones de cuero «al cuete», botitas,

huevadas así, obviamente que yo los mandé a la conchadesu-madre. Ahí empezaron los problemas. Simplemente un día me desperté y dije «puta yo hago música porque es lo que me hace feliz, no para complacer a esta sarta de babosos, me largo de acá». Me quisieron hacer un cambio en el contrato, pero no. Fue locazo, porque las primeras dos semanas que había renunciado dije «creo que es la peor decisión que he tomado en mi vida». Conforme ha pasado el tiempo, pienso que es lo mejor que he podido hacer, porque las mejores cosas me pasaron después de eso, o sea, recién siento que mi carrera significó algo después de eso.

GIBSON, GUITARRAS Y UN BÚHO

¿Cómo es que una marca como Gibson te haga una guitarra? No tengo ni idea...

Yo en verdad pensé que me estaban jodiendo. Era un *brother* súper jodido, gracioso, el pata con el que yo tenía el contacto. Originalmente yo iba a trabajar con Gibson en el año 2010 porque toqué con Difonía en Colombia y uno de los patas de Gibson me vio, pero en ese momento yo no tenía giras internacionales, no tenía mi canal de YouTube ni nada. Me dijo «¿cuáles son tus próximas giras internacionales o lo que tienes en mente?». Yo no tenía nada, entonces dijo «ya conversaremos en otro momento». Entonces, explota mi canal de YouTube, me voy de gira y empiezo a trabajar con ellos, con Kramer. Primero, tocaba con guitarras Kramer, y de ahí me dijeron: «Charlie, queremos que seas el primer latinoamericano con un modelo signature». Obviamente habían visto que trabajaba en un culo de cosas, tocaba con Difonía, M.A.S.A.C.R.E, solista, girando, era un músico a tiempo completo, no estaba en huevadas, fue una cadena. Empiezo a trabajar con Kramer, me ven los de

GMG, los de Dunlop, viene Positive Beats, he trabajado con Dean también.

Es como que Gibson te dice «qué guitarra quieres», ¿te dice así?

Sí, tal cual. Fui a Nashville a la fábrica a ver cómo construían todo. Fue alucinante.

¿Le ponen tu firma?

Sí, ahí dice Charlie y un búho, que es mi tatuaje.

Y esa guitarra tiene cuestiones técnicas que tú pediste específicamente...

Sí. Básicamente el cuerpo de la guitarra es una Gibson Flying V clásica, las cincuenteras, sesenteras clásicas, solo con una forma más anatómica, pero el hardware es más de esta era: clavijeros hidráulicos, pastillas activas.⁶

¿Qué propiedades de sonido tiene esta guitarra? ¿Qué te gusta de ella?

Primero me gusta que sea una guitarra cómoda, porque no a todo el mundo le queda una Flying V para tocar, o una Explorer, o una Les Paul,⁷ ¿no? Que te quede la guitarra, que te guste llevarla. Pero la huevada también está en la mano. Yo he escuchado a varios guitarristas tocar la misma guitarra y cada uno suena diferente. Yo creo que ahí radica la diferencia, el toque.

¿Y el búho por qué?

Es mi animal favorito, representa la vida nocturna y, de hecho, yo soy una persona nocturna. Por ejemplo, ahorita, no sé qué hora es, pero me gusta vivir a oscuras con esto prendido. Siento que funciono mejor a oscuras. Suena cabrazo, ¿no?,

6. [Nota del autor] Micrófono incorporado en las guitarras eléctricas.

7. [Nota del autor] Guitarra ícono del rock, creada por Gibson. Jimmy Page de Led Zeppelin y Slash de Guns N' Roses usaron este modelo.

pero funciono mejor de noche, más de madrugada. No soy de sol, rara vez.

¿Ni la playa?

En verdad antes era cero playero, pero cuando viví en el extranjero y la playa quedaba a doce horas de donde vivía, le agarré *feeling* y ahora sí voy a la playa. Aprovecho lo que hay.

YOUTUBER

Has hecho un clic con mucha gente, ¿cómo has hecho lo de YouTube?

Básicamente yo tenía canciones que quería usar en Difonía o las propuse en M.A.S.A.C.R.E. Por ejemplo, hay una que se llama «Speed Fucks», que es una de las que más vistas tiene en mi canal, e iba a ser una canción para Difonía. Hay otra que se llama «Punk vs. Metal» que tiene como siete millones de visitas, que el *riff* inicial yo quería que sea para M.A.S.A.C.R.E, pero no les gustó, así que lo usé para mis cosas. Básicamente era enseñar curiosidades a mis amigos en YouTube. En esa época, 2009, no existía o, al menos, yo no conocía el término *youtuber*. No conocía lo de los *likes* o tener un montón de visitas. Yo lo veía como «manya qué paja». Un día subí una versión de Mozart de «Rondo alla Turca» y, al día siguiente, tenía 100 mil reproducciones. Entonces dije «¿qué fue?», tenía el *mail* reventando de comentarios y propuestas. Lo primero que pensé «esto es una ventana porque me están escribiendo de todas partes, a ver voy a subir otra cosa». Peor todavía. Ahí empezó el camino. De hecho, un montón de gente en Lima me conoce por la versión metal que hice del Himno Nacional del Perú, sin embargo, es uno de los videos de mi canal que no pinta tanto.

¿Lo producías solo?

Al comienzo, no. Un amigo me grababa con su camarita, porque yo no tenía cámara ni nada. Poco a poco tuve que

aprender a editar yo solo, a hacer mis cosas. De hecho, tenía un primo que me ayudaba con algunas vainas, pero dejé de trabajar con él porque estaba quemadazo. En el 2017, cuando ya es la explosión «youtubera», ya no es mi prioridad tanto, porque mi prioridad siempre fue tocar guitarra en conciertos, grabar y en eso estoy. Cuando empecé a tocar, si me hubieran dicho «cuando tengas 31 vas a tocar en Difonía, en M.A.S.A.C.R.E, vas a ser solista y vas a viajar un montón, y de pasada vas a tocar con Leuzemia»,⁸ entonces maldito pues, ¿no?

Hay un elemento fuerte de peruanidad en tus videos, siempre estás con el rollo de mostrar que eres peruano...

En verdad ese era el *preset* de edición de video entonces. Obviamente, hay videos que no lo tienen, porque no tenía ese *preset*. Una vaina que dije «¿y si lo pongo?». Es locazo, porque una vez estaba en Gales y tenía mi bandera de Perú en el *backstage* y me encontré con un luchador, Chris Jericho, canadiense, y vio la bandera del Perú y el huevón pensó que era la bandera de Canadá. Vino así «¡brother!», pero era la bandera de Perú.

Pero sí había una intención de levantar lo peruano entonces.

Claro, totalmente. La banderita del Perú también porque yo siempre estoy para responder preguntas y comentarios. La pregunta que más me hacían era de dónde eres, de qué país, entonces puse mi bandera y se acabó el payaso.

¿Te gusta el Perú? ¿Te sientes orgulloso de ser peruano?

Sí, me gusta el Perú, la gente no tanto. Es un gran lugar, pero con mucha gente de mierda, comenzando con los que dicen «en todos lados hay gente de mierda». Ahí empezamos mal. Pero sí, me encanta.

8. [Nota del autor] Banda clave del *underground* peruano liderada por Daniel F.

Te he visto explorar alguna vez con Silvia Falcón, con Lucho Quequezana... también tuviste acercamiento con la musicalidad netamente peruana.

Tal cual. Si me das un cajón, lo puedo tocar, como las huevas, en guitarra sé unas cuantas cumbias, pero si me das un cajón, sí le meto.

¿Te parece paja el himno nacional?

La letra me parece malaza. «El peruano oprimido», «la humillada...» nunca me gustó. Por eso hice una versión instrumental. La melodía me gusta, de hecho, me trae recuerdos bravazos del colegio, cuando se acababa la programación del canal 7 y te ponían el himno, tal cual. Entonces hice una versión que no tenga esa letra tan loca. Es un homenaje que hice y a mucha gente le gustó; a mucha gente le pareció un insulto, pero ahí está.

Pero la melodía es bravaza, ¿no?

La melodía es maldita. Tiene un montón de cambios y vainas. Es una gran obra.

¿Toda canción es «metaleable»?

Yo creo que sí, la música es universal. También hay cosas que pueden metalearse, pero van a sonar bien telas, pero yo creo que sí. ¿Por qué no? Así como hay huevadas *metal* que están hasta en *bossa*. «Bossa And Metallica», más aburrido que la puta madre.

Te vacilan un montón los videojuegos ¿no?

Los antiguos. *Street Fighter II* ya es un videojuego antiguo, un clásico. *Castlevania*, por ejemplo. Los *soundtracks* de esos videojuegos me encantan. Por eso, si tuviera que hablar de canciones que me gustaban de niño, serían las canciones de *Street Fighter* y *Castlevania*.

Zelda, Top Gear...

Claro, totalmente, *Los Caballeros del Zodiaco*. De hecho, la música es una parte importantísima de un videojuego.

¿Has compuesto para videojuegos?

Sí, para juegos independientes. Uno que se llamaba *Santa Rockstar*. Lo que pasa es que hice como 14 *tracks* de navidad, villancicos convertidos a *heavy metal*. Ellos perdieron la licencia, yo la obtuve y lo lancé en Spotify.

¿Qué se viene para ti?

Lo que quiero para este año es hacer un disco. Quiero hacer música, la música que me gusta. Que no sea pretencioso, que sea lo que realmente quiero hacer. Como que también esa es la huevada, mucha gente hace música para, como cuando yo de chibolo para las chibolas, como que todo el mundo quiere quedar bien con alguien, o quedar bien con un grupo de gente. Entonces, esa huevada conmigo no va, si te gusta bacán y si no te gusta que se vaya a la mierda. Hay que hacer las cosas porque a uno le gustan y le nacen.

UN PAPÁ MARINO

¿Y tocar con una orquesta cómo se siente?

Está en mis top 3 experiencias de vida.

¿Y las otras dos?

Una fue cuando había regresado de gira y mi viejo me dijo que estaba orgulloso de mí, después de muchos años. Fue la única vez que le escuché decir eso.

¿Él va a tus conciertos?

Solamente me ha visto tocar en vivo dos veces en mi vida. Una con la Orquesta Sinfónica y otra en La Noche de Barranco cuando yo tenía 20 años. Y odió ese día, era un concierto de Serial Asesino y Difonía, era una huevada donde no la iba a pasar bien un señor de 70 años.

¿Hacía música tu papá?

No, es marino de guerra.

¿Alguien en tu familia hacía música? ¿Tienes hermanos, hermanas?

No. Mi hermana tocaba guitarra, pero por huevear. Y siempre como que mi familia estaba más ligada a la vida naval.

Y tú nada que ver con eso...

Yo iba a ser marino, pero me di cuenta de que no la iba a hacer.

Es muy irónico: el papá marino, el hijo metalero...

Sí, pero igual ahorita está en armonía. En su momento fue una discordia de la puta madre.

MISCELÁNEAS

Difonía es como tu gran amor, ¿no?

Es mi primera banda. Hago las canciones ahí.

¿Cantas?

Hago segundas voces. En el proyecto que formé con los hermanos Oliver y Jeremy Castillo de D'mente Común, sí cantaba, pero ese proyecto en un momento se cayó. Estaba bien perfilado, pero se cayó. Hubo unas cuantas diferencias ahí.

Hiciste «Procrastinación»...

Sí, solo, una laptop y yo. Se llama así porque son bastantes canciones y *tracks* que fueron hechos desde chibolo, desde que practicaba, y de ahí los junté y pensé los voy a grabar. El nombre fue una propuesta de una amiga, María Pía, porque yo procrastinaba un montón. Dejaba las cosas para después hasta que un día dije «debería grabar un disco», porque escuchaba tantos adefesios de la gente que grababa cualquier huevada que dije «tas huevón, yo también puedo grabar un disco». Y lo hice,

recontra *do it yourself*, y sin querer el disco se agotó y no en Lima, acá vendí 45 copias, afuera se fueron todos. Ahorita no queda uno, ni yo tengo uno. Está en Spotify desde que salió en el 2011.

Te encanta el escenario.

Sí.

¿El estudio de grabación?

Sí, depende del ambiente de grabación. Tiene que haber una vibra muy chévere.

Le caes mal a muchas personas, ¿no?

Sí, a un culo de gente le caigo súper mal.

¿Es fundado o infundado?

Yo creo que sí, está totalmente fundado. Yo también me odiaría, me tendría más pica que la puta madre.

¿Por qué?

Yo sé que soy un caso bastante aislado.

Eres un caso raro.

A mí no me interesa quedar bien con todo el mundo. Si no haría cosas para salir en la radio. Igual los *haters* son una parte básica en la huevada, porque son los que al final difunden tu música, así es la huevada.

Un *hater* puede ser un buen crítico...

Claro, totalmente. De hecho, hay críticas que uno tiene que tomar de manera constructiva. Lamentablemente es el 1% de la gente. Yo me he dado cuenta de que, a la mayoría de la gente a la que yo le llego al pincho, son músicos de mi generación, que hacen lo mismo que yo, pero que lo que están haciendo, en vez de tratar de salir adelante, es maletear al que le va bien.

¿Entonces cómo es esta escena *rockera* que tenemos ahora? ¿Envidiosa, puñalera?

Totalmente, cada uno tira por su lado. Cada uno ve por sus propios intereses, cada uno se tira las flores que no le corresponden. O sea, de que el rock avanza unido, que la puta madre, mentira, se da en algunos colectivos. Por ejemplo, Descabellado es un colectivo donde está La Mente, Cuchillazo, Olaya Sound System, varias bandas, gente que empuja el carro en mancha, pero pasa muy poco. A un huevón le va bien y ya es una cagada, le dan un auspicio y «qué va a usar eso», cosas así. «Vendido», que la puta madre, entonces yo creo que es más desunida que la puta madre. Hay un montón de bandas y propuestas, pero mientras cada una tire por su lado, no se va a ver mucho crecimiento.

El *Jammin*⁹ parecería ser un inicio de juntar bandas, ¿lo ves así? ¿O parece más una argollita?

Yo he tocado en el *Jammin* dos veces, con Difonía en el 2007 y con M.A.S.A.C.R.E en el 2016. Obviamente para que toque Difonía voy a necesitar un amigo en la producción y no lo tengo. Es lo único que voy a decir.

Pese a todo, ¿le ves futuro a esta escena?

Totalmente. Es como que hay un montón de movimiento. Lo malo es cuando la gente dice «no suena la radio». ¡Haz música para la radio pues! Una banda *hardcore punk* no la van a pasar en la radio. Una banda de *death metal progresivo* no va a sonar en la radio: «los medios no me apoyan». ¿Qué chucha van a apoyar una huevada así en la radio?, la radio es para el pop.

¿Crees que la radio debería pasar música peruana porque sí o no es su rollo?

9. [Nota del autor] Programa de conciertos televisados, producido por Movistar Música de Media Networks.

Yo sé que pasan música peruana, la pasan todo el tiempo. Está más orientada a lo vernacular, tropical. Sería bacán que pasen más *rock* y pop peruano. ¿Por qué no?

¿Qué consejo le darías a los guitarristas que están empezando?

Primero, si van a hacer las cosas que las hagan por ellos, no por la aprobación de alguien más. Tienes que aprobarte tú mismo. Y, segundo, que no es fácil, como en cualquier carrera: hay que sacarse la puta madre. El primer huevón que se queda dormido es el primer huevón que pierde el tren.

EDGAR ESPINOZA ZUZUNAGA



Escúchalo aquí

«Para mí, la guitarra es un ser vivo, vegetal, una madera que está simplemente dormida. Es como que uno se muere y usan tus restos»

Hubo un año muy feliz de mi vida en que viví en Urubamba, Cusco. Fue la vez en que más tiempo estuve en contacto con la naturaleza. Ahí conocí la música de Los Apus del Perú de Ayacucho y la guitarra de Zuzu.

Tres veces por semana iba desde el valle hacia Cusco y escuchaba en estos viajes la radio del bus. Eran casi siempre huaynos contemporáneos, que sonaban a cumbias, con baterías electrónicas y letras casi siempre sobre beber. Huaynos comerciales que en verdad no me gustaban mucho.

Sin embargo, entre estos aparecía eventualmente algo diferente, una guitarra que siempre me jalaba la oreja. Hacía una sentida introducción, con trinos y harta lágrima, y luego una voz grave decía Los Apus del Perú y de ahí se arrancaba un huayno tristísimo. Busqué Los Apus del Perú en Google y apareció Edgar Espinoza Zuzunaga, «Zuzu», de Ayacucho. Supe que quería entrevistarlo.

Encontré su contacto y lo busqué tiempo después en su casa en Lima, por el puente Alipio Ponce. Ahí conocí a un hombre cuya ocupación es el sentimiento: está enamorado de su esposa, de la guitarra, del dolor y del trabajo. Me contó la historia de un guitarrista que murió tocando guitarra por pura emoción



© Manu Geldres

y otras cosas fascinantes, que lindan con lo sobrenatural.

Zuzu, de Pauza, Ayacucho, es un Apu en la costa.



Soy Edgar Alfredo Espinoza Zuzunaga, natural del distrito de Pauza, de Paucar del Zara Zara, del departamento de Ayacucho. Tengo 46 años. Soy profesor de educación primaria, pero no he tenido la oportunidad de ejercer. A la par me fue gustando la guitarra y luego me di cuenta de que es mi pasión, porque en casa tocaba mi papá; mis hermanos mayores hacían otro tipo de música, uno de ellos hacía lo tradicional como García Zárate. En casa los veía tocar y cuando alguna vez pedí que me dijera cómo era, no me decían, no por malos. Y yo ya no les preguntaba. Soy el noveno hermano, el último. Siempre había una guitarra en casa, colgada en la parte de arriba de la cama. Era un cuarto para tres personas.

Para nada te imaginabas entonces que te querías dedicar a eso...

No, no...

Estudiaste para ser profesor, pero no ejerciste esa carrera.

No, lo ejercí solamente en mis prácticas finales.

¿Te gustaría ejercerla?

Claro, siento que necesito volcar lo que conozco. Acá en casa recibo alumnos y a ellos le transmito, les inculco, les digo esto, lo otro. En realidad, yo no lo leo partitura. Todo empíricamente.

¿Cuándo empezaste a tocar más en serio la guitarra?

A los veinte años. Empecé solo, imitando a García Zárate, como todos. Lo escuchaba a García Zárate, a Manuelcha Prado y poco a poco iba descubriendo a otros guitarristas, como

al finado Paco de Lucía. De él creo que me he llevado buenas cosas, sobre todo su manera de concebir su música, porque allá el flamenco es como el huayno acá, se alimentan bastante y su forma de explicar cómo se transmite desde lo interior hacia lo exterior. Como el caso de Joel Mancilla, un viejo amigo finado, él tocaba maravillosamente la guitarra, muy poco se ha dado a conocer su trabajo. Tú lo escuchas a él con un trinar de la guitarra y te pones bastante nostálgico. Muy llorón en la guitarra. Y él tuvo una muerte digamos tranquila, yo pienso que se ha ido feliz, porque tocando es que le dio un paro.

¿Tocando se murió?

Así es. Él tocaba como si mañana se fuera a caer el mundo. Vivía intensamente la música.

Esa cuestión de llorar el instrumento, ¿qué cosa es?

Es mágico. Te cuento una experiencia: yo en casa no era mucho de escuchar huaynos. Cuando era niño venía de la escuela y le pedía permiso a mi papá para escuchar el tocadiscos. Él me preguntaba si estaba bien con las tareas, era como un premio, y me ponía una música que decía «solo he salido, solo de mi casa».¹ Un huayno que cantan los hermanos García, pero para ese entonces yo no sabía quiénes eran, yo escuchaba nada más. Después de Trío Ayacucho no tenía mucho de escuchar. Pero ¿qué me ha hecho madurar esto de la guitarra? Yo terminé el colegio en Pauza y salí becado, me fui a otra provincia, a Coracora, en el año 88. Te juro, que te saquen de la familia, de donde siempre has estado, con ese calor, que te vayas a otra localidad; en ese tiempo Coracora estaba a seis horas de mi tierra, lejos, y mi tierra es de clima templado y Coracora es más frío. Te juro que no me acostumbraba y lloraba todos los días, porque no conocía a nadie, pero tenía que desarrollarme ahí y

1. [Nota del autor] «Solo he salido», del disco *Ayacucho musical* de los hermanos García Zárate (1968).

estudiar, ya me habían alquilado un cuarto dentro de una casa, pero no me hallaba, encerrado en mi cuarto, llorando, extrañaba a mi papá, mamá, mis hermanos, y para esto no tenía ni enamorada ni nada.

Trataba de asimilar y salir de esa cuestión en una de las épocas más frágiles del Perú que fue el terrorismo. Con decirte que de abril a julio habré hecho más de 500 viajes. Hubo veces que me fui caminando a mi tierra y encontraba un carro en el camino, así sea un volquete me subía. Muy apegado era a la familia. Y parece mentira, pero caminar por esos cerros te enseña bastante, el poder atreverse a llegar a tu tierra, todo eso vas almacenando y, como son vidas tristes, vas acumulando nostalgia. De pronto, te haces fuerte y dices «yo he caminado a mi tierra», entonces te enriqueces de todo eso, de la lluvia, del frío. Ha tenido que pasar más de un año para acostumbrarme y casi salgo jalado. Bueno ahí estuve seis años, tuve algunos problemas porque más me ganaba la guitarra, iba al pedagógico, regresaba y en la tarde me dedicaba a la guitarra.

¿Tenías guitarra entonces?

No. Pasaron tres años y tuve el valor de pedirle a mis hermanos que me presten su guitarra. En Coracora todos tenían guitarra, era, por así decirlo, un mercado de mayor competencia y a mí me gustaba el reto. Era atrevido, me gustaba batallar, hasta ahora tengo eso. Cuando iba a Pauza mi familia decía: «este chico cómo habrá aprendido a tocar». Iba sobresaliendo de a pocos, decían en Coracora «llámenlo a Zuzunaga», es más, yo soy Espinoza y en Coracora me empezaron a llamar Zuzunaga. Había bastante oportunidad de que puedas tocar con otros y por ahí conocí a un amigo, Melchor López, que fue un personaje bastante importante en mi vida artística. Melchor tenía 53 años, mucho mayor que yo pues tenía 22 o 23 años, entonces a él lo veía en presentaciones en el teatro con su Trío Sentir Coracoreño. Tocaba yaravíes y su papá también lo hacía.

Él tenía algunas composiciones de su mamá, de él. Se había acostumbrado a llevar una vida bohemia: todos los días tenía que tomar al menos una copita o unos traguitos, pero nunca lo podías ver mareado. Y con su cigarro. En una presentación le dicen «mira a Zuzunaga, él toca» y hago mi primera presentación en el teatro de Coracora y lo hice bien, y me había visto Melchor y tenía buena referencia de mi persona. Los hermanos Humala también estuvieron ahí, el Dúo Arguedas que se hacen llamar, son amigos míos, entonces había esas primeras apariciones. Ya en un viaje que hice a mi tierra, me encuentro en Pinkullo con Melchor, que viajaba a Lima, y me reconoce y me dice «Zuzu», «Don Melchito, ¿a dónde se va?», «Me estoy yendo a Lima, voy a hacer una grabación», «yo me estoy yendo a Pauza, a mi tierra», e intercambiamos teléfonos. Y yo estuve en Pauza en enero, febrero y en marzo ocurren ciertas cosas en el pedagógico por el terrorismo. No era bueno viajar porque ya estaba la situación más fuerte. Yo era parte del consejo de estudiantes y había un personaje que estaba vinculado con ese grupo, podía ser contraproducente. Yo estaba entrando recién al octavo ciclo. Me recomiendan ir a Lima y yo me voy. Las cosas de la vida a veces se dan inexplicablemente, porque entonces Melcho me llama, año 93. No había celulares en ese tiempo, todo era en el fijo, y cómo es, termino de marcar el último número y no había timbrado, sino de frente una voz, «Aló», o sea los dos hemos estado marcando igualito. «¿Don Melchito?», «¿Zuzu?», (risas). Empezamos a conversar y me dice «vente acá a la casa, te necesito urgente, acá te explico». Fui al día siguiente, por la avenida la Marina, por San Miguelito, recuerdo mucho, llego y estaban refrescándose con unas cervecitas, así que conversamos y me dice «hermano, tú tienes que ser acá el hombre». Él tenía el trío, pero uno de ellos salió de Huamanga a Lima y no sabían nada de él, estaban solos los dos. No podían hacer el trabajo, «tú tienes que ser el integrante, te necesitamos»,

«Melchor, lo que tú digas, para lo que me necesites». «Vas a ser la segunda voz y me vas a acompañar en la guitarra. Vente acá, acá está la casa, acá tienes tu cuarto». Sin pensarlo dos veces, al día siguiente ya estaba en casa, trabajando. Para ese tiempo cantaba, pero no tan bien, no estaba preparado. Me enseñó a cantar, algunas cosas sobre el diafragma. Él era de las personas que tenían que tomar para sentirse bien, combinaba el ronci-to con el té, con el café, pero nunca te obligaba a tomar. Bien podías acompañarlo o no. Pero, si tú decías una cosa, tenías que defenderla, sino para él ya fuiste. Había que tener palabra. Luego Rafaelito, el otro guitarrista, pide permiso a los días que estábamos ensayando para ir a Coracora a estudiar, «dos días, el jueves estoy acá, palabra de varón». Nunca más, nos quedamos los dos. Y yo también, ya venían mis clases en marzo, y le digo: «Melcho, siento tener que decirte que voy a viajar a Coracora, voy a arreglar mi asunto de la matrícula. Cuatro días. Te doy mi palabra de caballero». Trato hecho. «Dinerito hay para grabar, hay que hacerlo», me dijo. Me fui y regresé: «Melchor, aquí estoy». Eso hizo que guardara un buen referente de mi persona. Cumplí lo prometido. Terminamos el disco y esa fue mi primera grabación, la experiencia muy hermosa.

Se grababa en vivo, imagino...

Claro, ahí no había montaje. Ahora puedes borrar, hacer muchas cosas. Había el carrete y si fallabas, de nuevo. Era más difícil, pero para bien, porque como tenías que hacerlo, ensayabas. Pero para que vuelques tus sentimientos, eso no se ensaya, justo ahí está la magia. La cosa es acumular esas experiencias, tener suerte de conocer esas realidades.

¿La vivencia es fundamental en la ejecución de esta guitarra?

Sí. Es como si tú te atrevieses a traer productos agrícolas de la sierra y sembrarlos acá cuando esta tierra no te va a dar.

Ese sabor con que se hace allá es algo difícil, o casi imposible. Estamos tocando un tema que para otros podría seguir siendo el secreto de la magia.

Claro, se habla de algo muy subjetivo como el sabor, pero sí, todo el mundo lo siente...

Por ejemplo, una vez necesitaba una planta acá, el molle, que es bueno para desinflamar las cuerdas, la garganta. Un día quise hacerlo acá en Lima. No encontraba molle, me fui a La Marina y me traje unas ramitas, me preparo acá y, hermano, no tenía el efecto, a pesar de ser un molle. Es una planta que nace allá y se debe cultivar allá. Acá en la costa hay personas como yo que hemos venido de allá con esa sustancia, con esa riqueza y seguimos cultivando acá lo mismo. Igualito es la comida, por más que acá trates de hacerlo igual, tiene que ser la misma persona. La música es igual. Por eso, hay jóvenes que tocan muy bien la guitarra, yo tengo ciertas fallas, pero lo que yo te podría garantizar es el sentimiento, el sabor, pero a ellos es lo que le falta.

SENTIMIENTO

Y este sentimiento o sufrimiento, cuando hablas del «llorar», ¿de qué sufre la sierra?

El sufrimiento de vivir huérfanos. Si te das cuenta en Lima, de acá parte todo, a todo el Perú debería llegar lo mismo, pero no. No llega. Es como que el papá tiene tantos hijos que a todos no les da por igual. Entonces, unos viven olvidados, otros renegados, desesperados, desamparados, sin oportunidades. Sin embargo, vienen a Lima y se dan cuenta de que la realidad es otra, entre ellos disfrutaban de lo mejor. Ese desnivel hace que la gente allá tenga un sufrimiento de por vida. Eso es en general. Si tú haces un estudio de familias allá, verás que las

familias no tienen mayores oportunidades. Hay injusticia. Si para todos fuera igual.

Si sigue su condición, es por culpa de ellos. A partir de ahí se consuelan o se sienten conformes. Hay por un lado desidia de Lima hacia las regiones y, por otro lado, esto de conformarse. Eso de «ya que no tengo oportunidades, me habrá tocado vivir así, seré simplemente agricultor, me aferro a una vida bohemia». Si retrocedo el tiempo y veo atrás, si yo no hubiera tenido la oportunidad de instalarme acá en Lima, te juro que no hubiera podido desarrollarme como guitarrista o en otra carrera. Para que tú puedas tener oportunidad, tienes que estar actualizado, estar aquí. No yendo lejos, tengo amigos que han instalado sus estudios en Cusco, en Abancay, en Arequipa, en Ayacucho, tienen lo que todo buen estudio de grabación tiene. Tratan de mezclar, lo traen a Lima, lo regresan, remasterizan y dice «hecho en Ayacucho» y lanzan. Está muy bueno, pero no sé, falta algo. Con solamente decir «hecho en Ayacucho» se desinfló.

¿A los ojos de quién?

De todos.

¿Por una cuestión técnica?

Simplemente por el hecho de que haya salido de allá. Somos tan regionalistas que no queremos aceptar eso, dicen «esa producción, no pasa nada». Yo creo que la gente que está acá no quiere que otro entre al mercado. Entonces, por más que lo hayas hecho en la punta del cerro y diga «Hecho en Lima» tiene mayor valor. Sufrimos de ciertos complejos. Todo nace de acá. Para el mundo, Lima es el Perú y no hay más. Y la gente de allá, ¿cómo se queda? Empieza a tener cierta cólera, antes era mucho más. Este es el sufrimiento que tienen ellos. Yo cuando viajo tengo encuentros con amigos, el hecho de ir un poco más actualizado, más cambiado, ellos ya se sienten menos, ya no te

hablan por temor a ser rechazados, o se avergüenzan de que no tienen la misma oportunidad. Es una guerra emotiva, psicológica.

¿Y qué relación hay entre los grupos que pertenecen a esta escena? ¿Hay competencia? ¿Cómo es?

Hay que decir las cosas claras: vivimos en un mundo de hipocresía. «Sí, hola, ¿qué tal?, ¿bien?», te vas allá y rajan. Hay eso. No hay unión amical entre artistas. Cada uno consigue algo y jala agua para su molino.

La música andina tiene una mochila. Ustedes, como artistas a la cabeza de esto, ¿se plantean modos de solución a estos problemas que me cuentas? ¿O cómo es para ti?

Lo que hago es fomentar e identificarlos con lo nuestro. Como dices, tenemos una mochila, bebemos de esa fuente y por eso esta música no pasa de moda.

A mí la música andina siempre me ha parecido triste, pero cuando le he preguntado a amigos del Cusco qué les produce, ellos me dicen «felicidad». ¿Cómo es eso?

También me llevo eso de los cusqueños o juliaqueños. Los hombres de la sierra tenemos una idiosincrasia complicada, difícil de entender. Cuando se van al Santuario de Huanca, se llevan un carrito y le piden, y para lograr eso pasan por muchas peripecias, sufrimientos, dejan de comer, trabajan día y noche, o en épocas de lluvia, cruzan el río, sufrimientos y cuando llegan a lograr, por suerte, por sacrificio de ellos, logran tener ese camión, disfrutan. Así que le pongas la música más triste, dicen «eso he sido yo». Hay bastante machismo, bastante: «caramba yo puedo», y ellos sienten haberlo hecho solos, así hayan tenido el apoyo de su pareja, pero no lo valoran, se meten unos tragos y «no, yo lo he hecho». Esa música les hace recordar el sufrimiento, pero dicen «acá estoy, acá está mi logro».

Y ese acto de supervivencia es fuerte, ¿no? El pueblo andino es un pueblo que ha resistido, por 500 años, vinieron

extranjeros y le plantaron de forma agresiva, violenta, una nueva forma de pensar, nuevos dioses, nuevos estándares de belleza, todo nuevo. Y ha resistido. Todavía lo hace.

De hecho, tiene que ver. Es una situación vivencial, ellos llevan en la sangre. Es la esencia pues. Siempre lo van a tener.

LA VOZ DE LA GUITARRA

¿Qué guitarra usas?

Tengo varias guitarras. Con la que me inicié fue una peruana, es más, no tiene marca. Apareció en la casa.

¿La que estaba colgada?

No. Otra. La guitarra que estaba colgada sigue en Pauza, nadie la toca porque se ha rajado. No tiene estuche, estaba embolsada. Sin cuerdas, así como reliquia. Bueno aquí he estado usando una Takamine japonesa que me envió mi hermano desde Estados Unidos. Esa guitarra sufrió un accidente y ya su voz ha quedado un poco quebrada. Ya no tiene la misma voz de antes, la que traía consigo, el sonido que a mí me gustaba.

¿La voz de la guitarra?

Para mí la guitarra es como un ser vivo, fue vegetal, es una madera que está simplemente dormida. Es como que uno se muere y usan tus restos.

¿Y habla por sí misma o por ti? ¿Es tu voz o de la guitarra?

Lo que yo quiero decir es que me sirve de puente la guitarra. Yo hablo, o genero mi voz mediante los dedos y el corazón, y hago que la guitarra hable conmigo.

Y esa voz que te gustaba de tu Takamine, ¿cómo era?

Era un sonido bastante redondo que guardaba un encanto. Y ya no hay eso en mi guitarra. Desde ahí ya no la uso, la toco de vez en cuando para sentir su presencia.

¿Qué pasó?

Estuvimos viajando de Coracora hacia Lima en una presentación y le pedí a la persona que asegura las maletas arriba, porque era combi con parrilla, que le pasara el lazo por el asa de la guitarra. El estuche es de fibra de vidrio y resbala, y en una curva mi guitarra salió volando. Yo la vi, cayó y dije «ya fue» con lágrimas en los ojos. Bajé del carro, abrí la guitarra y ya había volado el puente y se formó una abertura. No me reconocieron nada, no se hicieron responsables. ¿Qué le iba a reclamar? La llevé en Lima a Falcón y me parece que no la han reparado como deberían. No fueron buenos doctores para suturar esa herida y ya no la llevé más a ningún otro.

Parece que la extrañarás...

Es que es una guitarra que tenía mucha dulzura. Las otras guitarras tienen voces, pero los tiempos las han reemplazado en cierta forma por el lado comercial. Por ahí veo que esta música me podría dar a conocer otros mercados, pero no se puede hacer con la música andina, es para nosotros, los que sabemos sentir, los que vivimos en soledad, creciendo con sufrimiento. Pero el lado comercial de la música es para seguir creciendo, moviendo más mercados, como pasa con los otros géneros. No es nada de otro mundo, entonces ahí está la Godin,² la Gibson, otras que podrían vender mejor.

Tengo una duda más sobre la Takamine, la voz, ¿vino con la guitarra? ¿O con el paso de los años apareció?

Todo es mágico acá. La guitarra nace con un encanto y con un destino predeterminado. Y en buena hora si te dio la oportunidad de que llegue a tus manos, es que el destino

2. [Nota del autor] Godin es una marca de guitarras que genera controversia. La marca canadiense supo detectar el problema eterno que tienen los guitarristas acústicos para amplificarse en vivo. Por tanto, creó un tipo de guitarra híbrida entre una guitarra eléctrica y una acústica. Es una guitarra con cuerpo sólido que ofrece seguridad y definición en el sonido, a costa de naturalidad. Para muchos ofrece un sonido «plástico».

ha escrito así y ahí muere. Es como que Arguedas vino a este mundo, sin planificarlo. Arguedas nació y murió con la impotencia de concebir los problemas sociales que tiene nuestro Perú. Dios nos envía a este mundo a cumplir una misión y te vas. Muchos artistas grandes, extraordinarios, han muerto en la pobreza, a pesar de que han tenido para crecer con el don que dios les dio, pero él les dijo: «con lo que te doy no vas a pretender ser millonario». Porque si fueras práctico, haces billete, pero eso no es el destino.

¿Y qué tiene el destino preparado para ti?

Tal vez sea así, mucho hablo con mi esposa, con mis hijos y les doy todo a ellos, porque al final tienen que buscar esas oportunidades y hacer a lo que han venido. Estoy abocado a dejar escrito lo que vengo haciendo, como un diario. También dedico mi tiempo a ensayar y grabar. En grabaciones yo hago la primera guitarra, la rítmica, el bajo, preparo todo. Carlos, que es mi vocalista, lo dirijo para que cante. De repente falta un poco de sentimiento, porque la canción hay que vivirla, darle ese encanto: «cierra los ojos y trata de entender, plasmar lo que estás viendo con el corazón, darle una cuestión tuya». No tanto que «has debido llegar a esa nota», sino más bien que sea un dibujante de sus emociones. No había ni metrónomo ni nada, nuestro metrónomo era el corazón. Cuando haces un juego de emociones, vas a ver que tu corazón se acelera, te vas emocionando más, vas a tener un ritmo más rápido. Para cuestiones comerciales sí le pongo metrónomo.

LA VOZ DEL APU ESTABA INFLAMADA

¿Quién hace la voz de Los Apus del Perú? La voz grave, hablada que aparece en cada canción.

Yo.

¿Tú la haces?

Sí, Los Apus del Perú (lo dice como en las grabaciones). Hemos tenido en el fin de semana muchas presentaciones, como cinco, y las cuerdas vocales se inflaman. Entonces, ayer he estado como para grabar esa cuña. A veces pues te invitan un vasito de cerveza, tú estás en ejercicio, caliente y te tomas algo helado, te matas. Pero es inevitable, no puedes despreciar. Eso es lo que pasó. Un día estaba así, estaba ronco, y con mucha confianza para hacer la cuña. No es la misma en todas. Las primeras las hice así natural, como cualquier día, con mi voz grave. Pero cuando hago una nueva producción y quiero usar la misma, ya la noto desactualizada.

Entonces, la voz ronca es porque estabas inflamado o porque le querías dar una intención más mística. Si el *apu* hablara, me imagino así una voz grave.

Yo soy bastante de imaginaciones. Se trata de los *apus*, cuando el *apu* habla no te habla así pues precioso, no te lleva a eso. Siempre lo hago adrede, pongo la cuña en un momento donde se deja sentir.

Hay un punto exacto donde siempre va...

Sí.

¿Y las composiciones son originales o son recopilaciones?

Son recopilaciones de otros artistas, compositores. A veces escribo y pienso que se puede acomodar el estilo y lo hago. Tengo algunas, pero no sé, me arrocha un poco. Una que otra la cantan otros artistas. Con Los Apus tengo dos o tres, pero mucho antes. Ahora solo a una le di un sentido comercial para los jóvenes.

¿Quiénes van a tus conciertos? ¿De qué edades?

De todo, de diferentes edades, pero mayores, sobre todo, los que han sufrido.

Los que tienen kilometraje...

(Risas) Sí. Se identifican con eso. Imagínate que seas un conductor que viaja por toda la sierra y que escuches a Los Apus con el tema «Chofercito de mala suerte», con eso te identificas.

¿Dónde graban Los Apus?

Tengo un estudio de tres amigos. Me gusta trabajar con ellos, no porque tengan equipos sofisticados, sino porque lo que se necesita para la música que hacemos nosotros es un buen micro, que te permita expresar tu voz. Para la guitarra a veces estoy grabando por línea, la Godin o la Gibson, o la Takamine, que te permita trabajar con *preamps* a tubos, que el sonido se caliente y sea envolvente. Hemos hecho eso con las canciones que nos han llevado al éxito. Queremos que no se pierda eso.

Mi idea de una guitarra andina es una guitarra vieja, gorda, de chichería, pero por el otro lado tienes una Godin por línea, ¿no? Pero funciona...

De esas viejas, tengo una. Es la guitarra con la que yo me explayo al 100%. En el Parque Universitario, en los años ochenta, ahí se vendían guitarras, como ahora los quioscos donde se venden periódicos, así vendían guitarras. Eso se ha trasladado ahora a Dos de Mayo. De esas guitarras tengo una y suena... como si tuviera un amplificador por dentro, natural. Suena bastante, esa guitarra es la que toco cuando quiero fugarme emocionalmente, explayarme, mis tristezas que guardo, quiero exteriorizar, tomo esa. Tiene las cuerdas altas, y a mí me gusta tocar con tesón, darle lo que está en el peligro, si se te revienta la cuerda, ya pues, se revienta, me gusta sentirla así, le doy duro. En cambio, con las Godin...

Son como «perfectitas»...

Sí, pero ni creas, le bajo el volumen y les doy, trato de encontrar su voz, su acústica natural. Me gusta sacarle el sonido a la guitarra, hacerla llorar.

Esta uña larga de tu mano, ¿es para la guitarra?

Con esta hago el «trrrr».

Como un charanguito...

Con esta hago. Además, busco un empate, las conservo, una precisión para que haga el arpegio. La idea es que trabajen los diez.

¿También haces los arreglos? ¿Las introducciones son tuyas?

Sí. Me gusta escuchar mucha música que no es nuestra. Me ayuda a crear, a encontrar nuevos sonidos.

¿Qué otras cosas escuchas?

Rock de los ochenta, a Paco de Lucía, flamenca. Pero trato como si la música flamenca fuera una toalla mojadita, empapada, escucho y la exprimo, hasta la última gota trato de sacar y que se quede para mí. No hago notar que directamente he tomado eso, ya es una sustancia muy dentro de la sustancia mayor. Lo demás lo devuelvo de donde vino.

Y esa esencia flamenca hay entonces en tu música...

El sentimiento, sobre todo. Yo recojo bastante el sentimiento, porque todas las músicas, el *rock*, el *jazz*, el flamenco, el huayno, la balada, tienen azúcar, y ese azúcar es el sentimiento. Entonces, yo me alimento de eso. Lo escucho y lo toco, obviamente no tiene nada que ver, no hay melodías que yo coja, pero sí hay sustancia, riqueza, sentimiento.

¿Y los sentimientos de la música flamenca y la música andina son parecidos?

Sí, son de nostalgia.

Ernesto Hermoza, cuando lo entrevisté para este libro, dijo que la música flamenca tiene «arrebato».

Claro, lo que hablábamos antes, lo de orgullo.

Interesante esos puentes, ¿no?

Claro, el sentimiento es uno, ¿no?, pero en diversas expresiones. Es interesante, tú resumas todo eso y te lo llevas contigo para poder expresarlo y desembocar en la música que te guste. Y eso lo hace especial. Lo puedes saborear a ojos cerrados.

¿Practicar mucho la guitarra?, ¿tienes una rutina?

Medianamente, no tengo un horario específico, como ir al gimnasio de 8 a 10, no, no lo llevo así. Cuando yo quiero encontrarme, cuando quiero una cita con mi guitarra, lo hago. Cuando me llama, cuando siento que me llama la guitarra, o cuando ella siente que yo la llamo.

Y estas llamadas, ¿responden a llamadas o necesidades tuyas de expresar algo?

Claro, sí. Esas horas, sobre todo, en la noche. En el día no siento la voz, pero en la noche todo está silencioso. Voy arriba, al último piso, y, si estoy triste, pienso en mis papás, encuentro un huayno y ya, lloro con ella y punto. No le doy mucho tiempo, lo necesario.

Te producen tristeza tus papás, ¿por qué?

Poco los veo a ellos. Viven en Pauza. Tienen a su lado a mis hermanos.

¿Y extrañas Pauza?

Claro. Me produce nostalgia. A veces me da fuerza, porque no he hecho nada por mi tierra y guardo ese compromiso de un día hacer algo. Y las añoranzas se dan por medio de los sentimientos, y lo que hago es tocar mi guitarra. Tal vez por ahí nace alguna melodía y la voy registrando, y en el tiempo que tenga de mayor libertad, la escucho y la recreo o termino una composición. Tengo muchos archivos.

Gracias por tu tiempo, Zuzu. Finalmente, ¿cuál sería tu consejo para los que están aprendiendo a tocar guitarra?

Yo creo que, para empezar: amar a nuestra tierra, a nuestra música, hay que conocer primero. En mi caso hago un trabajo de que conozcan nuestra música. Un pueblo sin identidad es nada. Empiezo por conocer lo nuestro, qué tiene por dentro. Como una fruta, tú la ves por fuera, pero por dentro, ¿qué tendrá? Yo veo que hay muchos buenos guitarristas, instrumentistas, músicos, que tocan solamente lo de afuera, pero por dentro está lo más rico, está la sustancia, está el color con el que te vas a identificar y eso debería ser un reto para todos los jóvenes.

Y ¿cómo?, descubriendo mediante el trabajo que estás haciendo. Yo felicito que hagas este trabajo, porque creo que va a ser una muy buena partida para conocer más lo nuestro y poder amarlo, así seas un músico que conozca otro género, vas a llevar esa sustancia, esa riqueza, esa alma, ese concepto, de lo que tú representas, eres peruano, y mediante la música que haces lleva esa línea, esa sangre. Por ejemplo, el flamenco, por fuera es España, pero por dentro, sabe dios, lleva nuestra sangre, son como hermanos. Con todos los géneros llevamos parentesco, porque el sentimiento es uno, no hay otra. El carnaval ayacuchano podría ser divertido, rítmico, alegre, pero por dentro es mucho sufrimiento. Esa es la música ayacuchana. Los jóvenes van a apreciar tu trabajo, van a ver esos conceptos, van a conocer los puntos de vista que vierten diferentes músicas, personajes que han logrado enfocar esto del sentimiento que trae la música peruana. A partir de ahí, van a haber muchos buenos proyectos en la conservación de nuestra identidad.

Al final, lo que buscamos como músicos, como autoridades de la música o embajadores, es nuestra identidad, algo que pueda ser el color de nuestro Perú. La música andina siempre va a estar vigente en todos los tiempos, no es un producto comercial, algo que tú has construido con sentimiento, no puedes vender eso, se queda para ti. Melchor nos enseñó eso,

dijo «yo quiero grabar, no me quiero ir del mundo sin decir quién soy, sin dejar un precedente», y yo tuve la oportunidad de estar con él, de haber cumplido mi palabra y yo sé que él se fue feliz, con ese sueño hecho realidad, pero a mí me dejó toda la herencia de poder enfrentar los días del mañana que estamos viviendo hoy día. Te van a recordar por lo que has hecho, esa es la vida eterna.

Eso es lo que los *apus*, o sea, los dioses, dirán, los dioses tutelares que callan, pero van a hablar el día que tú hayas comprendido lo que se ha querido decir en estos tiempos. Hay mucha mística para adelante, el misticismo del encanto de las cosas, vienen, se dan y se irán quedando ahí también. Es algo que tú tienes que descubrir.

ERNESTO HERMOZA



Escúchalo aquí

«Paco de Lucía, ¿qué es lo que toca? Toca la música de su tierra. Jimi Hendrix, toca la música de donde él viene. Sucede lo mismo con Félix Casaverde, con Raúl García Zárate y con todos en realidad. Tienes que dejar, abandonar todos estos héroes y empezar a buscar quién eres realmente, usar toda esa técnica que de alguna manera aprendiste y volcarla en quién eres y de dónde vienes»

Ernesto Hermoza fue mi primer entrevistado para este libro. Me recibió en el verano de 2016 en su casa en Surco, a las seis de la tarde. Llegué puntual, un poco nervioso y con mucho calor. Sudé en gran parte de la entrevista. Ernesto vive en un edificio. No sé si vive junto a su padre, pero él estaba ahí: un hombre amable que me abrió la puerta y desapareció durante toda la entrevista, solo volvió para traerme un vaso con agua. Sin embargo, se le sentía presente todo el tiempo, como si todavía cuidara a su pequeño gran Ernesto. Digo «gran» no solo por su arte en la guitarra, sino porque Ernesto es grande. Alto. Grueso. Y su voz es gruesa también, rebota en su pequeña sala. En el mueble veo una guitarra acústica y reconozco cuál es: la que usa en «Encuentro en El Estudio» con Susana Baca.

A Ernesto lo escuché por primera vez cuando yo trabajaba como redactor en una revista institucional. Yo no sabía qué hacer entonces con mi vida, pero cuando me mandaban a



© Sergio Aguilar

cubrir sus conciertos con las hermanas Cuéllar, yo sentía por fin algo real.

Por alguna razón, el flamenco me atravesaba el alma, y ese hombre llamado Ernesto Hermoza era lo más potente que había escuchado en mi vida en vivo, al menos en flamenco. Con los años, seguí su rastro, averigüé sobre él y luego lo vi tocando con Susana Baca. No esperaba encontrar ese lado en él, y por ese lado me refiero al silencio, la calma, el aire, en contraparte a la exuberancia, la rapidez y brutalidad del flamenco.

Acá, Ernesto me cuenta este camino, del flamenco, pasando por Paco de Lucía, su madre, Susana y, finalmente, él mismo.



Mi nombre es Ernesto Hermoza, como diría mi abuelo: «Ernesto Carlos Hermosa Nadal», tengo 44 años, me dedico a la guitarra desde que la descubrí, y la descubrí tarde: a los 16 o 17 años.

Ah, no eres el guitarrista prodigio que empezó a los seis...

No... tal vez sea un guitarrista, prodigio nunca. La guitarra para mí es la extensión del cuerpo, desde que yo descubro la guitarra, yo sentí que tenía que ser guitarrista, yo vine al mundo para ser guitarrista.

¿Cómo fue ese primer encuentro?

Mi madre se ganó en una rifa una guitarra, pero la tenía metida en un estuche. Alguna vez saqué la guitarra y toqué una melodía, con un solo dedito en la primera cuerda, y luego hacía cualquier cosa, pero había logrado sacar una pequeña melodía a los 8 o 9 años. Ese es el primer encuentro. Y luego en una época en mi vida en que yo estaba mucho tiempo en Surquillo, porque mi padre tenía un taller allá, después del colegio yo iba,

tenía unos amigos allá y terminábamos jugando y, de pronto, uno de ellos saca una guitarra. Tenía 16 años. Y lo primero que escucho fue un acorde de Re Mayor.¹ Simplemente lo tocó y no entendía cómo colocando tus dedos de una manera podía sonar algo. Eso a mí me conmovió, esa magia. Entonces, le pedí que me enseñe un poco, saqué esa guitarra empolvada de mi madre y traté de hacer lo mismo. Este amigo me empezó a enseñar las primeras pautas, a tocar las primeras notas.

Y esta determinación que tú sentiste, esto de «la guitarra es para mí», ¿la sentiste en ese momento del Re Mayor?

Yo era un niño tímido, entonces, creo que podía decir a través del instrumento lo que no podía decir en palabras. Eso luego lo voy descubriendo a través de los años, pero el resultado podría decirse que era ese: poder decir algo oculto tras el instrumento sin luchar con la timidez.

¿Y eres tímido todavía hoy?

No. La música me sanó (risas).

¿Crees que la música tiene cualidades terapéuticas?

Totalmente. En mí se ha manifestado en muchas maneras. Soy un convencido absoluto, desde un periodo fuerte, el fallecimiento de mi madre, por ejemplo. Yo el mismo día que enterré a mi madre, esa misma noche tenía una presentación en vivo. Mi madre fallece en el 2004 de un derrame cerebral, tuvo un periodo de tres semanas, le dio un primer derrame y esas tres semanas fueron la vía crucis de ella hasta el momento en que fallece. Y en ese proceso de tres semanas, yo tenía que tocar, soy músico, tengo que tocar, los frejoles, había que seguir. Y cada día en ese proceso fue una pesadilla, para un hijo ver a su madre así, es un proceso muy fuerte. La música me cogía el corazón, llegaba a coger el alma y me iba sanando a través de sus compases. La muerte de mi madre es para mí un antes y un después de mi forma de tocar.

¿Cómo era antes, cómo es después?

Antes tenía un sonido que estaba buscando y cuando ella fallece, en poco tiempo creo, encontré mi sonido, una madurez en ver la vida de otra manera y eso se refleja en cómo uno toca.

Dijiste al comienzo que la guitarra es una extensión de tu cuerpo, ¿cómo es eso?

Por la misma timidez que te decía. Si yo cojo la guitarra puedo bailar con ella, puedo ser triste con ella, puedo ser alegre con ella. Yo estaba muy acostumbrado en esa época, en el proceso de mi madre, en que yo podía sentarme al rincón en esa esquina y estar solamente con mi guitarra tocándole a esa esquina y encontrando inspiración en esa esquina. Y luego, ir más allá y encontrar otra cosa en la otra pared, y entrar a mi cuarto y otra cosa con mi guitarra, ir al baño, a la cocina, en cada parte, en cada metro de la casa que yo tenía, estaba con la guitarra, entonces termina siendo una extensión de mi cuerpo, porque con ella camino, con ella río, con ella lloro, con ella siento hambre, con ella siento sed, con ella también me alimento, y por eso digo que nací para tocar la guitarra, pero a través de ella para contar a la gente lo que yo pueda buenamente hacer.

¿Cómo es para un músico esta búsqueda y este encuentro de sonido? ¿Qué significa encontrar el sonido de uno?

Es muy difícil porque cuando eres músico empiezas a descubrir a tus héroes, Jimi Hendrix, Paco de Lucía, Raúl García Zárate, don Vicente Vásquez, Carlos Hayre, Félix Casaverde, Juan Manuel Cañizares, Tomatito, West Montgomery, Pat Metheny, por decirte guitarristas que no tienen nada que ver uno con el otro. Empiezas a descubrir a tus héroes y quieres sonar como ellos, usas sus escalas, sus formas, empiezas a copiar y luego quieres sonar como el otro, «¡yo quiero sonar como Paco de Lucía!, ¡quiero sonar como Félix Casaverde!» y

así. Uno quiere hacerlo todo cuando es joven y es rápido y ya, saber, tocar, tocar y tocar. Entonces es un proceso que es como un remolino de cosas, porque además de tus héroes empiezas a descubrir a un gran pianista, un tremendo percusionista y ves que la música se abre, se abre... se amplifica como un mar inmenso y eso hace que ya no sabes por dónde ir. Quieres imitar con la guitarra a un pianista, ser tan rítmico como un timbaleero, por ejemplo, y entonces empiezas a tener todo un remolino de cosas. Luego de ese encuentro y desencuentro con todo, llega un momento en que dices «¡alto!, ¿quién soy yo?, ¿de dónde vengo?» y formularte de que un músico primeramente refleja lo que nos rodea y tiene que ser embajador de donde uno viene. Si tú le dices a Paco de Lucía, «Paco de Lucía, ¿qué es lo que toca?». Toca la música de su tierra. Si le dices a Jimi Hendrix, toca la música de donde él viene. Sucede lo mismo con Félix Casaverde, con Raúl García Zárate y con todos los guitarristas en realidad, entonces tienes que dejar, abandonar todos estos héroes y empezar a buscar quién eres realmente y luego usar toda esa técnica que de alguna manera aprendiste y volcarla en quién eres y de dónde vienes.

¿Y cómo en esta configuración tuya de quién soy entra el flamenco?

El flamenco entra antes. Entra en el remolino este que yo te contaba. Cuando yo no sabía qué hacer con la guitarra...

En ese periodo, ¿a qué sonabas?

Tocabas *rock*, Rolling Stones, Beatles, guitarra eléctrica.

¿Te gusta la guitarra eléctrica?

Me gusta la guitarra eléctrica, pero más la acústica porque es menos mentirosa. Con todos los pedales. Además, si tocabas eso, las chicas estaban más cerca. En mi época, cuando recién salía Guns N' Roses, si tocabas la balada metal, «eras». Pero luego descubro la música peruana. El impacto inicial fue

con Félix Casaverde, cuando lo escucho con Chabuca.¹ Yo no lo podía creer. Era otro sonido y ahí es cuando descubro que había una guitarra de nailon que podía decir mucho. Entonces me digo «quiero coger una guitarra acústica y empezar a ver el folklore». Decido entrar al Conservatorio. Dije «lo que va a pasar en el Conservatorio es que voy a aprender a tocar la guitarra ordenadamente, voy a aprender de la música y me voy a desarrollar como un profesional», que es un poco lo que también querían mis padres. Aunque ellos no querían que yo sea músico, porque en esa época el músico era el bohemio, el alcohólico, el drogadicto al que le va muy mal. Peor aún en la época de Alan García donde estaban los paquetazos y todo pintaba recontra mal. Mucho terrorismo, coche bomba, todo. Era una locura ser músico. Cada vez que decía que quería ser músico, me decían «¡estás loco!». En ese periodo es que yo quiero entrar al Conservatorio. Entonces conozco a un maestro que se llama Alonso Acosta Ojeda, hermano de don Manuel Acosta Ojeda, el compositor fallecido hace poco. Alonso en esa época era el director del Conservatorio de Nivel Básico y era pues maestro de guitarra clásica y vivía muy cerca a mi casa, así que me iba caminando. Él fue el responsable, el que se subió a las espaldas el terrible y el duro proceso de cambiar a un guitarrista que tocaba guitarra eléctrica con púa, tirar la púa y hacer que toque con los dedos. Ese proceso era terrible para un muchachito que tenía 18 años, que lo veía todo a mil por hora, que quería tocar *rock* y todo lo quería rápido. Dejar todo eso y empezar lento, era angustiante, asfixiante, pero yo quería hacerlo y él tuvo la paciencia de aguantar y de cada clase decir «no, tiene que sonar así, poco a poco». Era lento y pesado, pero era el proceso que yo sabía que tenía que pasar, no sabía por qué, pero tenía que pasar y ya después me enteré por qué.

1. [Nota del autor] De esta época data *Tarimba Negra* (1978) de Chabuca Granda, guitarra de Félix Casaverde y cajón de «Caitro» Soto.

¿Y por qué tenía que pasar?

Porque empecé mal, tocando la eléctrica con púa. Si quería entrar al Conservatorio tenía que tocar obras clásicas. Era una locura, yo no sabía de tiempos, sabía que el examen estaba en seis meses y dije «sí la hago». No hay forma. Entonces, empecé poco a poco y luego empezar a leer la partitura. Era otro lenguaje, que nunca lo había visto, fue duro y me lancé y postulé al Conservatorio. Estaba muy verde. Alonso me decía: «bueno dale, para que tengas la experiencia». Yo llego con mi guitarra a ese examen, eran tres exámenes, el primero de lectura, el segundo de guitarra, el tercero de solfeo. Entonces, yo llegaba y veía a guitarristas que tocaban obras que yo no podía tocar, era un nivel alto para mí y ya iban como 18 guitarristas, y la vacante era para 5, algo así. Pasé algunas penas en la lectura, pude pasar, y cuando empecé a tocar en el siguiente examen pues mi nivel era muy bajo y no entré. Seguí con el maestro Alonso y es en este proceso en que un día, una amiga me dice: «oye Ernesto, va a venir el mejor guitarrista del mundo a Lima». Se me venía a la cabeza un montón de guitarristas, no podía encerrarme en uno solo. Ella me dice: «Paco de Lucía». Yo no tenía la más remota idea de quién era Paco de Lucía y me dio un casete. Este casete decía «Entre dos aguas». Era un recopilatorio del disco *Fuente y caudal*, donde «Entre dos aguas» estaba al final. Lo primero que escuché fue «Entre dos aguas», me gustó mucho, la rapidez que tenía, pero todo lo demás que tocaba, que eran palos de flamenco, no sabía dónde estaba el ritmo, me sonaba medio clásico, medio español, pero había algo más, mucho más fuerte.

¿Te conmovía eso?

Sí y me asfixiaba, porque quería entenderlo y no podía. Yo ponía el casete y quería sacar algo y los compases pasaban como postes. Intentaba escucharlo lento de una manera o por

pedacitos, tenía un nivel muy alto. Así que no podía. Entonces busqué el dinero para comprarme la entrada que costaba 60 dólares.

PACO DE LUCÍA, LOS PALOS DEL FLAMENCO Y VICENTE VÁQUEZ

¿Cuándo fue y dónde fue?

Año 1991. Paco se presentaba en la carpa del Hotel Crillón. El hotel estaba por Ocoña. Ya no existe. Para un muchacho de 19 años conseguir 60 dólares era un poco jodido, y más aun siendo músico. Entonces me «recurdí», lo conseguí y lo compré. Llegué al concierto solo y Paco presentaba esa noche, primero, el «Concierto de Aranjuez», que ciertamente no es flamenco, y tocaba con la Orquesta Sinfónica del Perú. Era Paco como solista más la Orquesta Sinfónica. Yo nunca había escuchado una orquesta sinfónica, peor aún, imagínate entonces. Ya ese primer encuentro fue pues brutal. Ver a Paco de Lucía y con la orquesta. Un guitarrista acústico con la orquesta. Es precioso, virtuoso, tiene mucha melodía, y estaba así como sorprendido, era increíble, bello, yo estaba solo en la gloria, como quien desapareció, como si fuera una película donde toda la gente desapareció y estaba yo solo con ellos, así es como lo recuerdo.

Acabó, pero era la primera parte de la presentación. Venían 15 minutos de descanso y todos estaba en pareja, entre amigos, yo estaba solo en mi silla. Me quedé ahí y de pronto vi que todos los músicos estaban guardando las sillas, los instrumentos, sacaron todo y dejaron tres sillas. Comenzó la segunda parte y entra Paco solo a tocar. Solo. Eso a mí me cambió la vida. Esa segunda parte del concierto fue un baldazo de agua, una cosa que... porque después me entero que él tocó una rondeña, que en el palo flamenco tiene unas afinaciones diferentes. Entonces, la guitarra sonaba más grande, más abierta,

por su afinación y por la forma virtuosísima con que tocaba Paco en esa época. El Paco del 91 era un diablo, un caballo de esos, tenía toda la fuerza. Ese primer tema fue para mí brutal, pero después invitó a dos guitarristas... y ya eran tres... y los tres eran flamencos, uno más rápido que el otro, se ponía peor. Yo recuerdo ese impacto fuerte y que simplemente yo salí de ese concierto y quería buscar el flamenco, saber qué cosa era. Ahí comienzo un periodo difícil, porque no había internet, ni YouTube. Los casetes y *longplays* de flamenco que había en las discotecas eran de los Gipsy Kings. No había más. No había forma de encontrar algo así. Empecé a preguntar y nadie me daba mucha razón, lo confundían con la guitarra clásica. Esa parte fue complicada. Pero ese concierto fue el momento en que empecé a buscar flamenco y quería tocar como ellos, quería sonar con esa libertad, virtuosismo, arrebató y melancolía que tiene la guitarra flamenca.

¿Te preguntaste por qué el flamenco te impresionó tanto?

Porque tenía eso. El flamenco yo lo puedo comparar con el *blues*. Pero el *blues* no es virtuoso como el flamenco, pero te coge el corazón y te lo tira al suelo. Con el yaraví pasa lo mismo. Y con otras músicas, con una chacarera sufrida, una zamba argentina, un fado, un bolero, pero el flamenco tiene el virtuosismo, el desafío del compás constante, la melancolía de un pueblo fusionado con la rítmica hindú, con el sabor latinoamericano. Entonces, el flamenco está entre oriente y occidente, de alguna manera, tiene esas formas moras, árabes, pero también tiene formas latinoamericanas, y entre sus escalas tiene esa conexión muy rápida entre el sufrimiento y el virtuosismo. Todos estos sentimientos y todo este arrebató lo tiene ahí en cada forma.

¿Qué te gusta del virtuosismo?

Es parte de un lenguaje. No es el virtuosismo «mira que rápido soy». No. Es parte de un lenguaje. Que tenga melodía, ese es el desafío.

¿Puede haber un virtuoso lento?

Por supuesto. Virtuoso no es igual a ser el más rápido del mundo. El virtuoso puede ser un virtuoso en armonía y componer paisajes con armonía, sin ser un guitarrista tan rápido y deslumbrante. Ese es el virtuosismo también. También es una metralleta descontrolada, pero también el que toca lento, para atrás, y te dice las cosas con una velocidad totalmente diferente.

¿Y el arrebató, qué cosa es?

El arrebató en el flamenco para mí es cuando tú ves el baile. El guitarrista de flamenco tiene estos tres elementos metidos en su piel. El concertista, que es Paco de Lucía, pero el que acompaña al cante flamenco, que toca en el aire y quita, se desprende de su orgullo y se vuelve acompañante y entrega su guitarra a la voz, pero a su vez, toca en el aire, para este cantaor, entonces eso también lo tiene el guitarrista flamenco; y el tercer elemento es el guitarrista que es el motor del baile, que es como el baterista en una banda de *rock*, porque en el flamenco no había batería, ni congas, ni cajón, ni nada. El guitarrista era el que hacía todo. Por eso, se golpea mucho la guitarra y es muy rítmica. Es el motor ese guitarrista, que entra cuando acompaña a una bailaora, en todas sus mañas, en todo su sabor, en todo su deleite como bailaora y todos sus arrebatos. A eso me refiero.

¿Qué cosa se siente, cuando está la bailaora, zapateando así de duro, qué es lo que tú experimentas?

Cuando se ha ensayado bien, cuando todos estamos de acuerdo con lo que hacemos...

¿No se improvisa?

Sí, y otras veces no. La sensación es inigualable, de libertad. Porque llegas a flotar sobre el compás, que es un compás

exacto. Si estás tocando qué sé yo, bulerías, es un tren que no para y estás tocando en el aire, con mucho *groove*, para atrás y para adelante, en función a lo que está haciendo la bailaora. Entonces, ella empieza a desafiar el compás y tú no necesariamente haces la misma frase de ella, si no acompañas y acentúas algunas cosas. Es exactamente igual a cuando está tocando un trío de *jazz*, el baterista está acompañando y de repente acentúa las frases del solo que está pasando en ese momento. Está flotando y de pronto acentúa. Es igual. Esa es la primera sensación. Y la segunda sensación es como cuando llegas a la playa con todo el calor del mediodía, te sientas en la arena y te tomas una cerveza helada. ¿Ya lo tienes? Es exactamente igual. Como: «ahhhhh».

¿Y en qué se parece todo eso a la música peruana? Te he escuchado hablar en entrevistas de trabajar desde la guitarra un encuentro entre las historias árabe, flamenca, española y la peruana. ¿Cómo se encuentran estas cosas?

Cuando yo empiezo a descubrir la guitarra flamenca, empiezo a descubrir los palos del flamenco, que son los ritmos. Le llaman palos a los ritmos del flamenco, como nosotros tenemos zamacueca, tondero, festejo, landó. Igual ellos tienen los palos alegría, fandango, bulería, así y así. Se va ramificando. En el flamenco es un poco más complejo, ya que cada ritmo tiene apellidos diferentes y eso hace que sea más complicada la cosa, porque va por regiones y va por familias, gitanas o no gitanas, y así se va ramificando, y hay que aprenderlas todas, porque si no, no sabes acompañar una soleada de Cádiz, de Alcalá, tienen el mismo nombre, pero diferente apellido, y eso hace que cambien los tonos y la forma de tocar. Ahí es donde tiene el flamenco esta complejidad. Voy descubriendo estos palos flamencos y, de pronto, en este proceso me encuentro con un ritmo que se llama tanguillo. No es más que un 6/8 que viene de procedencia marroquí, mora, digamos árabe, africana. Es

un ritmo que va en 6/8, pero el acento dejando la primera corchea y, de pronto, cuando escucho la guitarra... eso yo lo había escuchado antes, con otra armonía. Y entonces tengo mi disco, pongo mi *longplay* de «Cumanana» de Nicomedes Santa Cruz, y ahí toca don Vicente Vásquez, festejo, era lo mismo, pero con otra técnica de mano derecha. Los patrones se parecían mucho, salvo la armonía, pero de pronto, en este palo que es el tanguillo, descubro el zapateado, que es familia de este último, resulta que en su forma más básica es tónica y dominante, como el festejo. Es más, se toca en Do Mayor, como el primer festejo, por determinar un acorde, entonces se parecía mucho a lo que tocaba Don Vicente. Entonces, ahí empiezo a encontrar estos parecidos, que luego se van abriendo en otras cosas como el fandango o la guajira con el vals, las colombianas que son palos flamencos de ida y vuelta y que tienen toda esta procedencia latinoamericana, que es absorbida por el mundo flamenco. Es ahí donde empiezo a descubrir toda esta semejanza.

Este encuentro que empiezas a vivir, en qué momento de tu carrera pasa...

Año 1995.

Estabas en una búsqueda ardua de información, comiendo de todo...

Ya tocaba para baile y eso me hizo mucho bien. Para eso había que descubrir la forma de tocar y me obligaba a aprender estructuras de baile, entender los cantes, los ritmos, las velocidades, las claves de las palmas, todo eso que es importante.

El zapateo está en la música afroperuana y está en el flamenco como elemento fundamental. ¿Qué hace ahí? ¿Qué pasa con él? O ¿qué relación hay entre el pie y la guitarra?

Claro, tú tocas con el cuerpo, no tocas con las manos. Con la mente, con tus pies, con todo, hay que tocarlo así. Entonces, el ritmo es el centro, el fundamento de lo que tocas,

todo lo que tocas tiene ritmo, tu corazón tiene ritmo, cuando hablas, cuando caminas, cuando respiras, todo tiene un ritmo. Entonces, cuando se toca, se toca con el cuerpo, tu centro es el pie, porque el pie es el primer paso para decir luego qué va a pasar con lo que viene. El pie marca la primera pauta de lo que vas a decir luego...

¿Qué otras partes están involucradas en tocar la guitarra?

La cintura, los pulmones, el corazón.

¿Te gusta bailar?

No. Tengo dos pies izquierdos, pero con la guitarra de alguna manera bailo. Soy terrible bailando. Pero tú tocas una nota y está la guitarra, sientes la vibración de la nota, en el pecho, es una conexión directa, diferente a un baterista, saxofonista. El guitarrista reposa el instrumento y lo primero que vibra es el pecho. Conexión directa. Los pulmones respiran con la música.

DE PACO A SUSANA

Esta es una pregunta doble. ¿Te sientes feliz? Y ¿qué rol cumplió la guitarra en eso?

Yo considero que, entre todos los males, soy una persona feliz. Acabo de pasar un proceso terrible con mi tía y, a pesar de eso, considero que la música me da la felicidad, y la guitarra, sobre todo, que es el canal. Entonces, sí, uno con la música es feliz. Yo me siento feliz porque soy músico, de todas maneras.

Percibo en tu forma de tocar mucha fuerza, intensidad. ¿Qué cosa para ti es tocar con fuerza?

Yo comencé a tocar la guitarra flamenca como guitarrista de baile. Como te comentaba, el guitarrista de baile tiene que tocar fuerte, con volumen y carácter. Mi maestra de guitarra de

baile flamenco fue doña María Amaya, y el maestro que tuve en la guitarra flamenca como primera pauta fue Víctor Meléndez. Entonces, yo recibí clases un mes con Víctor, porque después ya no tenía plata para pagarle, y él un mes después me llama y me dice «Ernesto, toca en mi grupo como segunda guitarra y ahí vas aprendiendo». Eso fue lo que hice y luego conozco a doña María Amaya, que es la que para mí me abrió el camino. Descubro con ella la guitarra flamenca a un nivel distinto, este carácter de tocar fuerte, sin distorsionar, sin chicotear, pero con un pulso que era determinante, que era «si la vas a fregar, la friegas, pero así, con todo». Además, yo tocaba en las clases de ella, que daba clases de baile, donde comenzaba con unas alumnas, yo iba acompañando poco a poco y luego, cuando ya la cosa mejoraba, entraba Leo Amaya, su hija, y terminaba cantando, pero había que tocar fuerte con mucho volumen. Pero ojo, técnica: lograr ese balance fue muy difícil. Te puede dar tendinitis o tocas bien algo y luego tu mano está entumecida y no puedes arpeggiar, ya no puedes hacer escalas.

¿Se puede tocar fuertísimo y estar relajadazo?

Es un proceso. Relajadazo no, pero sí relajado. Es mental y cuesta hacerlo, cuesta bastante. Sí, se puede hacer, estoy intentando hacer eso.

¿Sigues trabajando eso?

Sí. No es nada fácil, pero, dentro de todo, el flamenco me dio esa manera de tocar, ese pulso fuerte. Un día le comentaba eso al maestro Abraham Falcón. Yo tengo una guitarra de él, del papá de los Falcón, ya era un señor bien adulto y él me decía así: «¡es que tú tienes un toque macho!». Mi toque empezó a madurar fuerte por el baile flamenco, pero luego, cuando empecé a tocar con Susana Baca, era exactamente todo lo contrario. Encontré ahí un equilibrio en la vida.

Entonces, vienes del flamenco que es un camión y aparece Susana Baca...

Susana... lo que pasa es que este mundo es de mucha locura flamenca y mucho ruido también, porque, cuando se toca para las academias, hay doce chicas bailando a la vez en un piso con hueco. Todo es muy fuerte, tienes que tocar amplificado y más bulla todavía. Entonces, venía de ese mundo y, de pronto, una tarde me llama Susana y me dice que quería que vaya a su casa, que parecía que su guitarrista no podía tocar algunas presentaciones y si yo podía reemplazarlo. Voy a su casa y descubro a una señora, a Susana, que es como canta. Y de pronto, al ensayo que yo iba, me aprendí lo que ella me dijo, de pronto era una conversación, más que un ensayo musical, lo musical era al final, pero más era... yo descubro, al final, que ella quería conocerme, quería saber quién era yo, a dónde iba, quién era como músico, como persona. Ella me decía que la persona era la que hacía la música y no la música la que hacía a la persona. Después de un par de presentaciones, me dice: «mi guitarrista ya no va a poder tocar conmigo, entonces estoy pensando que tú podrías ser una buena opción para acompañarme». Es así como yo en ese momento era el más feliz de la Tierra. Esto fue en el 2009.

Era el otro lado de la moneda del flamenco, los silencios, los disfrutaba un montón. Cómo ella me hacía sentir la música, para atrás, tocar para atrás y ella flotaba sobre eso. Era lo que hacía falta en mi vida, que venía del mundo rítmico, desafiando al compás, un tren, y de pronto estar con ella era como bajarte, dejar que pase el tren y ver los árboles, sentir el aire y vivir a otra velocidad. Esa fue mi primera sensación. Luego conocerla a ella como cantante, descubrirla y, de alguna manera, quererla casi como a una madre. Susana es para sus músicos como una segunda mamá, a esos niveles, no es una cantante, «la artista y los músicos», ella escala en la vida de cada músico,

de una manera muy personal, entra y te conoce y la conoces a ella y ríes y te cuenta sus problemas y su vida. Eso hace que, al final, la música que haces con ella sea tan personal. Te cuenta de qué se trata la canción, la poesía, por qué la escoge, por qué le gusta y te cuenta su vida con cada canción. Eso hace que, al momento de interpretar, sepas realmente qué tocar o qué sentir, qué saber, qué lograr con ella y ella te lleva con su voz, a su mundo y es maravilloso.

GRABACIONES SINCERAS

¿Qué estás haciendo ahora, fuera del flamenco y de Susana?

Estoy componiendo. Acabo de hacer un disco con María Elena Pacheco, que es mi pareja, es violinista. Hicimos un disco de música peruana. Ahora vamos a hacer otro y entonces estoy en ese proceso. Pero digamos ese balance ha hecho que ahora yo estoy fluyendo por otro lado, ya no de locura flamenca, he encontrado con Susana más madurez.

Da la impresión de que siempre vas viendo atrás, tus pasos y sacando la cuenta de cómo está yendo tu vida en relación con la música que haces...

No, necesariamente. La veo ahorita contigo y la reflexiono de alguna manera, pero no. Más bien, soy un desastre en eso, cada vez que hago un disco, cuando ya lo mezclo, se masterizó y ya está, ya pasó. Esa misma noche mi cabeza está pensando en otra cosa. Estoy buscando siempre hacer más cosas, y después a la semana escucho esto que ya salió en el disco y empiezo a escuchar las fallas, solo escucho las fallas.

¿Eres perfeccionista?

De alguna manera, intento serlo, pero me gusta ser muy sincero. No me gusta meterme al Pro Tools y editar, «vamos a afinar esto».

Claro, lograr «la toma».

Sí, me gusta mucho la sinceridad. Si suena mal, que suene mal. En ese momento sonó mal. Y somos humanos, no somos *loops*, ni máquinas que hacemos las cosas así perfectitas, como está sonando la música ahora, toda apretada, perfectita, no, al revés. Cada uno sabe sus limitaciones.

¿Qué le dirías a un chico que está empezando a tocar la guitarra?

Yo le pregunté eso una vez a Paco de Lucía. Lo conocí muy poco, pero sí lo conocí, y la impresión que me dio era de un tipo noble, pero que le gustaba la rumba, vivir, ser feliz, pasarla bien, no la angustia de «a ver vamos a sentarnos y ver las escalas y el análisis de la armonía que está tocando». No. Yo lo veo a Paco en el 95, en casa de un amigo, en un evento, y me acerco y le digo: «maestro, qué le diría usted a un joven guitarrista que lo tiene a usted como referente y que quiere aprender a tocar la guitarra flamenca... ¿cuál sería su consejo?». Entonces, Paco me miró y me dijo: «no me copies». «¿Por qué?», me atreví a cuestionarlo. Y me dijo: «porque tú tienes que buscar tu personalidad en la guitarra y tienes que tocar la música de donde tú vienes». Me quedé así como... no pude decirle nada, le agradecí, pero eso fue algo que siempre me cuestionaba: «la música de donde yo vengo».

Yo era un muchacho peruano que quería tocar guitarra flamenca. Luego, un amigo, músico chileno que es director de un festival me decía: «Si yo quisiera un guitarrista flamenco voy a ver a España, si quiero un guitarrista de música brasilera tengo que ver a Brasil» y así, de diferentes géneros. «¿Tú qué haces?». «Yo toco guitarra flamenca y guitarra peruana». Eso fue en el 2008, entonces estábamos en Arequipa. Salí a tocar, ya iba a tocar, así que él se puso a un costado. Yo tenía media hora para tocar temas míos. Terminó el concierto y esa noche me

dice: «Ernesto, quiero que vengas conmigo al festival en Santiago este año, en octubre. Lo que tú haces no es flamenco, lo que tú haces es un flamenco peruano. Has adoptado el flamenco, pero lo has llevado a tu cancha y lo has peruanizado». Y así fue. Cuando fui, cada guitarrista daba una clase maestra, cuando di la mía, no di una clase de guitarra flamenca, sino empecé a enseñarles a los chicos lo que era una marinera en Lima, un landó, un festejo, a eso iba.

Entonces, regresamos al 95, cuando Paco me dice «tú tienes que tocar la música de donde tú vienes». Ese es el mensaje que yo le daría a los jóvenes muchachos que lo que hacen es ver a sus héroes extranjeros y está bien, hay que beber de la fuente de ellos, aprender de ellos, ser esponja y absorber todo, y luego aplicarla, pero desde la música de dónde uno viene. Fuimos con Susana a Estados Unidos y vimos a unos muchachos peruanos que tocaban guitarra eléctrica y querían que yo les de unas clases de música peruana y yo les decía: «¿qué estás estudiando en Berklee?». «Jazz». Yo le decía «a ver toca jazz en marinera». Entonces respondía «no sé tocar marinera». «Pues tienes que tocar marinera, para hacer una fusión, tienes que saber de ambas cosas, pero meterte bien, no seis meses, tus buenos años, tocar de verdad, no así nomás que lo vi en YouTube, y que lo saqué y que no sé exactamente de dónde viene, quiénes son sus parientes. No, cada cosa tiene su historia y hay que respetarla, hay que meterse bien, y luego que te has metido bien, fusionas, porque si no es una confusión». Yo le decía: «van a salir 500 chiquillos tocando jazz más que tú, porque es su música, y van a tocar con más swing, más negro, más urbano, qué se yo. Está ahí, es su música, de su tierra, pero anda toca jazz, landó jazz, marinera de Lima con jazz, hazle un trino de un tondero en jazz, eso es lo que te va a diferenciar». Esa es mi recomendación. Mirar adentro. Está bien mirar afuera, porque de todo hay que aprender, pero tienen que saber lo que está en su tierra. A

la hora de mostrar, tienen que mostrar de donde tú eres, quién eres. El pintor pinta lo que ve a su alrededor, no pinta Moscú; un ayacuchano va a pintar su pradera, su montaña, sus polle-ras, a sus serranas y lo va a hacer con orgullo, seguridad, no va a pintar Roma. Es igual con la música.

GITARRAS

¿Tienes una guitarra favorita?

Esta de acá me gusta mucho, es una guitarra argentina, que es con la que grabé «Encuentro en el Estudio», y con la que grabo los discos de Susana. Tengo una Conde Hermanos del año 68, que es mi joyita. Es una marca legendaria de guitarras flamencas, es la marca que usa Paco de Lucía y los *tops*. Es del año 68, muy madura, muy añeja.

¿Cómo un pedazo de madera se hace maduro?

Uff... la madera está viva. Eso vive, está vivo y sufre con las temperaturas, con el clima. Una guitarra del 68 fue de un guitarrista que falleció, se siente, se le ve con historia, con vida, por lo que ha pasado con este guitarrista. Además, la madera, cuando más tiempo tiene, se va secando, añejando, es como el licor, una cosa así, va cobrando y va sufriendo. Va sufriendo los cambios de humedad, poca humedad, mucho calor, poco calor...

¿Y la púa?

Yo no la uso. Soy un desastre.

Cuando me contaste de Alonso Acosta que te quitó la púa, como una gran transformación, me dejó la sensación de que fue para bien...

Ah sí, por supuesto, para mí. Pero es válido, uno de mis gurús de la guitarra es John McLaughlin y toca todo con púa. Él es fuente de inspiración. Me gusta mucho el trío con Trilok Gurtu y Kai Eckhardt, donde él toco todo nylon, pero todo en

púa. Y también tiene «Shakti», que también es increíble. Y esa música a mí me alimenta el espíritu, es como un café.

Este ya no es una chela en la playa...

No, un café, como que te activa, te da ideas. Claro, yo no digo que esté mal tocar con púa, sino que el flamenco no puedes tocar con púa, definitivamente. La música peruana tampoco, no hay forma, son otras técnicas, otros sonidos.

El ego, ¿qué rol cumple? ¿Cómo es tu relación con él?

El ego es parte del ser humano. Yo toqué siete años con mi madre en una iglesia. Siete años compartí con ella y ahí tocaba para dios. No soy una persona muy religiosa, pero sí las cosas que toco son para las personas, para hacer sentir a las personas, es una comunicación con la persona, no es «mira qué bien toco», es «¿qué es lo que tú sientes con lo que te estoy diciendo en este momento?». Para acompañar a alguien hay que desprenderse de sus egos. Félix Casaverde decía eso: «a mí me gusta acompañar a la voz femenina y para eso tienes que desprenderte de tus egos y ofrecer a disposición de ella tu guitarra». Creo que los más grandes músicos que yo he conocido en mi vida, hasta ahora, y te hablo de Quincy Jones, de Paco de Lucía, han sido gente humilde. Eso es lo que hace que ellos sean lo que son. El ego hay que botarlo. Te hace daño, es un cáncer.

Gracias Ernesto, finalmente, ¿te gustaría agregar algo?

Sí. Dedicarse a la música es muy bello. Creo que los músicos, la mayoría de ellos, no necesitamos de psicólogos, ni terapeutas (risas). Creo que la música es una de las cosas más bellas que hay en el universo. Yo me siento muy afortunado de vivir de eso. Si alguien al escucharme sintió algo, le alegró el corazón o se olvidó de sus problemas en ese instante, o tuvo ganas de tocar la guitarra, o lo que sea que haya sentido después de que uno haya tocado, con eso la tarea está cumplida. Eso es

lo que valen las horas de ensayo, de estudio, que al comienzo son muchas, ocho, diez, doce horas, de tocar. Yo me acuerdo de que mi mamá me tocaba la puerta para comer y yo no sentía hambre, yo estaba tocando desde las ocho de la mañana, abría los ojos y veía la guitarra, seguí tocando y de ahí a estudiar. Hay que estudiar y estudiar hasta que te mueras, no hay otra. No existe «que mi talento». No, eso es mentira. ¿Tienes talento? Muy bien, aprovéchalo, pero hay que estudiar, hasta el final, no hay otro camino, esa es la verdad. Cuando puedo quedarme una o dos horas muy temprano por la mañana trabajando mis escalas, arpegios, lo que sea, se hace. Otras veces estás tocando todo el tiempo y eso lo aprovechas como una práctica, pero hay que estudiar y la guitarra es muy ingrata. La abandonas y te abandona, no hay perdón alguno.

¿Te puede aceptar de vuelta?

Sí, por supuesto. Te disculpa, te perdona, pero es muy ingrata. Déjala un día y al toque sientes que algo pasó, ya no es igual. Por algún segundo, una escala, un arpeggio, lo que sea, no es igual. No puedes dejarla, hay que tocar. Si quieres dedicarte a esto, hacer las cosas bien, hay que tocar, tocar, estudiar, tocar, estudiar, tocar, no hay otro camino. Por algo amas esto, si no hay que dedicarse a otra cosa. Si vas a hacerlo, hay que hacerlo de verdad.

FRANCISCO CHIRINOS



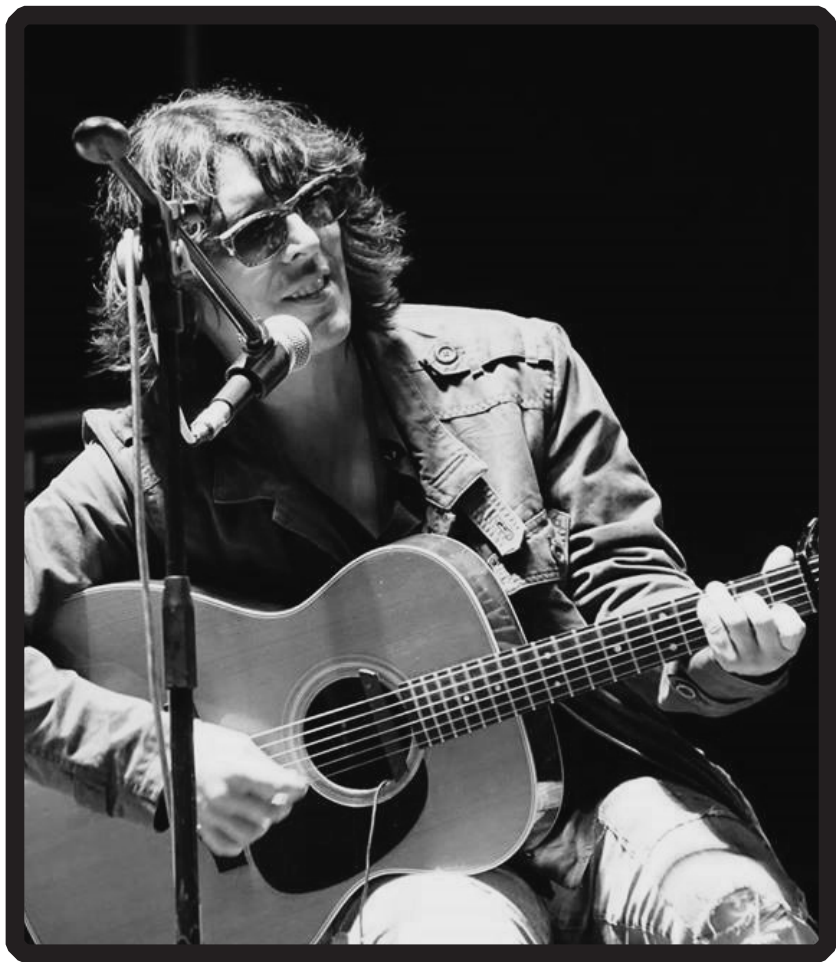
Escúchalo aquí

«No considero que aporte algo nuevo. Simplemente aporte lo que puedo dar y mi respeto de donde vengo, de lo que he aprendido. Le rindo tributo a las personas que me han enseñado, sea Son House o Chebo Ballumbrosio. Tal vez soy otra persona más que rinde tributo a sus maestros»

Francisco «Paco» Chirinos es primo de uno de mis mejores amigos, Robin Gartner, de mi barrio de Chorrillos. «Paquico» andaba eventualmente por la casa de mi amigo, siempre silencioso y siempre un poco raro.

Robin lo admiraba un montón, me decía que tocaba *blues* y que teníamos que visitarlo. Los dos debíamos tener entonces 14 o 15 años y ya tocábamos guitarra. Finalmente, un día fuimos y yo, supongo, por prejuicio, no esperaba nada, pero lo que pasó cambió mi vida sin retorno. Robin le pidió si podía tocar algo para nosotros. Paco, con o sin ganas, no sé, tocó la guitarra esa tarde en la sala para los dos. Bum.

Aún no sé cómo esos sonidos enormes podían salir de su cuerpo flaquito. Su voz parecía que fuera la de otro, de algún viejo, tenían que venir de otra parte y su guitarra... lo que hacía con el *slide*,¹ con esas afinaciones raras del *blues*. Era un viaje. Fue un momento realmente mágico, un primer contacto con el aspecto místico de la música.



© César Romero

Años después, Robin me invitó a ver a Paco en vivo en un lugar extinto en la bajada de los baños de Barranco que se llamaba Tajabone. El concierto fue precioso, íntimo, con muy poca gente. Lo recuerdo tocando la guitarra y golpeando el pulso de la canción con su pie contra el piso de madera, como un bombo, pero mejor.

Los músicos que me gustan de verdad son los que me dan ganas de crear canciones. Me pasa muy pocas veces y me pasa con Paco. Esa noche del Tajabone, volvimos mi amigo y yo a las tres de la mañana a Chorrillos, sacamos nuestras guitarras y tratamos de hacer canciones. Creo que Francisco Chirinos es una de las semillas por las que yo hago música. Siempre se lo agradezco, pero creo que no le da importancia o se olvida.

Mayores señas sobre él: Paco ha editado cuatro discos, todos con su impronta *blues, folk, country*, armónicas, *kazoos*, guitarras acústicas, *slide*, pie. Todo —o casi todo— lo toca y graba él mismo. Ha colaborado con artistas nacionales como guitarrista, pero se declara fiel admirador de Humberto Campodónico, su *roomate* y creador de Turbopótamos. Además, Paco integró el circo La Tarumba como músico, bajo la dirección de Chebo Ballumbrosio, una de sus mayores influencias.

De la costa, de la selva, de todos lados y ninguno, Paco explora hacia adentro las raíces de su propia existencia.



¿Cuál fue tu primer acercamiento a la guitarra?

Mi primer acercamiento a la guitarra fue el bombo del colegio. Me interesaba la percusión más que la guitarra. Aparte, mi papá tenía un cajón, no había ninguna guitarra en la casa

1. [Nota del autor] Pequeño tubo de metal que se coloca sobre el dedo para hacer deslizamientos sobre las cuerdas. Proporciona el típico sonido del blues tradicional.

todavía. La guitarra vino después. Comencé a tocar charango antes, también en el colegio, en La Casa de Cartón, y tocábamos música folklórica. Mi hermana es la que se compró una guitarra, pero la dejó y a los dos meses yo la tomé. Tenía 11 años.

¿Cómo fue ese encuentro inicial con la guitarra?

Mi hermana me enseñó Sol, Do y Re, creo que una canción de Tracy Chapman.

Muy Tracy Chapman...

Claro (risas), efectivamente. Luego toqué los acordes con la canción para corroborar y sí eran los acordes.

O sea, había una cuestión de oído...

Claro, sí. Fue bien curioso porque dije: «¡Ah! Esto es mío».

¿Cómo se fue desarrollando en ti lo de tocar la guitarra? ¿Por el blues?

Lo que pasó fue que estuve tocando, aparte del grupo folklórico, en un grupo de *rock*. Un amigo tocaba la guitarra y yo tocaba la batería, que era un cajón que lo tocaba con el mazo de un bombo, me hacía una especie de tarola. Tocábamos canciones de Los Prisioneros, me encantaban, y ya a los 12 o 13, cuando ya sabía más de cuatro acordes en la guitarra, iba a la casa de mi tío que tenía una colección grande de *rock*. Mi papá también, pero con mi papá fue antes, que nos ponía además la radio Filarmonía, tenía discos de *blues*, pero yo no reconocía de qué se trataba, estaba muy chico todavía. Entre mi papá y mi tío Coco, su hermano, yo me inspiré al ver la emoción que ellos sentían por la música que escuchaban. Comencé a frecuentar bastante la casa de mi tío, que tenía música de los 60 y 70, y más me atrajeron los grupos que tenían que ver con el *blues* como The Doors, Cream, básicamente.

SOLEDAD. BLUES. PAPÁ

No eres tanto un beatlero...

Sí, también. Pero eso ya había pasado, fue una de las primeras bandas que escuché. Me acuerdo de que había bastante Jimi Hendrix, claro. Por esa época, Eric Clapton sacó el *Unplugged*; cuando escuché esa huevada y lo vi en video ahí dije «esto es mío». Lo que más me interesaron fueron los *blues*, había dos de Robert Johnson,² que eran «Walking Blues» y «Malted Milk». Clapton se paseaba por varios estilos y mi impresión entonces era que eso lo había hecho él, pero viendo los créditos, me doy cuenta de que más del 50% de estas canciones pertenecían a otra gente. Entonces, empecé mi investigación, de dónde venían, de quién era, quién la había grabado. Comenzamos a coleccionar. A mi papá le gustaba bastante el *blues*, pero nunca había tenido la oportunidad o la emoción de empezar a coleccionar, a comprar discos e investigar. Entonces, fue un trabajo con papá básicamente. Creo que desde ahí me vinieron estas ansias de querer saber de dónde vienen las cosas, más allá de la música, desde el budismo zen, hasta el *lick* de Hendrix, de Robbie Krieger o Clapton. Era una cosa bien bonita, conseguir el disco o el casete; comprábamos en Quilca, había un pata que tenía este sello «Roots and Blues» y nos grababa CD y casetes. Paralelamente, mi papá se iba de viaje y compraba CD. Comenzamos a tener una colección bastante grande y una visión mucho más amplia. Fue increíble descubrir que esta música fue grabada desde los años 20, inclusive con mucha más finura, más sutilezas, por ser la raíz. Desde que

2. [Nota del autor] Robert Johnson (Mississippi 1911-1938), cantante, guitarrista y compositor, es una de las piedras angulares del *blues*. Es considerado el Rey del Delta Blues. Dejó pocas grabaciones, sin embargo, sobre ellas se ha formado toda una tradición y estilo. Su vida estuvo envuelta de mitos, como aquella que vendió su alma al diablo por aprender a tocar a guitarra. Eric Clapton, Rolling Stones, Led Zeppelin, por nombrar algunos, han sido crucialmente inspirados por su legado. Murió presuntamente envenenado a los 27 años.

conocí el *blues* original, me aparté de la onda del *rock*. Pensaba: «si yo quiero hacer algo tan bacán, como esta música de los cincuenta, sesenta, tengo que escuchar, ir más atrás».

Es curioso lo de esta investigación con tu papá, ¿cuánto conecta eso?

Siempre hemos llevado la música los dos juntos, escuchándola, comentándola. La conexión es bonita, porque fue descubrir el *blues* con alguien y qué mejor con mi viejo.

Ahora lo recuerdo, cuando te he visto tocar, he visto a tu papá en primera fila.

Sí, somos fan el uno del otro.

¿Cómo te explicas a ti mismo esa posesión del *blues*?

Lo que me impresionó del *blues* era como una sensación de ver a alguien solo con su guitarra, un solitario con su guitarra. Vivimos en soledad, ¿no? Con cierta dosis de melancolía, lo cual me iba muy bien. Mi primera impresión fue Clapton haciendo eso solo. Claro, cuando descubrí a Robert Johnson y a Son House y toda esta gente, claro, eran solitarios.

¿Y qué tenía de atractivo la soledad?

Que yo era así también, que me sentía así. También me atrajo la cadencia de la música, el ritmo, la síncopa, la velocidad, todo calzaba con mi personalidad, que ya de hecho siendo adolescente se estaba apartando del resto.

Y no muchos compartían esto contigo...

No. Como que sentí una especie de refugio de la realidad. Cuando aprendí el Mi séptima, y el La séptima, pensé: «con esto puedo vivir así a nadie le guste, solito en mi rincón».

¿Cómo te explicas que esa armonía simple que tiene el *blues*, y que se repite siempre, sea la cosa madre de tanta música?

En base a esos tres acordes tú tienes la misión de hacer la diferencia, en conjugarlos, rítmicamente, es un reto. Es un reto también darles sentido a estas notas largas.

Hay mucho silencio y espacio...

Sí, es bastante importante. El movimiento del *blues* es lento, así estés tocando rápido.

DYLAN. PRIMERAS GRABACIONES

Y cantar es algo que te va bien también...

Es verdad. Traté de tocar estas canciones, cantándolas, pero al principio me costaba, no encajaba. Copiaba a Robert Johnson y no me funcionaba muy bien. La cuestión del canto la descubrí con Bob Dylan. Me identifiqué con él como cantante. No me alucinaba un cantante melódico y, al escucharlo cantando *blues*, descubrí un montón de cosas.

Dylan democratizó el rollo de hacer música, ¿no? No es un gran cantante ni guitarrista, habrá animado a mucha gente en el comienzo...

Claro y así influenció un montón...

A todos...

Pero claro, no era que yo lo veía fácil.

En el fondo es muy difícil lo que hace.

Sí pues, tiene su matemática propia. Cuando me enteré de que Dylan tenía esas influencias, se compuso el esquema, vi el panorama entero. También me adapté con la onda *folk*.

Y decides grabar *Blues de la Taza de Lata* (2004).

Tengo uno anterior que se llama «Blues, Rags y cantos para el camino». Empecé a tocar *blues* en el Songoro Cosongo,³

3. [Nota del autor] Conocido restaurante barranquino que, eventualmente, aloja conciertos. Aún vigente.

con esta gente con la que tocaba Los Prisioneros. Este trío se llama ahora Crossroads, esto en el 97 o 98. Y en el 2001 tuve mi primera novia en serio y ella me impulsó bastante, que tenía que hacer algo con esto: «tienes que tocar y pagar la renta de la casa» (risas). Entonces, me puse las pilas. Comencé tocando solo en El Ekeko.⁴ Ella trabajaba en la Derrama Magisterial y me dijo: «hay una cabina de radio ahí, está a tu disposición». Así que armé un grupo de veinte canciones, en las que me sentía cómodo, entre Dylan y *blues* Mississippi, bastante *slide*. Estaba nutrido de los discos con mi papá. Había de Blind Willy Johnson, de Son House, Robert Johnson, de Dylan, pero eran interpretaciones. Había melodías musicalizadas de William Blake, lo que fue mis comienzos en composiciones.

¿Y eso desencadenó en un disco?

Claro. Lo grabé en una cabina de radio, en casete y de ahí lo pasé a CD. No era pensado como un disco, sino en algo para vender y promocionar, como un demo.

¿Trabajabas entonces en otra cosa?

No. Lo único que hacía era tocar.

¿No se te pasó por la cabeza la universidad, el Conservatorio?

No. Mis viejos fueron bien suaves en eso. Pero claro, en realidad me trajo muchos problemas, económicos o una independización tardía. No tenía una chamba estable. Pero tocaba y no ganaba mal. Bueno, ese demo se lo mandé a Raúl Cachay que sacó una nota bien bacán en Somos, que escribía sobre *blues*, *rock*, Dylan. Esa nota fue bastante bacán, la gente empezó a ir a escuchar. Se lo agradecí y se lo agradezco hasta ahora. Fue una nota bien sentida, porque a él también le vacila esta música. Entonces viene *Blues de la Taza de Lata* que ya lo grabo en un Home Studio.⁵

4. [Nota del autor] Desaparecido Bar de Barranco, importante en la movida de inicios de los 2000.

Que son también adaptaciones y un par de composiciones...

Sí. Acá junté mi plata para grabar algo más profesional. Lo vendí todos en los conciertos, saqué mil.

¿Son ubicables ahora?

No.

DANCE. LA TARUMBA. PERDERSE

Tu siguiente disco ya es *Dance* (2008), tus composiciones...

Sí, ahora era con letras y música mía, salvo un poema de William Blake. Eran canciones que había compuesto con un grupo en el cual estaban Manuel Bocanegra, Edwin Perales y teníamos interés en la música *country*. Investigué, así como con el *blues*, sobre el *bluegrass* y no le vi mucha diferencia a esto con el *blues*, el *country*, incluso el *jazz*, es todo música folklórica. Lo llegué a interpretar con la misma emoción. Los *blues* me hacían sudar más. Esta es la época de la banda Los Caballos Perdidos.

Claro, *Dance* propone un formato de banda...

Sí, en *Blues de la Taza de Lata* yo grabo solo, hago los *overdubs*, que son mínimos. Originalmente pensé grabar *Dance*, con ellos, pero al final se desvirtuó y terminé tocando todo.

¿Tú grabaste solo *Dance*? ¿Tocaste todos los instrumentos?

Sí. Aunque el bajo lo toca Manuel Bocanegra en tres canciones.

¿Y sobre qué componías entonces?

Era acerca de las experiencias que había tenido con amigos, chicas, viajes. La carretera norte me emocionaba un huevo, la central también hasta Tarma.

¿Por qué?

5. [Nota del autor] Estudio de grabación casero.

Nada, había una casa que me prestaban en Tarma, en Palcamayo, y comencé a ir bastante, una vez al mes, fines de semana.

**¿Tenías algún tipo de contacto con alucinógenos?
Digo, la casa de campo...**

No. Me iba solo y estaba muy atraído por la meditación. Vi que era un buen sitio para estar solo. Dejé de ir a Tarma porque me empecé a asustar un poquito de mi soledad, pero fue parte del camino. Bueno, fumaba un culo de yerba en esa época.

En el blues es típico el autoflagelo...

Un poquito (risas).

¿Estuviste perdido en algún momento de quién eras?

El momento en que me he sentido perdido ha sido en el 2011.

Hubo como un silencio por ese entonces, desapareciste...

Comencé a trabajar en La Tarumba y empecé a sentir, por todo lo que absorbía esta chamba, que era tiempo completo. Había dejado de tocar mi música, de componer, fue como una especie de pérdida de identidad. Era como que los aplausos son para el director y uno se siente... después de cinco años, cuando no hay reconocimiento, ni monetario, ni de aplausos, a pesar de que yo estaba haciendo bastante, estaba dando mi 100%. Tuve una especie de crisis.

¿Qué lugar ocupan las relaciones con parejas y el amor en tu música?

Fueron relaciones largas de hecho y se convirtieron en canciones cuando se convirtieron en pérdidas. Bueno, ocupa el 100% de hecho. En esa época de *Dance* sentía que mi impulso para escribir era casi devocional. Traté de hacer algo como «himnos». Y hay canciones sobre pérdida, a una chica, a mi banda. «Sweet Ballerina» es para una amiga, no era un amor,

pero lo tomé como pretexto. «Dance» sí la escribí para la persona con la que estaba en ese momento.

EXTRA VIRGEN. AYAHUASCA

Luego vino *Extra Virgen* (2015)

Sí, dos años después de *Dance*, pero lo dejé por La Tarumba. Estaba mezclado y todo, listo para sacar, pero me desconcentré en mi trabajo. Pero lo de *Extra Virgen* sí tiene una historia especial, porque estas canciones sí surgieron de una especie de deleite. Tuve un viaje a la selva de Pangoa, en Satipo. Fue con la chica con la que estaba en esa época, era lingüista de la San Marcos, y le ofrecieron una chamba de ir a las comunidades matsigenas de Pangoa. Fue un viaje revelador, porque yo nunca había tenido contacto con la selva. Estuve dos semanas allá.

¿Qué se reveló allá?

Como que hubiera encontrado un hogar en esta gente, en el entorno. Me acordé de que de chico sentía la selva como mi hogar, y de ahí me di cuenta de que sí pues, de chibolo, antes de ser fan del *blues*, yo admiraba mucho a los reptiles, a las iguanas, que se quedaban mimetizadas y no sabías si eran parte de la rama o no. Leía mucho de los animales y me quedaba en los recreos mirando la rama. Bueno, ellos fueron mis primeros héroes (risas). Entonces, cuando he ido a la selva he sentido que era mi hogar, y también quería mucho a esta persona, y compuse estas canciones devocionales. No hay ningún atisbo de dolor.

Entonces, ¿en *Extra Virgen* te sentías nuevecito?

Sí. Fue bonito. Fue muy duro también por la realidad con la que me topé allá. Me topé con una realidad que es bonita y que tiene todos sus lados, oscuros y luminosos y todo. No es ningún cuento de hadas, ningún viaje de turismo y lo vi esencialmente

glorioso. Hacíamos bastante «Ayahuasca» también. De hecho, mi primera experiencia fue aquí y luego en mi relación con la selva, estábamos en contacto con chamanes siempre.

¿Y había mucho que sacar o era más un deleite con la Ayahuasca?

No, sí... al principio fue bellissimo. Las cuatro primeras sesiones. ¿Sabes lo complicado que es hablar de eso? No tiene nombre.

Esta canción «The Spell is Already Done», hay como esta sensación de presencia de espíritus. Hay como un rollo espiritual muy fuerte. En general, en toda tu carrera, pero creo que está más presente en este disco.

Sí. Es producto de esta experiencia con la Ayahuasca, pero más allá de la Ayahuasca es la experiencia de esa realidad.

BALLUMBROSIO. TRIBUTU. CAMPODÓNICO

Entonces, después de este subidón y de este bajón de La Tarumba...

Claro, La Tarumba fue increíble, básicamente por Chebo Ballumbrosio. Sí, de él y de sus hermanos. Fue el contacto con la música afroperuana, que me sacó totalmente de mi zona de confort, me influyó bastante, rítmicamente. Aprendí a hacer muchas cosas con ellos, básicamente yo hacía lo mío y lo adaptábamos a su *beat*.

¿Y por qué llamaron a un guitarrista de blues?

Porque ellos hacen eso, porque a Chebo le gusta. Llamaron a gente que tal vez no tiene nada que ver, pero en la que confían, y nada, hacer fusión que no suene a fusión. Al principio, fue lindo, todo un aprendizaje para mí y para ellos de hecho. Pero después se repite el mismo rollo. Me gustaría hacer

algo con ellos, todavía está abierta la posibilidad, con esa misma onda, pero fuera de La Tarumba.

¿Y la música afroperuana se encuentra con el blues?

Claro, sí. La pentatonía, el ritmo. La música afroperuana tiene su onda bien africana, juegos rítmicos alucinantes. Fue una transmisión linda, porque lo aprendí por Chebo, por su universo, por su respeto hacia mí y mi respeto hacia él. Fue como una transmisión.

¿Y cómo sería el universo Francisco Chirinos?

En realidad, no considero que aporte algo nuevo musicalmente.

¿Y tú estás bien con eso?

Siento que simplemente aporte lo que puedo dar y mi respeto de donde vengo, de lo que he aprendido. Siento que le rindo tributo a las personas que me han enseñado, sea Son House o las transmisiones directas como la de Chebo, la gente que me ha enseñado.

Como un deleite...

Sí. Tal vez soy otra persona más que rinde tributo a sus maestros. Y rindo tributo a mis experiencias también.

¿En este camino se te ocurre cantar alguna vez en español?

No. Sí he intentado, en distintas etapas de mi vida, pero no me satisfizo y ahí quedó.

Entonces, después de La Tarumba sacas *Extra Virgen*

Decido retomar mi carrera, pero no con el disco pendiente, sino con las canciones que estuve componiendo durante mi último año en La Tarumba, las cuales el 98% son producto de una experiencia con una persona, una relación un poco complicada, que se juntó con mi olvido de identidad. Y estas canciones fueron las causantes de recobrar mi identidad. Lo que hay es bastante *blues*, porque me agarré del *blues* de nuevo,

que había perdido, pero fue como volver a aprender del *blues*, que le había perdido el hilo. Conté mi historia con canto de blues, aunque no todas son *blues*. La forma de sacar y de cantar en estas canciones es en la forma como yo sabía cantar el *blues* antes. Estaba bien desesperado en realidad, bajé de peso. Lo hice básicamente porque el *blues* me trajo fortaleza en su momento, es la única manera en la que podía haberlo hecho. Es una experiencia bastante dolorosa, pero necesaria. No podía cantar en forma de *Extra Virgen*, por eso me desanimé. Me metí en ese disco, encontré a Humberto Campodónico, él me ayudó bastante a sacar la mierda que tenía adentro, terapéuticamente, y volcarlo en canciones.

Vives con dos súper guitarristas, Claudio Pando y Humberto Campodónico...

Mis guitarristas favoritos (risas).

Humberto es un súper guitarrista, muy interesante...

Uf...

¿Qué te gusta de él como guitarrista?

Lo que tiene es esta onda de *rock n' roll*, no había apreciado tanto esa onda antes de conocerlo a él, o lo había dejado para otro momento, para el momento en que lo conocí. Había un eslabón. Jerry Lee Lewis y toda esa onda. Se adaptó a mi esquema mental, hice todas las conexiones, aunque todavía faltan muchas.

De repente, apareces tocando con Humberto y tocando con Danitse también. ¿Cómo va eso?

Sí. Mi vuelta a mí mismo estuvo acompañada por Humberto, porque necesitaba mucho apoyo, estaba cagado. Fue una compañía preciosa, componíamos juntos. Si no hubiera sido por él, puta, olvídate, no habría nada. Y con Danitse lo que hay es que soy su guitarrista, aporto lo que puedo, pero nada más allá. En el momento del encuentro con Humberto, siento que

ha habido un cambio total. Es de vuelta al *blues*, a ese muro fuerte, que te mantiene fuerte en momentos críticos.

EL PIE EN LA TIERRA

Tu primo me contó que te encontraste con Bob Dylan en una tienda de Nueva York.

No (risas). Pero estuvo dos semanas antes. Me contó el vendedor que bajó solo en un taxi, con una capucha para que no lo reconozcan. Y le dieron un cuarto al fondo. Era una tienda chiquita, como esta casa, y le dieron un cuarto y se pasó probando guitarras acústicas Gibson de la década de los treinta para abajo, así de 40 mil dólares, y que había estado tocando una misma canción de Robert Johnson, con todas.

El ISO 9001 del *blues*...

Sí, «Stop Breaking Down». Estaba buscando la guitarra perfecta para esa canción.

Esta pregunta se la he hecho a algunos guitarristas, y no sé si calza ahora, pero ¿tienes algún acorde favorito?

Sí, Re.

¿Mayor?

Sí, por las cosas que mueve. La vibración del Re me mueve las moléculas.

¿Pruebas otras afinaciones?

Sí, para el *slide* o también para la guitarra. Uso mucho Re abierto o Sol abierto.



El *slide* por Paco Chirinos

¿Y el pie? Es un instrumento fundamental, ¿no?

Sí pues. Lo uso bastante para todo. A veces es demasiada bulla. Pero es algo que está en mi formación y no lo puedo dejar. Incluso, cuando había escenarios con alfombra, me traía un pedazo de madera o un triplay para poder sentir mi *kick*. Es simplemente sentirme en la tierra. Como esta música va para abajo o camina para adelante con un arado, es como encontrar mi sitio en la tierra. Y siempre hago el *kick* cuando le doy con el brazo derecho a la guitarra rítmica. Está integrado. Es todo el cuerpo en realidad el que se mueve.

¿Qué guitarras tienes?

La guitarra con la que compongo es una Martin 0028. También tengo una guitarra que me acompañó de bien chibollo, desde que descubrí el *blues*, es una guitarra Ibañez que se la compraron a mi mamá. Le adapté cuerdas de metal, el brazo no se ha movido porque tiene una vara de acero adentro. Cuando le puse cuerdas de metal, vi que se levantaba un poco la acción y la comencé a tocar con *slide*. Es una guitarra viejísima, del 68, por ahí. Es una guitarra chiquita, para aprendiz, de escala corta. Es una belleza. No es una guitarra muy buena, pero con el tiempo la madera se ha secado y cada vez suena mejor. Aparte, tengo una que me acompañó en mi redescubrimiento en la guitarra eléctrica, de mis primeras pasiones que fueron BB King, Freddy King y Otis Rush. Para ese tipo de *blues* tengo esta Gibson SG,⁶ que me entusiasmó por Sister Rosetha Tharpe, que tocaba una. También se ve en Howling Wolf, Robbie Krieger y varios de los 60.

Hace poco me preguntaron esto y me provoca preguntártelo, ¿crees en dios?

6. [Nota del autor] Icónico modelo de la marca Gibson.

Creo que se manifiesta en la bondad natural del ser humano. En la capacidad para poder trascender cosas, incluso el sufrimiento, y de tener un paraíso mientras estamos vivos. Tener la capacidad cada uno, al menos la potencialidad, para ser felices, básicamente tranquilos. Me parece un milagro.

Después de esa pérdida de identidad, ¿cómo te encuentras ahora? ¿Vives el milagro?

No considero que haya superado nada en realidad, estamos en camino todo el rato. Cada uno en su búsqueda, pero sí me parece maravilloso que haya personas que sí han podido estar integradas en cuerpo, alma y todo lo que los rodea, hasta el cosmos. Es bacán saber que se puede y que lo podemos hacer mientras estemos vivos.

¿Qué consejo le darías a otros guitarristas?

El que siempre escuché de la gente a la que admiro: busca la raíz. Tienes que ser curioso. Ahorita es fácil, pero la cantidad de información también te desorienta. Recuerdo que en mi época descubrir algo era como «wow». Hay que buscar esas pequeñas alegrías.

GINO SOLANO



Escúchalo aquí

«Llego a mi casa, no importa cuántas horas he chambeado, tengo que tocar una, dos horas. Lo mantengo activo, me mantiene vivo»

Con Gino Solano me junté una noche en un café por la avenida Salaverry. No nos conocíamos, pero sentí como si estuviera frente a un amigo de toda la vida, alguien con el que se puede hablar sobre música y guitarras sin parar.

A Gino lo vi con frecuencia en los inicios de los dos miles. No nos conocíamos, solo sabía que era guitarrista de Emergency Blanket, una referencia que muchos *rockeros* de entonces seguíamos. Los Blanket —que tomaron la última ola del *grunge* de los noventa— tuvieron cierta popularidad en la escena independiente: ganaron el Festival de Claro, atrajeron tele, prensa y además se fueron de gira a Europa donde también ganaron un concurso. Para los que empezábamos, ellos, junto a Space Bee, eran los grupos más importantes del momento.

Con los años, estas bandas, y la mía, desaparecieron. Sin embargo, siempre me quedó sonando en algún rincón del recuerdo la guitarra de Gino. Así que le seguí el rastro. Lo encontré tocando con la cantautora Pamela Llosa, luego en un proyecto con una amiga baterista y en especial en los tributos



© Archivo Big Pink

de Pink Floyd con el proyecto Big Pink. Siempre me gustó su estilo, su sonido y, sobre todo, el sentimiento que le ponía.

En esta conversación me enteré de que se pone nervioso cuando toca, que le aterra cantar, que odia los amplificadores grandes, que en un mundo feliz construiría guitarras y no sería abogado de un canal de televisión. Sueña con el momento de volver a casa del trabajo, enchufar su guitarra en su cuarto y tocar en calzoncillos. Es amante de la madera, del sonido natural, de la guitarra vieja. El cuerpo de Gino está en el presente, pero todo lo que le gusta y emociona está cinco décadas atrás.

Gino es autodidacta. Aprende porque, básicamente, no puede dejar de pensar en este instrumento. Se confiesa adicto de la guitarra. Es un romántico de este instrumento, de esos que siempre guarda una uña en el jean, por si acaso... esos que el mundo necesita para preservar la especie.



Mi nombre completo es Gino Genaro Solano Gutiérrez. Soy abogado de Frecuencia Latina, en el canal 2. Músico de siempre.

Cuéntame de tus inicios como músico, que podemos hablar lo de abogado luego...

No hablemos de eso, por favor, al contrario. Mi hermano mayor¹ empezó a tocar antes que yo, Maná, Extreme, huevadas así, de la época. Me acuerdo de que tocaba con sus patas y me enseñó un par de cosas, y luego por pura imitación me fui metiendo. Y paja porque tenía algo en común con él: si de algo hablo ahora con mi hermano es de guitarra, muy raro que hablemos de otra cosa. Recién a los 18 o 19 me pude trepar a

1. [Nota del autor] Su hermano mayor es el guitarrista y productor Renzo Solano, músico fundador de Emergency Blanket.

un escenario con Big Pink, en el Jijuna, un concierto grandazo, que estaba repleto, era el mejor debut. Después mi hermano salió del país y entré oficialmente a Emergency Blanket.

¿Qué rol tenías en ese concierto tributo de Pink Floyd?

Nos turnábamos con Renzo. Los solos eran tan pajas que uno decía «yo hago el de Time», y así nos repartíamos. Y cuando él se quitó y entró Sasha Settembrini, que es un excelente guitarrista, la división de solos siguió y se amplió el repertorio.

¿Qué recuerdas de ese concierto?

Que estaba repleto y que estaba muy nervioso. Toqué con una guitarra prestada, una Telecaster² de Pamela Llosa.

¿Por qué no usaste tu guitarra?

Creo que porque es incómodo hacer todo el set de Pink Floyd con una Les Paul. En casa había también una de nylon, que todavía tengo, una japonesa que debe tener sesenta años.

¿Suena paja?

Suena de conchesumadre, pero es recontra difícil de tocar, porque cometí el error en una época de ponerle cuerdas de metal. Estaba chibolazo, aprendiendo y quería que suene como la de Pearl Jam y el mástil se echó para adelante.

Y en los noventa, cuál era tu universo musical, ya me dijiste Pearl Jam...

Aprendí a tocar solos con el disco *Tiny Music* de los Stone Temple Pilots. Lo descubrí en el 97 y ahí estaba Dean DeLeo, mi guitarrista favorito. El primer solo que hice fue el de «Lady Picture Show».

¿Podrías definir esa sensación que tenías cuando tocabas la guitarra de chibolo?

2. [Nota del autor] Modelo clásico de Fender usado, por ejemplo, por Keith Richards de The Rolling Stones.

Es la sensación de... que es lo mágico de la guitarra, que siento hasta ahora, de poder tocar materia y sacarle sonido. Es paja tener la capacidad de mover algo con los dedos y que suene, que mueva aire.

¿Y tocabas para tu familia con tu hermano?

Alucina que nunca. Creo que mis viejos me han visto tocar en ocasiones contadas. Mi mamá mucho más que mi papá. Soy bien tímido. Para ser sincero, recién cuando me he casado y me he mudado, hace menos de un año, a este departamento donde estoy, es que puedo enchufar el ampli y subir el volumen con concha. Siempre he sido de tocar con la guitarra eléctrica desenchufada o con un amplificador de práctica con audífonos. Quise ser músico desde chibolo, pero no encontré el incentivo en mi familia que imaginé, lo cual en perspectiva está bien, todo ha salido relativamente bien, pero sí recuerdo que me volví loco, solo quería estudiar eso. Pero, si bien es cierto que seguí tocando y nunca lo dejé, en realidad no tengo una formación formal como quise tener. Marqué una división con mi espacio personal con música. No quería que me juzguen, hasta el día de hoy. Siento que no me juzgan cuando me subo a un escenario.

Entonces, sales del cole y te preguntas qué vas a hacer y dijiste «caballero, a estudiar derecho».

En realidad, sí. Es un medio de subsistencia, no me arrepiento. Si lo hubiera dejado, no estaríamos teniendo esta conversación. Conozco gente que lo ha hecho, manda todo a la mierda. Yo la verdad me lo pienso llevar hasta que me muera. Llego a mi casa, no importa cuántas horas he chambeado, tengo que tocar una, dos horas. Lo mantengo activo, me mantiene vivo. Llego de la chamba en la noche, abro una chela y me pongo a tocar. Durante el día estoy pensando en lo que quiero aprender en la noche, entonces cuando llego, abro una lección

en YouTube o algo que me acerque a lo que quería y me pongo a practicar.

Y ese método, en la era pre YouTube, ¿cómo lo llevabas?

Con libros. Tengo mi cerro de tablaturas³ noventeras. Había un sitio en el Óvalo Higuiereta de un pata que vendía revistas y le pagabas por copias. También tablaturas, porque quería sacar canciones de Robert Johnson, estaba aprendiendo a tocar *slide*.

EMERGENCY BLANKET. PENSAR EN BLANCO

Entonces, Renzo se va y tú entras a Emergency Blanket, ¿cómo fue esa experiencia?

Paja. Fue una banda que la agarré empezada, ya tenía una EP, y mi hermano había grabado y producido el primer disco. Era una responsabilidad sacar sus guitarras, y era una banda de sus patas de toda la vida, del colegio, entonces era entrar a reemplazar a tu hermano cuatro años mayor. Felizmente, empecé con pie derecho, porque la agarré en una época en la que hacían conciertos grandes. Ganaron el Festival Claro y le abrimos a Gianmarco.

Viajaron a Europa.

Sí, claro. Paja, hicimos Inglaterra, Francia y Suiza. Tenía 23 años. Terminábamos de tocar, nos divertíamos, se componían canciones. La experiencia de tocar en giras era paja.

A veces la vida de *rockero* está ligada a tomar alcohol, drogas...

En realidad, no he tenido una época recontra locaza. He hecho cosas que todo músico hace, más que nada era divertirse, pero siempre antes de tocar me pongo nervioso y me

3. [Nota del autor] Método de lectura de canciones.

preocupo por lo que voy a hacer arriba. Ya he salido borracho a tocar, lo he hecho algunas veces, no muchas, contadas, pero es horrible, te sientes todo asqueroso. Es la peor idea posible.

¿Por qué?

Sientes que lo estás haciendo increíble y en realidad no. Hay un montón de gente con el rollo «deja que fluya», pero nadie camina con los dos pies al mismo tiempo. Pones uno, pones el otro. Y cuando estás en tragos es mucho más difícil. Cuando estás en tronchos, es diferente, porque si lo controlas bien no te sientes nervioso. Esto de los nervios, por ejemplo, con lo de Pink Floyd, me preocupaba que no me salgan bien los solos, porque la gente sabe, algunos los cantan y sí me preocupo por tenerlos en la punta de la lengua. En ese caso, me ponía las tabas y lo hacía lo más parecido y más *feeling*. Los nervios de cuando tienes una banda propia es que no sabes si le va a gustar a la gente. No me preocupa olvidarme las canciones, porque las he hecho, las conozco y tengo ganas de tocarlas. Debería llegarme al pincho, pero no puedo, me pongo nervioso.

¿Te pone nervioso alguien en particular?

Es muy raro que mi esposa se pierda un concierto desde que estoy con ella. Debe haberse perdido dos. Entonces, ya no tengo miedo de que me vea tocar, porque siempre va a estar ahí. Pero sí me paltea, por ejemplo, cuando una vez tocamos con Amén en Acho, estaba palteado porque estaba Marcello Motta. Cuando hay algún guitarrista que me gusta en el público, me preocupo por ser lo suficientemente decente.

Yo también soy una persona insegura y a veces lo expreso en mi forma de tocar, ¿te ha pasado alguna vez?

Sí. Soy recontra inseguro y tímido. Y me ha pasado al tocar, no articulas, te olvidas, no sé cómo describirlo. ¿Cómo lo sientes tú?

Igual...

Una vez leí un consejo que decía «piensa en blanco, en una hoja en blanco o en nada». Si piensas en arpeggios o posiciones, te vas a tropezar.

EL SOL DE NEIL YOUNG. MASA

¿Cuál es tu fuerte en la guitarra?

Creo que lo único que me distingue es que desde chibollo me encanta el *slide*. Toco bastante, me preocupo, me compré el *lapsteel*⁴ para tocar *country*, estoy aprendiéndolo. Me enorgullece pasar tiempo y darle.

¿Y siempre te estás comprando cosas?

Sí, pero la pienso. Hoy tengo una guitarra hueca, una Conrad que compré en eBay, de 1971, japonesa, que la vi a un precio ridículamente atractivo. Es mi guitarra *number one*. De ahí tengo una Les Paul Studio, roja, del año 2003. Tengo una Fernández, que es una imitación de una Fender de los setenta. Un pata me la vendió con un ampli a un precio que no pude rechazar. Me agarró en un momento de afanamiento máximo y yo lo agarré un día antes de un viaje. Desde ahí la tengo y me encanta. Tengo una Telecaster que estoy armando.

¿Cómo armando?

Este amigo de la Fernández después me dio una Telecaster Squier Afinitty, suena paja, pero los componentes no son muy buenos. La vaina es que le quité todo, toda la pintura. Todavía no la termino, es un trabajo sencillo, pero no tengo mucho tiempo de sentarme afuera con la mascarilla a lijar.

A mano...

Todo a mano. No tengo máquina, poco a poco voy. Le he comprado un par de pastillas, unas Telecaster Vintage, que son bien crudas. La quería con mucho *twang* ese viejo.

4. [Nota del autor] Tipo de *slide guitar*.

¿Has hecho antes esto con otra guitarra?

Sí, a todas mis guitarras las he intervenido. A la Gibson le mandé a hacer todos los golpeadores en madera, los instalé yo mismo, los bajé, los lijé. Le he cambiado de pastillas a todas las guitarras.

¿Eres de los que imagina construirse su propia guitarra?

Sí, me encantaría. En un mundo feliz tendría mi minitaller de guitarras y me iría a estudiar seis meses lutería⁵ a Aspen.

¿Qué características tendría la guitarra de tus sueños?

Alucina que tengo una buena idea de lo que me gustaría, pero me gustaría tener varias. La idea de tener una *signature*, solo una, no me seduce mucho.

¿Entonces qué características te gustan en una guitarra?

Me gusta que apunte hacia el lado medioso agudo, como una Telecaster, o una Stratocaster. La Telecaster me parece prácticamente un diseño perfecto, le cambiaría muy pocas cosas. Pero creo que una Telecaster 2.0 es una Jazzmaster. Me gusta que sea cruda, difícil de dominar. No me gustan esas guitarras listas para volar, las odio. Me gusta cuando te reta.

¿Qué guitarras no te gustan?

No me gustan las Dean. Las PRS me parecen bien bonitas, pero no me vacilan. Todas estas Ibanez, esa escuela ochentera no me gusta mucho. Me gustan las guitarras viejas: Danelectro, Rickenbacker, Gibson, Fender. En un mundo feliz tendría 50 o 100.

¿Y acústicas?

Me gustan mucho las Guild. Todas las que he probado me parecen pajas.

5. [Nota del autor] Construcción de guitarras.

Me dijiste que una vez tocaste una Martin D-28...

Sí, esa guitarra suena a Neil Young, automáticamente. Neil Young tiene el mejor sonido posible de acústica y es con esa Martin, una D-28.

No es Neil Young, es la guitarra...

El otro día leí una entrevista donde un guitarrista decía «no sé por qué el acorde Sol de Neil Young siempre suena mejor que el mío». Me quedé pensando y sí, pues, verdad.

¿Hay algún elemento adicional que pueda hacer que este Sol pueda sonar mejor?

La mano. Lo único que te puedes llevar o el único común denominador en esas dos situaciones, con su guitarra y la guitarra de otro, es su mano. Y la verdad es que creo que todo está en la empuñadura y hacer que la mano izquierda sea más pesada.

¿Cómo más pesada?

No sé, es una cuestión mental. Más que ser rápido, me ha preocupado darle masa, dedo a la cuerda. Como si mi mano fuera de madera y en algún momento le sumo madera al *neck* para que sea más gordita.

COBAIN. TOCAR EL ALMA. AMPLIS PEQUEÑOS. INTIMIDAD

¿Te gusta John Mayer?

Sí, John Mayer es un capo. No lo escucho así como un gran fan, pero en los últimos discos se ha puesto bien Grateful Dead, bien Jerry García. Esta época para mí es el amanecer dorado de John Mayer. Es que yo amo a Jerry García.

¿Por qué te gusta?

Es el guitarrista que *beebopea*. Sus frases son de *bebop*, de Dizzy Gillespie o de Miles Davis. Es paja. El periodo que

más me gusta de Grateful Dead es del 73 al 81. Esa época es deslumbrante.

Lo tenía más como compositor...

El otro día me reconfortó leer que el momento donde la pasa «mal», es cuando compone. Siente una presión de mierda al componer. Decía que era estresante para él. Y a veces se siente así: cuando no la haces bien y no estás inspirado, te aplasta el sentimiento de tratar de crear algo.

¿Qué te parece Kurt Cobain como guitarrista?

Es un ejemplo de que no tienes que ser o estar preparado para tocar Paganini para hacer una canción que te toque el alma. Lo paja de él, aparte de lo de compositor, como guitarrista es súper creativo. Su uso de efectos, su sonido, le encantaba utilizar guitarras que no eran caras, usaba el DOD Grunge, que creo que es uno de los peores pedales que he tocado, pero él lo usaba y le sacaba un sonido hermoso para sus canciones. Sus solos y sus improvisaciones son malditos. Nada más lo que hizo en «The Man Who Sold the World» me parece bravazo. Ese *fuzz* sobre la acústica.

Suena rarazo, ¿no? Tiene además como un *chorus*...

Suena maldito. Nunca supe qué era.

Creo que una Martin D-28, pero con una pastillaza encima...

Excelente guitarrista.

¿Qué amplis te gustan?

Me gustan los amplis chicos.

¿Sí? ¿No quieres el ampli bestia?

No, los odio. Debe ser paja, si estás grabando un disco de *hard rock* o te quieres poner un poco más duro, pero sacrificas muchas cosas. Sacrificas intimidad, bajones de sentimientos, dinámicas. Un guitarrista que me encanta se llama Blake

Mills. Él es lo que alucino que es paja de un amplificador para un sonido íntimo. Le da directamente a lo que tenía en mente.

¿Con qué ampli tocas?

Con un Fender Pro Junior, que no es de los más bestias de Fender. Lo único es que tiene mucha tierra, al menos el mío tiene y es invasivo. Pero una vez que lo bloqueas completamente de tu mente, es un amplificador bien sincero, todo lo que haces es realmente la imitación de lo que quieres hacer. No lo uso saturado, te saca lo «maderoso» de la guitarra, es muy real. Uso también un Silvertone 1471, que debe ser del 66 o del 67, que lo encontramos con mi hermano en Mercado Libre a 100 pesos hace años. Es de mi hermano, en realidad. Ese ampli es «jazzero», no es un gabinete duro, sino está hecho como una especie de cartón, o no sé qué es, tú lo ves, está viejito, cuando lo tocas resuena todo, se mueve como un animalito.

¿Lo sacas en vivo?

No, lo uso en mi jato. Lo saqué varias veces y lo toqué hasta con Emergency Blanket, el más conchudo, el peor amplificador para un concierto.

¿Por qué era el peor?

Creo que tiene 5 watts. Me gustaba el sonido saturado y lo usaba al mango, pero los tubos tienen una vida útil. Entonces prefiero tocarlo bajito, con un trémolo o con un *reverb*. He descubierto que soy más feliz con menos cosas. Para lo de Pink Floyd, sí tengo pedales, porque los necesito para hacer toda la pichulada que hacía David Gilmour. Pero cuando estoy en mi jato, soy feliz yendo el 80% del tiempo de frente al ampli. Estoy tratando de aprender más armonía o de complicar los acordes que me sé, ampliar. Entonces, naturalmente te inclinas un poquito hacia el *jazz*, inevitablemente, porque es muy rica la armonía que encuentras ahí.

¿Siempre tienes ñas contigo?

Sí, en el jean.

SONAR PERUANO

Háblame más de Gino como compositor.

Tengo canciones solo, pero de las que más me siento orgulloso, son en las que colabora Julio, que es mi pata, las complementa o lleva a otra dirección. El foco de interés es tratar de sonar peruano. Me preocupa un poco eso. No quisiera ser *rock*, netamente estricto, AC/DC hablando.

¿Tipo Mar de Copas?

No, no oigo Mar de Copas y, para ser sincero, no me vacila mucho. Pero peruano, hay sonidos tan pajas en las canciones de Chabuca Granda o detrás de las guitarras de Óscar Avilés, en *Fiesta Criolla*. Me encanta la música criolla, que me gustaría rescatar esa sonoridad y mezclarla.

¿Cómo lo estás explorando?

Lo exploro escuchándolo. Y, cada vez que tengo una idea musical, trato de darle un *twist* con un patrón rítmico que nos suene familiar para ti y para mí que hemos crecido acá. Tenemos una canción que se llama «La Condena», que empieza con un vals y, poco a poco, se va abriendo, bien Mars Volta, luego se abre a 4/4 y termina en una huevada recontra Grateful Dead, que me gusta, me hace sentir orgulloso, porque estoy tratando de mezclar las cosas que me gustan. Hay otras canciones que no suenan nada peruanas, pero todo va, lo hago pensando en *blues*, en *folk*. Me vacila la idea de componer canciones sencillas, que se puedan tocar sin electricidad, aquí, cuatro huevones.

¿Qué elementos hacen que una melodía valga la pena?

Paul McCartney decía que, cuando tocaban en el sótano con John Lennon, en la época en que tocaban *skiffle*, como no tenían grabadoras y tenían un montón de canciones que se les ocurrían todo el tiempo, las canciones que para él valían la pena eran las que se acordaban al día siguiente.

¿Le das tiempo, dentro de tu vida privada, a la composición?

Sí. Para ser sincero no soy de los que se sienta y empuña la guitarra y entra al acto de componer. La mayoría del tiempo vivo atemorizado de que en mi vida diaria no tenga la eventual posibilidad de un chispazo creativo.

¿Te dan chispazos creativos en la chamba?

Sí. Agarro mi celular y, lo que hacemos los guitarristas, es que lo canto y ya en la noche en casa lo grabo más decentemente.

¿Entonces en la música te ubicas más como qué? ¿Cómo guitarrista o compositor?

Como guitarrista compositor. Me sentiría realmente compositor si fuera alguien que puede sentarse a escribir en un papel lo que realmente está pensando.

¿Tienes un acorde favorito?

Sí. Me encanta el Mi con séptima mayor. Es *chessy*, ridículo, pero le tengo cierto cariño al Mi porque es el más accesible.

De todos los guitarristas con los que he conversado, tú eres el más afanado con la guitarra...

Es lo único en lo que pienso, te soy sincero. No es por la entrevista ni nada.

¿En la chamba también?

Sí, todo el día. Me preocupa muchísimo que vean un historial de mis búsquedas en el trabajo, porque oscila entre eBay, *premierguitar*, Mercado Libre y *reviews*.

Y entras a eBay a mirar, a buscar la oferta del milagro...

Entro a ver qué encuentro. Hay un guitarrista que tiene una columna en *premierguitar* que se llama Will Ray, que toca en Los Telecaster, que es una banda de tres huevones con Telecasters. Este huevón hace sonar bien cualquier cosa. Su columna se llama «Bottom Feeder», es bravaza y su chongo es que hace safari en eBay y publica, por ejemplo, sobre una guitarra usada que compró a 320 cocos, y a veces son horribles, pero graba un rato con ellas. Esa es mi obsesión: entrar y encontrar algo paja que me permita no sé... es que cada guitarra te saca un poco de personalidad diferente. Tienes una guitarra hueca y es como si te pusieras un sombrero de *jazzero*, entonces automáticamente te pones más serio y haces tus acordes disminuidos, pero tienes una Fender y estás enchufado a un ampli Fender y quieres tocar *blues*, quieres ser Hendrix. Estoy obsesionado con encontrar esa guitarra que nadie quiere mirar ni tocar, y está en algún sitio y traerla como sea, y hacer algo con ella, lo que sea. Entonces, me meto y busco, veo qué hay dentro de un rango de precios que considero razonable. Al final, no compro nada (risas).

¿Y cómo es tu día de chamba?

Estoy sentado en un escritorio todo el tiempo. Yo chambeo y te procuro ser lo suficientemente eficiente para tomar ciertos descansos durante el día, donde puedo soltar mi mente. O sea, el manual de recursos humanos te dice que cada hora tienes que levantarte y hacer ejercicios de estiramiento, pero yo no quiero hacer eso: cada hora que avanzo y termino un contrato, corto un ratito y busco en internet algo paja, guardo el *link* y me lo mando al correo y lo veo más tarde en mi casa. Pero no me puedo dar el lujo de estar tan huevero, porque tengo un jefe recontra exigente. Sería expedido muy rápido si dejo de producir. A lo que voy, es que soy adicto a la huevada, a buscar y leer sobre guitarras, no puedo evitarlo.

¿Y qué pasa en la película de tu cabeza cuando estás pensando en guitarras?

Pienso estar en mi casa, con una chela abierta, enchufado de frente al amplificador, en calzoncillos, tocando lo que yo quiera. Con mi gato dando vueltas y el placer que siento de sentir a mi esposa en la casa. Me remonta a eso. Es mi *happy place*. Estando en el trabajo sientes un culo de estrés y todo, pero es como mi pensamiento positivo del día y digo: «puta, al final del día voy a ir y voy a tocar un ratito».

¿Hay días que no tocas?

Trato de que no pase, que estoy extremadamente cansado. Pero al día siguiente me siento tremendamente culpable de no tocar.

¿Culpable?

Por qué, no sé. Pienso en la gente que admiro, como Warret Haynes, que es el guitarrista de los Allman Brothers Band; leí que en su vida había dejado de tocar diario solo cuatro veces. Es más, dice que cuando se fue de luna de miel a Hawaii, se llevó su guitarra. Y me pongo a pensar que esos huevones tocan así porque son así. Me preocupa no tener el mismo grado de conexión, por lo menos para fingir que estoy en la misma liga. Felizmente me casé con la persona indicada. No me odia. Me conoció así, llevándome mi guitarra a su casa, quedándose a dormir y dedicándole dos horas a tocar.

No tienes hijos aún...

No, pero me preocupa tremendamente lo que va a suceder cuando suceda. Me entusiasma la idea. Quiero, pero sí me preocupa dedicarme menos tiempo a esto, pero me conozco y creo que no va a suceder.

ROMPER GUITARRAS

¿Romperías una guitarra?

Puta, no. Al menos que sea... no.

Imagina que te auspicia Fender y te da mil guitarras...

No lo haría, porque me pongo a pensar, es un pensamiento bien «tela», pero me pongo a pensar que le podría servir a alguien más. Siento como si estuviera destruyendo una oportunidad. Ese chibolo que está por ahí, así sea la peor guitarra posible. Tal vez una guitarra que no tiene solución, malograda, ahí sí. Pero si es una guitarra que está medianamente tocable, no la rompo. Nunca he roto una guitarra, debe ser paja.

¿Y qué pasa cuando alguien toma tu guitarra y la golpea?

Ah, eso me vacila. Es paja porque es una historia. Por ejemplo, mi Les Paul tiene un quiñe que me ha borrado el logo, y es porque Lufo, que es mi pata de años, debe haber tomado 10 cervezas, y me crucé con él tocando en el escenario. Lejos de molestarme, lo veo como una cicatriz. La veo y me acuerdo de él.

¿Alguna vez se te ha caído la guitarra estrepitosamente?

Se me ha roto el *neck* de la Les Paul. Pero no a mí, a Lufo (risas). Ese huevón subió un día al escenario y la guitarra estaba parada en un parante malazo, y se cayó en uno de estos peldaños de acero. ¡Crack! No sé rompió completamente el *neck*, pero se volteó y estaba la madera expuesta. Entonces aflojé las cuerdas y lo llevé a un lutier que se llama Willy Devoto, Guillermo, no sé su nombre real. Es un abogado al que también que le encantan las guitarras y es lutier, y ha sido profesor de la Universidad de Lima cuando yo era estudiante. No llevé clases con él, pero lo reconocí por su apellido, pero en Facebook se llamaba así, y descubrimos con un pata que él era el profe. Y súper paja, porque se especializa en hacer injertos y me hizo una chamba excelente. 100% recomendable.

Y con respecto al futuro, a todo nivel, en tu chamba, en tu vida, ¿qué es lo que te gustaría?

Añoro la posibilidad de hacer un cambio en las huevadas que hago. Lo veo cada vez más lejano y menos posible, pero me mantiene vivo pensar en la posibilidad de sacar un disco o algo paja que le pueda gustar a la gente, que te reclamen tocar eso en vivo, que seas necesitado y poder satisfacer eso.

Dices que lo ves lejano...

Lo veo igual de difícil e igual de improbable como siempre lo he visto, creo que por eso no lo he logrado todavía.

En el mundo ideal no estarías de abogado de Frecuencia Latina.

A mí me pagan por hacer mi trabajo, lo hago lo mejor posible, me entreno para hacerlo bien. No me gusta hacer mal la chamba, pero sí, en un mundo perfecto estaría en mi casa tocando guitarra. Estudiando algo, aprendiendo algo y, de ser posible, estar produciendo algo, tocando para otros artistas. Así como me encanta componer, me encanta tocar para otros artistas.

¿Estás tocando con Pamela Llosa aún?

No, lamentablemente no. Me encantaría tocar con ella, sería bravazo.

¿Qué te gusta de tocar con ella?

Porque es un súper talento. Es paja rodearte de gente que no quieres decepcionar.

¿Hay guitarristas peruanos que te gusten?

Sí. Hay un huevo. Pero siempre empiezo por Joaquín Mariátegui, porque es hipnótico para mí, sea *reggae*, *cumbia* o *jazz*. Lo que más me deslumbra en un guitarrista es la conexión inmediata cerebro mano, sin latencia.⁶ Estos músicos que pasan tanto tiempo con su instrumento, que son tan disciplinados en la práctica, que sacan lo que están pensando, te

cuentan la historia sin intermediarios. Él es así. De Marcello Motta me gusta cómo toca *blues*, o sea, lo pones en los setenta en Inglaterra o en Estados Unidos y hubiera sido grandioso. Es una leyenda perdida, nacida en otro lugar. Me parece paja. Sus composiciones con Amén me parecen pajas, no soy muy fan de ellos, pero me vacila verlos en vivo, porque llega un momento en la noche en que los huevones se vuelven Allman Brothers Band. El chino se pone a *bluesear*, la comunicación entre ellos es fluidísima y es súper entretenido, porque es gente *old school*. Principalmente ellos dos. Andrés Prado me parece un capazo. Le tengo muchísimo respeto a Óscar Avilés, lo adoro, no soy criollo por naturaleza, pero sí me he sacado cosas de él, más que nada con el interés de tener un poco de su inflexión espiritual, solemne. Es heroico.

¿Cómo es eso?

Es heroísmo puro. Su *reverb* real, natural, calato, madera-micro. Admiro su capacidad de acompañar, cuando acompaña a Fetiche o a Chabuca Granda en *Dialogando*. Me gusta mucho su trabajo minimalista, no es alguien que te rasguee y te haga el tundete⁷ todo el rato. Es un pata que te hace un contrapunto interesante a lo que tú estás expresando en la voz. Es mi Hendrix.

¿Lo admirabas de chico?

Por mi viejo, de chibolo. Mi viejo es fan, de esta generación que ha ido a ver a todos los criollos. Entonces me he ganado con lo que él escuchaba y me terminé enamorando. De guitarristas peruanos pienso en él, pienso en Félix Casaverde,

6. [Nota del autor] Latencia es el tiempo que transcurre entre el momento en que, por ejemplo, un guitarrista «decide» mentalmente tocar una nota y el momento en que efectivamente la toca. La fluidez se logra cuando este tiempo es cada vez menor o nulo. Sucede lo mismo cuando hablamos, en la medida en que conocemos mejor nuestro lenguaje, empleamos menos tiempo para expresarnos, por tanto, tenemos mejor fluidez.

7. [Nota del autor] Ritmo básico de acompañamiento en el vals criollo.

que está en el «Tarimba Negra» de Chabuca Granda, que es... no sé, es un híbrido de *jazz* peruano. Tiene una sofisticación, es tan elegante.

OCÉANOS DE INFORMACIÓN

Y estas cualidades que contabas de Joaquín, de tocar sin latencia, ¿te pasa a ti?

Putá, no. Lucho por llegar a ese punto, pero no lo tengo. Me gustaría. Si toco una misma canción varias veces y le dedico un montón de tiempo, esa latencia baja.

Estoy seguro de que, en algún momento de tu carrera como guitarrista, has encontrado ese estado de no latencia...

Sí. Son los momentos en que practico en casa, a partir de la primera hora y entre la segunda. Donde ya estoy caliente, cómodo.

¿Qué consejos le darías a los que están empezando a tocar la guitarra?

Dedicarle tiempo y mucha paciencia, porque es un instrumento que se revela solo. A lo mejor pasa lo mismo con otro instrumento, pero, de la manera en que lo he vivido, es que tienes que amar la música lo suficiente para aguantar las frustraciones que te depara el océano de información que vas a necesitar para compenetrarte al 100% con el instrumento. Mi consejo es paciencia y constancia, porque mucha gente empieza y lo deja porque le parece complicado. Siempre va a ser complicado, jamás va a dejar de ser complicado.

No se termina, ¿no?

No se termina. Llego a mi casa y me abruma la cantidad de cosas que quería aprender hoy día de esta huevada, pero también quiero tocar *lapsteel* y aprenderme esta canción, y me olvido de componer. Te llega a abrumar, pero si aprendes

a bloquear eso y a respetar el instrumento, a enamorarte de él y desarrollar tu cariño, la guitarra hará huevadas increíbles por tu vida personal. Te equilibra, te vuelve real, te ayuda a manejar un montón de cosas que pienso que, si no la tuvieras en tu vida, sería un poquito más jodida.

¿Cómo que te vuelve real?

Te da un propósito diferente. Hay dificultades personales en el trabajo, relaciones personales, uno envejece, la vida se pone progresivamente más complicada, aparecen enfermedades imprevistas, huevadas que hacen de la experiencia vital bien mierdosa, pero lo paja de la guitarra es que hace que esos momentos se congelen. Como una varita mágica, que pongas en pausa la película un ratito y puedas observar, contemplar un momento privado, íntimo, que te restablece, te refresca un poco.

Para terminar, si puedes adjetivar tu estilo de guitarra, ¿qué adjetivo le pondrías?

Bluesero. Mi hermano y yo tenemos la misma costumbre, cada cierto tiempo nos toca un periodo *bluesero*. Puedes estar tocando *country*, estudiando armonía, pero cada cierto tiempo vuelves a escuchar una canción de Albert King, de Freddy King, o BB, Stevie Ray, Alberto Collins, cualquier otro *bluesero* que te guste, te pegas y nuevamente comienzas a tocar *blues*. Al final de cuentas, se siente como en casa. Ese sentimiento casero es lo que me identifica un poco.

¿Eres romántico cuando tocas la guitarra?

Sí. No en el sentido de un campo de lilas y tulipanes, pero sí soy romántico, porque siento que es una tarea que hay que hacerla bien. Siento que el instrumento merece respeto, que hay una mística detrás. Es más que subirte a tocar, sino entender todo lo que rodea ser guitarrista. Sí, lo miro de una manera bien romántica. Están saliendo un montón de innovaciones tecnológicas en la guitarra, que hacen la guitarra automatizada,

que me parece paja porque son nuevas posibilidades y todo, pero me siento como un viejo, porque me encanta la madera, la cuerda, colgarte la huevada, que pese, que salgas con la espalda hecha una cagada y que solamente puedes hacer lo que la madera te permite hacer. Me gusta esa restricción. Creo que es romántico.

GONZALO MANRIQUE



Escúchalo aquí

«El objetivo de aprender es aprender a enseñarse a uno mismo»

En la música se enfrentan dos mundos constantemente: el de la música académica versus la música popular. La primera tiene la fama de elevada, difícil, compleja, estructurada, mientras que la otra de irracional, poco estudiosa, improvisada, cursi y fácil. De un lado al otro, los músicos se tiran de todo. Los académicos son acusados de no tener alma, de tocar solo lo que está en la partitura. Los populares de no tocar bien, de no saber teoría. Es una lucha vieja que tiene varias capas sobre juegos de poder, política y etcétera. En fin, da para otro libro.

Largo tema que para Gonzalo Manrique se resuelve así: «la música no es ni uno ni otro, es algo más amplio que eso. Eso es lo que creo, que cualquier buen músico lo sabe». Lo dice alguien que puede tocar tan bien una pieza de Bach como un festejo. Gonzalo es maestro de guitarra en el área de música popular de la universidad de música más importante de Viena, Austria. Conoce ampliamente el ámbito de la música popular, como de la guitarra clásica y barroca. Sus inicios, las peñas criollas en casa. Luego fue al Conservatorio en Lima, luego España y, finalmente, Austria. Estudió guitarra clásica, popular y pedagogía. Básicamente, ha estudiado toda su vida.



© Nikolas Göhl

Lo conocí por una *masterclass* que hizo en el Conservatorio de Lima, a donde fui como público. Quedé fascinado de su capacidad de escucha, su conocimiento y de enseñanza, su enfoque en el detalle y su simple manera de comunicar ideas complejas. Lo conocí más cuando vine a Viena a vivir. Conversamos, tocamos alguna vez, llevé clases con él y, sobre todo, me di cuenta de que, en el círculo de los músicos, es muy querido y respetado, no solo por su trabajo, sino —sobre todo— porque es una buena persona. Y esto no es un cliché o un regalo al aire: Gonzalo es realmente una persona noble, de esas que ya no se ven tanto. Me enteré también de que su padre es el sociólogo Nelson Manrique, a quien leí en mis tiempos de la universidad.

Pero esta entrevista fue mucho antes de venir a Viena. Aquel día del Conservatorio lo busqué al final de la clase, le conté del libro y le di un disco mío. Quedamos y conversamos semanas después a distancia por Skype. A Gonzalo realmente lo conocí por intuición, así que él siempre es un recordatorio de que las cosas buenas te pasan si lees las señales.



¿Cómo empieza tu historia con la guitarra?

Típico, como muchos músicos, en la casa. Ninguno de mis familiares es músico profesional, pero sí hay muchos músicos aficionados. En la familia de mi padre, casi todos tocan o cantan algo, sobre todo, la guitarra. Mi hermano mayor toca también el piano, no profesionalmente, pero sí muy bien. Él empezó a tocar la guitarra antes que yo, entonces, un poco mirándolo a él, tocando con él, fui aprendiendo. Como mi padre también tocaba, a mí me entusiasmó la guitarra y un poco por las reuniones que hacía la familia, pues ellos todavía tienen la tradición de hacer jaranas, de juntarse en la casa, cualquier excusa en realidad para hacer música.

¿Qué edad tenías cuando te empezó a interesar la guitarra?

Desde que tengo memoria. La historia la recuerdo un poco nebulosa. Cuando tenía tres años, probablemente, intenté varias veces coger la guitarra de mi papá e incluso rompí alguna. No recuerdo muy bien, la historia que conozco es porque me la han contado. Quería tocar la guitarra y la maltrataba. Para mí fue una gran suerte que mi padre, en vez de prohibirme tocar la guitarra, trató de conseguirme un instrumento chiquito. Parcialmente la hizo él mismo: él hizo una parte del trabajo de cortar los bloques de madera, la tapa de triplay, era un diseño de él. Era una guitarra con cuatro cuerdas solamente, con las cuatro agudas, pero la llevó donde un lutier que estaba en Chorrillos para que él la hiciera un instrumento usable. Sonaba. Con esa guitarra yo empecé a jugar, en realidad. Él me enseñó un par de acordes, no tuve clases regulares, o sea, me enseñaba una cosa y yo jugaba y tocaba y hacía ruido. Jugando, así empecé.

También había un piano, entonces yo creo que mis primeras clases de música fueron en el piano. Ahí sí tuve un profesor. Ya con seis o siete años tuve una guitarra de seis cuerdas y aprendí mirando a mi hermano y a sus amigos, que eran mayores que yo. Entonces, la gente se pasaba la información directamente, uno aprendía un acorde, lo enseñaba y se divertían juntos haciendo música. Tocábamos lo que escuchábamos, lo de la radio. A mí me gustaban muchos los Beatles. Recuerdo que como mi padre escuchaba Silvio Rodríguez, también me gustaba y esas fueron las primeras cosas que yo aprendí e intenté tocar. Estaban de moda Los Prisioneros también. Todo fue autodidacta, se podría decir, porque no estaba supervisado por un profesor. Como cualquier autodidacta, uno no aprende del aire. Uno aprende mirando. Había unos cancioneros en los puestos de periódicos...

Los String Along...

Y escuchando mucho... no había internet, no había YouTube. Era la época en la que, cuando se quería tocar algo, te sentabas horas de horas delante de una casetera y escuchabas nota por nota. Así fueron desarrollándose ciertas aptitudes que luego me ayudaron cuando fui a estudiar, porque mis estudios empezaron relativamente tarde: empecé a estudiar guitarra con un profesor en serio cuando tenía 15 años. Hasta entonces yo siempre estuve aprendiendo por mi cuenta. A partir de los ocho o nueve años empecé a tocar guitarra eléctrica y eso fue lo que hice hasta los quince. Lo único que no tocaba en la guitarra era música clásica. Pero justamente al llegar a esa edad, me interesó expandir un poco los horizontes. Escuché algunas grabaciones que mi padre oía, de guitarristas clásicos, famosos y me interesó la polifonía. Y por escuchar a Bach en la guitarra, me llamó la atención aprender la guitarra clásica.

Qué más música ocurría entonces...

Mi hermano estaba con la música clásica en el piano, estaba en el aire. La música que se escuchaba en casa era una mezcla de música latinoamericana folklórica, música peruana; estábamos habituados a escuchar música de la costa y de la sierra, de Argentina, de México y, por otro lado, el *rock*, lo que a mí más activamente me llamaba la atención, desde el *rock n' roll* de los años cincuenta, que siempre me gustó desde muy niño. No me interesaban mucho los músicos de moda que estaban en esa época, más me interesaba el *blues* y el *rock n' roll*. Tocaba mucho Beatles, trataba de tocar Hendrix, lo que llamamos ahora el *rock* clásico.

APRENDER A ENSEÑARSE A UNO MISMO

Entonces, como a los 15 se vuelve serio, ¿Y tu decisión fue ser guitarrista?

Para empezar, no sabía lo que quería hacer, honestamente. Entonces, en vez de no hacer nada o de hacer algo de lo que no estaba convencido, y como tenía la suerte, a diferencia de otros compañeros que sí tuvieron problemas con sus padres, de intentarlo y, si en un año o dos, decidía que no era lo que iba a hacer, entonces podía todavía intentar otra cosa. Fue un poco por descarte, porque había muchas cosas que me interesaban, pero ninguna que me decidiera por algo específico. Sabía que, aunque no fuera hacerlo profesionalmente, igual la música iba a seguir haciéndola, aunque fuera para mí en mi casa solo. Entonces, estudiar música no iba a ser contraproducente, de ninguna manera, así no ingresara al Conservatorio. Iba a ser una buena experiencia haberlo intentado. Así llegué al Conservatorio.

Y estudiaste guitarra clásica, porque si no me equivoco, es básicamente la guitarra que se enseña en el Conservatorio...

Sí, era una mezcla de varias cosas. Tenía un primo que estudiaba con Óscar Zamora, que ahora vive en Nueva York, y él toca muy bien. Él ya tocaba muy bien con 16 años, dio un concierto y me impresionó lo que él hacía. Por un lado, había eso, el interés de aprender algo nuevo y, por otro, porque no había la oferta que hay hoy para estudiar música popular.

¿Cómo fue ese comienzo con la guitarra clásica?

Un poco estrepitoso, accidentado, porque cuando quise inscribirme en el Conservatorio, no había plazas para el estudio de la formación básica, que era para la que yo me estaba preparando. Terminé el colegio en el año 95 y me estuve preparando durante ese año. Cuando fui a comprar el prospecto de admisión en enero del 96, me enteré de que no había plazas para básico. Entonces, muy desanimado fui donde mi maestro de esa época, que se llama Luis Justo Caballero, y le dije: «no sé qué hacer, no hay examen». Y me dijo que pruebe hacer el superior. Yo lo miré un poco como riéndome, porque habían

dos años de estudio básico. Él me motivó en intentarlo, me dijo que no me preocupe: «vienes acá dos veces por semana». Era verano y yo tenía todo el tiempo libre. Por suerte, me encontré con alguien que me puso en contacto con Wilfredo Tarazona, que enseñaba lenguaje musical en el Conservatorio y estaba preparando a un grupo de alumnos para el examen de superior, en cuanto a lo teórico, que era lo que menos sabía. Tuve clases de piano como un año con un muy buen profesor. Un señor muy mayor, judío austriaco justamente, que había llegado al Perú refugiado de la guerra, como mucha gente, era ya él muy mayor. Con él aprendí a leer música y las bases de teoría. Tuve unas clases grupales con Wilfredo y fui al examen con la idea de que no tenía nada que perder. Por un golpe de suerte, tengo que decirlo, me aceptaron en el último puesto de todos los ingresantes de ese año. Realmente fue una suerte, porque no era el nivel que a mí me correspondía. Eso me pesó mucho al empezar los estudios, porque tenía muchas lagunas. Lo único que me ayudaba era que, con la experiencia autodidacta, sí tenía buen oído, pero me faltaba aprender muchísimas cosas. El primer año fue muy duro, de nivelación, pero luego ya estaba más o menos dentro del promedio en cuanto a lo teórico. Al comienzo fue, no sé cómo decirlo, de orgullo, de supervivencia, de tratar de flotar en el océano, de salvar la situación y así fui aprendiendo.

Imagino que tu primera fase empírica, de oído, te enseñó y creó ciertas técnicas, ¿tuviste que desaprenderlas cuando empezaste la guitarra clásica?

Yo pensaba eso. No le diría desaprender, más bien me di cuenta de que era cuestión de adaptar un conocimiento del cual ni siquiera eres consciente, de ponerle nombres y de profundizar, porque tenía ciertas habilidades y lagunas horribles. Me pasaba en clase de algo que no sabía, que no entendía nada, y otras cosas que sí sabía y decía «ah, esto sí lo sé», aunque no

sabía los nombres. Fue una experiencia curiosa para mí. Creo que no recomendaría a nadie hacerlo de esa manera, lanzarse al vacío de esa manera, fue muy estresante. Aunque sí la introspección que se tiene cuando uno aprende solo, ya que es algo que puede ser muy valioso. Creo que, al final, si lo puedo poner en pocas palabras, lo que he aprendido después de todos estos años de estudiar en muchos lugares, y aprender de la manera en que lo he hecho, el objetivo de aprender es aprender a enseñarse a uno mismo, porque la música es inacabable. Por mucho que uno termine un estudio, siempre hay cosas nuevas. Esta era la idea del maestro de guitarra más importante de la época del Conservatorio, Óscar Zamora, él me lo puso muy claro: «mi trabajo es que tú no me necesites». Recuerdo me dijo en la primera clase: «no le creas a nadie, ni siquiera a mí», como diciendo de una manera muy provocadora, «siempre duda de todo y pruébalo todo, no te compres ninguna receta, ni siquiera una que yo te diga». Me chocó al comienzo, pero me parece que esa es la manera de ver el aprendizaje. Todo se debe poner en duda y debe ser comprobado de diferentes maneras antes de afirmarse. Luego, lo que se afirma debe poder ser discutido. Era una manera moderna de ver la pedagogía.

Eres maestro también, ¿no?

Sí. Ya en esa época, a través de Óscar, empecé a tener a algunos alumnos. Primero privados, después en el colegio Markham. Siempre he tenido alumnos, desde que tenía 17 años, de todo tipo, de guitarra eléctrica, de guitarra clásica. Ha sido al comienzo una cosa de supervivencia también, por ganar algo de dinero, pero al final termina siendo una escuela para uno mismo, si te lo tomas en serio. Enseñar, tener el conocimiento ordenado en la cabeza para poder brindárselo a alguien, te obliga a ser mucho más escrupuloso contigo mismo, con cómo tú asumes lo que sabes. Al final, creo que enseñar enseña al maestro también. Por eso, me gusta también enseñar, porque

siento que yo aprendo al hacerlo. Preguntarse cómo se hace para que alguien comprenda esto, te hace comprenderlo más a fondo, te obliga a entender con mucha más profundidad lo que haces.

Actualmente, en Austria, donde vivo desde el año 2005, he enseñado durante muchos años en una escuela de música privada, aparte de los alumnos particulares que tenía al comienzo. Hace como tres años que enseñé en una escuela de música pública, semiprivada, que tiene una filiación con el Estado y también estoy trabajando en la Universidad de Música como profesor.

UN PERUANO EN AUSTRIA. LO ACADÉMICO Y LO POPULAR

¿Hay más peruanos trabajando allá como profesores?

Muy pocos. En Viena somos muy pocos músicos peruanos. Hay algunos que fueron a parar allá con la ola de la música folklórica, que tocaban en la calle en los años ochenta y noventa; se ganaba muy bien. Esa moda ya pasó, ya no es así, pero muchos de ellos se han quedado y algunos de ellos son amigos míos. Tengo un grupo de música peruana, somos cuatro músicos, uno de ellos tiene más experiencia tocando en grupos folklóricos profesionales, el grupo Alturas, que es un grupo que tiene una trayectoria desde los años setenta. Él ha vivido muchos años en España y se ha mudado a Austria.

¿Hay en Austria interés en la música latinoamericana?

Sí lo hay. Ese interés ha disminuido porque fue una moda de grupos peruanos. Eso ya no es así. Pero lo que tratamos de hacer nosotros con el grupo Puro Perú no es un show de la música folklórica, que es lo que se hacía antes, que usaban vestimentas vistosas, que no tenían nada que ver con la música, para llamar la atención, vistiéndose como apaches. Nosotros tratamos de hacer la música que nos gusta, para empezar,

que no es necesariamente la música más comercial. Tratamos de mostrar los géneros de la música peruana, de diferentes regiones como Puno, Ayacucho, Arequipa, la costa afroperuana, la selva, el norte. Tratamos de mostrar un panorama lo más amplio que podemos. No es nada fácil, el folklore del Perú es tan rico como su comida, su cultura, y hacerlo con propiedad requiere mucho estudio.

¿Cómo lo recibe el público austriaco?

La recepción es muy buena. Es buena en tanto uno se dé el trabajo de hacer esas distinciones, tratar de encontrar el sabor de cada región. Es algo que no es fácil, cada región es una especialidad en sí misma, pero nos gusta y nos motiva, por eso lo hacemos con gusto. Ese gusto que tenemos es lo que hace que la gente lo reciba con gusto, a pesar de que es música que no necesariamente conocen. La pasamos bien tocándola, esa energía que uno tiene cuando hace algo que le gusta, se aprecia y se recibe.

¿Y el idioma no es un inconveniente?

A la hora de presentar la música hablamos en alemán, si es que es la mayoría del público no entiende castellano. Tenemos un grupo de seguidores de Latinoamérica y cuando tocamos en lugares pequeños es casi como estar en el Perú, casi todos hablan castellano y van por nostalgia, por sentirse un poco en casa.

¿Y tú extrañas Perú?

Claro que sí, la familia, los amigos, la comida, pero hoy es más fácil estar en contacto con los medios de comunicación que tenemos. Yo salí del Perú en el 2003, fui primero a España.

Cuéntame esa salida...

Terminé el estudio en el Conservatorio en el año 2001 y tocaba en El Cuarteto Aranjuez, con el profesor Óscar Zamora y dos compañeros. Me pasaba el tiempo trabajando con ellos y

dando clases, fue una experiencia muy bonita, llegamos a tocar bastantes conciertos, hicimos un par de giras en diferentes lugares, países, y en el año 2003 nos fuimos a Europa. Yo ya tenía la idea de vivir un tiempo en otro lugar, quería profundizar mis conocimientos. Entonces, concursé y gané una beca a través de la Fundación Carolina para estudiar en España por un año. Fui con el plan de ir por ese tiempo y en el camino decidí quedarme. Me quedé un año más y luego conocí a la que era mi novia en esa época, que estudiaba en Viena, y ella fue la que me convenció de venir. Así, un poco por casualidad, llegué acá. Eso fue en el año 2005. Y fue una cosa arriesgada, porque no tenía apoyo de nadie, ahorros, ni nada. Pero me llamó la atención Viena, vine a visitarla una vez, unos seis meses antes de mudarme, y Viena tiene un gran atractivo para cualquier músico, porque tiene una historia y una tradición alucinante.

¿Cómo fue ese nuevo comienzo?

Fue aventurero también, porque no tenía ninguna seguridad de nada. Viví el primer año con muy poco presupuesto, en una residencia estudiantil, en un cuarto compartido con otras personas, con camarotes, sin privacidad, pero con todo lo que necesitas para vivir: una cocina común, calefacción, internet.

Yo quise estudiar con un profesor, un muy buen guitarrista que enseña aquí en la Universidad de Viena, Alvaro Pierri, un guitarrista uruguayo muy bueno. Vine, toqué para él, hice el examen, pero al final no alcancé un cupo. Estaba muy desanimado, porque era la única persona que yo conocía, pero luego, para mi buena suerte, caí en manos de una persona que fue clave para mi vida en ese momento, una mujer austriaca llamada Brigitte Zaczek, que es una guitarrista que tenía una carrera muy importante de los años sesenta. Ella ha tenido una vida muy activa, como guitarrista primero y después con laudista. Se especializó en la interpretación de instrumentos históricos de cuerda pulsada, lo que a mí siempre me interesaba. Caí

en manos de una persona que se había especializado en eso y, por como son los estudios acá, hay posibilidades de ampliar los horizontes de manera flexible: hay una serie de cursos electivos. Todos los alumnos están obligados a hacer una especie de subespecialización. Es decir, yo estudio guitarra clásica, pero tengo que hacer una segunda especialidad, que tiene muchos menos créditos, pero igual son unas cuantas horas de estudio por varios años. Yo hice esto en música antigua, primero la viola da gamba, que es un instrumento fascinante, una cosa bien curiosa. Toqué un año ese instrumento y luego estuve tocando el laúd, haciendo el bajo continuo y, curiosamente, el bajo continuo es, para el que ha tocado música popular, algo muy cercano. Por ese lado, todo lo que había hecho de forma autodidacta y había estudiado después se cerraba en un círculo. Me daba cuenta de que mucha de la música popular en este tipo de estudio está directamente relacionado. Entonces, ese ha sido el proceso, a través del estudio de la música antigua y de la música popular, de juntarlo todo en el mismo saco.

Lo que tú decías, cuando empecé a estudiar guitarra clásica, pensándolo bien, sí había ciertas cosas que tenía que desaprender, que me daban un poco de complejo, por no haberlas aprendido de otra manera. Simplemente por ser diferentes de lo que el sistema está esperando de uno, de cómo está compuesto el aprendizaje, cómo está programado, pero al final me di cuenta de que no es así, que ese aprendizaje autodidacta es tan bueno o hasta mejor que el otro. Imagino que, si hablas con Andrés Prado, te va a decir lo mismo, que la música es una en realidad. No hay guitarrista popular que no sepa las cosas que estudian los músicos clásicos o, al revés, no hay un gran músico clásico que no tenga alguna sensibilidad, espontaneidad, frescura, buen oído. Solo es como la música se ha ido desarrollando en el siglo XX, no solo en la música, sino en todas las ramas profesionales. Hemos vivido un proceso de especialización, cada

quien se ha vuelto más especialista en una cosa y, al final, cosas que antes eran una sola, terminan divididas en diez categorías y el que hace una cosa no hace la otra. Eso antes no era así. La prueba más obvia de ello es pensar en los grandes maestros de la música como Bach, Mozart, Beethoven, que en su época eran más famosos como improvisadores que como compositores. Eso dice mucho cómo las cosas se han distorsionado. Ese es un tema que siempre me ha interesado como músico, un poco la des ritualización de falsas tradiciones.

Hay pues esta visión de la música clásica como este mundo rígido, académico o infranqueable...

Sí y al revés también: la música popular como una especie de ejecución *naïve*, que no tiene nada de racional, ni de conocimiento.

Tú que pisas ambos lugares, ¿cómo los sientes?

La música en sí, es decir, la manera como se está practicando la música no es ni uno ni lo otro, es algo más amplio que eso. Eso es lo que creo, que cualquier buen músico lo sabe. Lo que sí podría decirte, entendiendo la música clásica y la música popular como las entendemos ahora, es que cada una aporta algo diferente, que ayuda a la otra. Como músico popular, tener la disciplina que se tiene al estudiar la música clásica, te va a aportar herramientas técnicas y teóricas que te van a permitir expresar, con mucho mayor detalle y mayor precisión, lo que tus impulsos te dictan, y al revés, como músico clásico, aprender a improvisar, incluso hasta tocar percusión sencilla, te puede ayudar a tener una mayor sensibilidad para el pulso, la expresión espontánea, para el fraseo incluso. En realidad, es todo un gran saco.

Luego ese primer estudio en Austria de guitarra clásica de concierto, estuve seis años estudiando como concertista, lo hice todo nuevamente, como desde cero casi, a pesar de haber

estudiado antes, pero esto me permitió estudiar otras cosas que antes no pude, como la música antigua, bajo continuo; tuve la oportunidad de, ya sin esas lagunas que tuve al comienzo, aprender como si fuera una segunda oportunidad. Fue para mí muy importante, me enseñó mucho.

Luego, por insistencia de mi maestra, estudié pedagogía, porque después de haber estudiado tantos años, cinco en el Conservatorio, dos en Madrid y seis años en Viena, no me quedaban muchas más ganas de empezar otro estudio más, pero fue ella la que me insistió, me dijo que, si me quería quedar por acá, debía estudiar pedagogía. Lo hice sin muchas ganas, al comienzo, pero al final, como antes pasó, tuve la oportunidad de aprender cosas que no me imaginaba y me sirvió mucho, no solo por el estudio, sino que hice una segunda subespecialización en música popular. Entonces, me abrió una serie de puertas que me ha permitido hacer lo que ahora hago, como enseñar en la Universidad de Música en el área de música popular.

RITMO. EL SWING DE MOZART. CANTAR LAS FRASES

Parece que has estado cerrando un montón de círculos...

Sí, por un lado, es eso, por otro, un poco de suerte, porque estamos en un momento donde todo el mundo te va a decir, por la crisis económica, que es más difícil trabajar como músico. Yo lo veo, es más difícil conseguir trabajo, hacer conciertos, sobre todo, aquí en Europa. A pesar de eso, estamos en un momento de más apertura a la práctica musical y a esa sobre especialización que ha habido en la segunda mitad del siglo XX, diría después de la Segunda Guerra Mundial. Hoy en día estamos dándonos cuenta de que no es muy bueno encasillarse tanto, que es muy positivo el tratar de entender un poco más allá. Los grandes maestros por algo tienen ese conocimiento

armónico y de composición, que les permite hacer variaciones, improvisar en un acompañamiento y tener otro tipo de profundidad. Por otro lado, como músico popular, tener la técnica del músico clásico, expresar con mayor fluidez, con menos trabajo, con mayor disciplina para preparar un concierto o una grabación.

Muchos de los guitarristas que he entrevistado para este libro comentaron que, de una otra forma, la guitarra es una búsqueda constante y alguna vez pensaron en abandonarla. ¿Te pasó?

Me pasó en el Conservatorio y luego varias veces. Siempre hay momentos en que uno se cuestiona lo que hace. A mí me pasó muy fuertemente en el tercer año de estudios en el Conservatorio, que estuve a punto de dejar la guitarra, me cuestionaba por qué lo hacía. Me pasó un par de veces más, pero la más fuerte ha sido esa. Estuve de verdad a punto de dejarla, no sabía si es que me alcanzaba el talento para ser lo que yo hubiera querido, si me iban a alcanzar las energías, si valía la pena. Eso que dices de la búsqueda constante... cualquiera que busca mucho siempre llega topándose con paredes. Creo que nadie que tenga una trayectoria de varios años, que tenga mucha pasión, no haya pasado por esta situación por lo menos un par de veces.

Para algunos, como Andrés Prado, su maestro no fue un guitarrista, sino un cajonero como «Chocolate». El tema del ritmo también es importante en la guitarra, ¿no?

Claro. El tener una consciencia del ritmo es básico para cualquier música popular. Curiosamente, una de las cosas en que más se especializan los músicos que se ocupan es sobre cuál es el *swing* de la música clásica, que lo hay. Hay libros largos donde se explica sobre el *swing* y las diferentes danzas del barroco. La música clásica, por lo menos entre el siglo XVIII y

XIX, tienen su *swing* y, cuando uno ya sabe cómo es ese *swing*, pues no hace falta escribirlo, al contrario, si tratas de escribir ciertos detalles sobre el *swing*, haces que la partitura sea más difícil de leer. Para mí fue muy reveladora leer una carta de Mozart explicándole a su padre sobre una pianista que no le gustaba, le decía que le falta lo más importante de todo para hacer música: ritmo. Por eso, digo que en el fondo es lo mismo, la musicalidad, que es lo que hace que una música suene bien o no suene bien, o suene aburrida, o suene auténtica, independiente del género que sea, son los mismos parámetros: el ritmo, el fraseo, el canto, la armonía. Son las mismas cosas, obviamente que cada estilo tiene su acento, su lenguaje, su manera de enunciarse.

Ahora que lo dices, recuerdo la clase que diste, le pedías a los alumnos que canten la frase que estaban trabajando.

Es que es así. Cuando era niño no le prestaba mucha atención, pero escuchaba a ciertos mayores que decían: «ese guitarrista hace que la guitarra cante o que llore». Se dice de Óscar Avilés, de Santana; si ves todos esos guitarristas que tienen esa peculiaridad de hacer cantar o hablar al instrumento, vas a ver la constante de que todos son muy aficionados al canto. Incluso Paco de Lucía decía que era un cantante frustrado, dijo que él hubiera querido ser cantante. Él mismo Santana también lo dice. No se habla lo suficiente de ello. O no sé si estamos en una época donde ya no se canta tanto como antes. Antes era algo que se sobre entendía más. Creo que hay una tendencia en los años a perder ese elemento. Si yo pienso en cómo se tocaba hace cincuenta años y cómo se toca ahora, en la misma música peruana, una de las cosas que se ha ganado es en cuestión de técnica, ritmo, armonía, pero pareciera que se está perdiendo la habilidad de cantar. Eso no pasa solo en la música popular, es una cosa que está pasando en diferentes ámbitos,

en diferentes músicas, pareciera que, como el mundo es ahora, estamos cantando menos de lo que lo hacíamos antes.

La última pregunta que te quiero hacer se la hago a todos y me la hago para mí también, ¿qué consejo le darías a los guitarristas?

Que no se queden en la guitarra. Que aprendan música. No solo en el sentido de aprender en una institución, sino escuchar mucho, juntarse con otros músicos. Tú hablaste de la percusión, creo que para ser un buen guitarrista hay que saber tanto de ritmo como de canto.

JAI ME MOREYRA



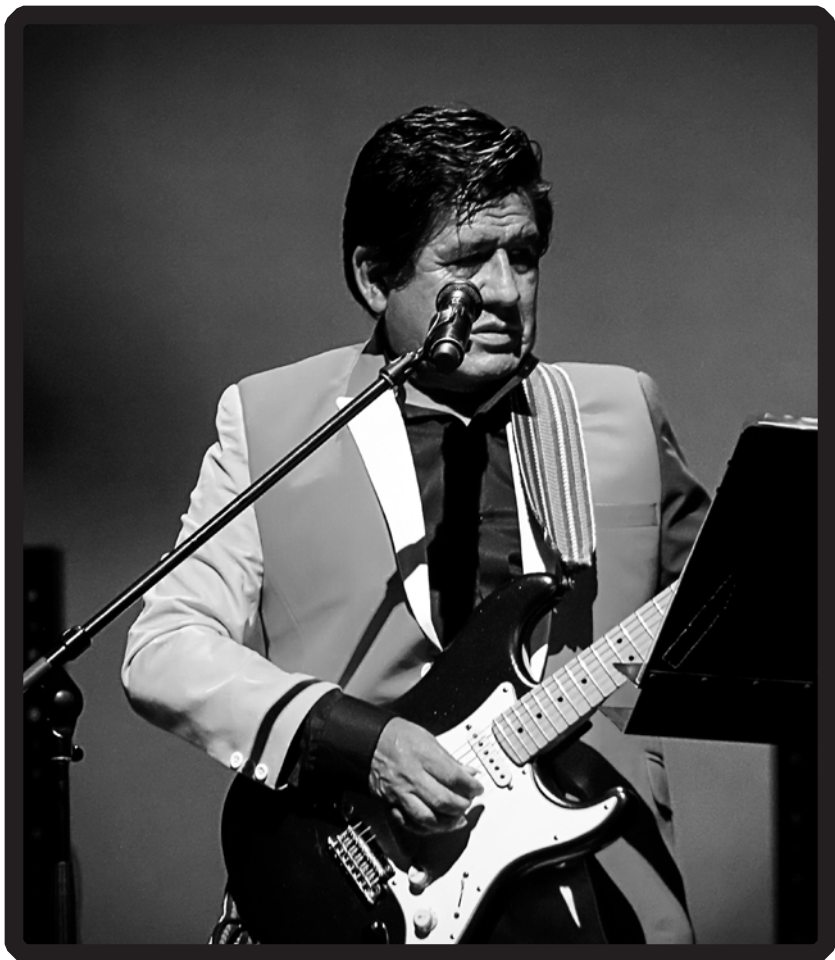
Escúchalo aquí

«Para mí, es la mejor palabra que podemos dejar: chicha, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. ¿De dónde? Del Perú para el mundo entero»

A inicios de los ochenta, Jaime Moreyra y Chapulín «El dulce»¹ crearon una banda que sería la piedra angular de la chicha: Los Shapis. Ambos andinos, recogieron en su música el sentir de los migrantes asentados en la cruda capital. Gracias a esta música, muchas personas encontraron un sonido, un puente entre su tierra natal y la nueva ciudad en la que se aventuraban. Los Shapis son un punto referencial en la construcción de una identidad nacional. Para Moreyra, la chicha es mucho más que un estilo musical.

Para mí —sin que se me haya dicho expresamente— Los Shapis era música prohibida, horrible, de «cholo» y así lo creí por años. Ha costado mucho tiempo deconstruir aquel paradigma. Sigue costando. Jaime dice, y con razón, que el racismo solo «se ha camuflado». La chicha y lo «cholo» siguen siendo tratados de forma peyorativa en el Perú. Sin embargo, sabiamente, Jaime espera y dice: «todo es un proceso». Me lo dice un par de veces en la conversación.

1. [Nota del autor] Nombre artístico de Julio Edmundo Simeon Salguarán, cantante.



© Elizabeth Calcina

Entrevisté a Jaime Moreyra en su casa en La Molina. Su agenda anda llena y me pidió que llegue a las 7 de la mañana. Salí de San Miguel a las 5, cruzando los dedos para que nada falle en el camino y pueda llegar puntual. Llegué media hora antes y quemé tiempo en una cafetería con mal café en la alameda El Corregidor. El clima de La Molina tiene aire de sierra, era una mañana soleada y me sentía bien. Jaime vive frente a un parque donde a esa hora había un grupo de señoras haciendo gimnasia.

Guitarrísticamente, lo de Moreyra es importantísimo. El estilo en guitarra eléctrica, sin púa, ese sentimiento, la expresión, toda esa estética, el lenguaje, la síntesis, es algo que muchos guitarristas quisiéramos saber hacer. Es gestor de una tradición sonora. Yo quería saber todo al respecto. La receta de la guitarra chicha. En esta entrevista narra los elementos, sus diferencias con la cumbia y su propuesta del Perú para el mundo.

Para Jaime, la chicha es lo que nos identifica como peruanos. No hay nada más peruano que la chicha. «Es que el Perú es andino, Perú es provinciano», dice raspando la voz y entonando fuerte, como entonan las personas del ande cuando algo les da orgullo. A mí se me infla el pecho, me da orgullo también, siento que empiezan a cerrar partes en mí, a sanar heridas, a creer que sí, que tal vez todo era un proceso.



Nací un 13 de julio de 1952, mi padre me bautizó Ventura, por San Buena Ventura, tal como decía el calendario. Moreyra mi apellido paterno y Mercado el materno. Mi madre quería llamarme Jaime siempre y se quedó con eso, Jaime. A los veintitantos años descubrí al bichito de la música en mí. A los 24 o 25. Ahí salió a flote lo que tenía adentro.

Ah, no es este caso en que uno empieza a tocar a los nueve años...

No, diferente completamente.

¿Qué hacía antes de los 24?

Como un ser humano común y corriente, estudiaba la primaria, la secundaria y de ahí me intereso por la música. Al saber este interés, un tío hermano menor de mi mamá, el tío Paulino, viene y me regala una guitarra de palo con clavijeros de palitos incrustados. Tenía una sola cuerda. Me la llevé y ahí empecé, a chapalear y vi que se podía sacar melodías. La canción de moda era de don Manolo Galván, «El lamento de tu voz» (canta), ese fue el punto de inicio. Soy plenamente autodidacta, al 100%.

A oído...

A oído, en una sola cuerda. Tenía 18, comencé a interesarme, me compré mis libritos de guitarra que vendían en la plaza 2 de Mayo, los cifrados. Vi que con las vocales podrían denominarse las notas² y que la música era como matemática, que había que dividirla, pero como no era músico, las divisiones que hacía eran las simples, básicas. Pasaron los años y tuve mi primer grupo en el barrio, Los Helios, de Independencia.

LIMA. MURMULLO DE MAR. AVISOS LUMINOSOS

Usted nació en Puno, ¿no?

Sí, en Juliaca, provincia de San Román.

¿Y su niñez y adolescencia ha sido allá?

2. [Nota del autor] Las notas musicales tienen varios tipos de escritura. La más conocida por nosotros es Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si; pero también se les puede denominar por letras. En el mismo orden sería: C, D, E, F, G, A y B.

No, por la migración andina. Mis padres hicieron primero el recorrido de Juliaca a la tierra de mi madre en Sicuani, Cusco. De ahí pasamos por Arequipa y, finalmente, llegamos a Lima capital.

¿A qué edad llegó a Lima?

A los seis años. Mis hermanos menores, mi padre y mi madre vinimos montados en un camión de un tío, hermano de mi padre, el tío Benedicto, que hacía la ruta Cusco-Lima, cuando las carreteras eran insufribles.

¿Y usted se acuerda de esa Lima de los sesenta?

Sí me acuerdo, definitivamente. Cuando llegamos a Lima, comienzo a diferenciar el paisaje sonoro, porque por la Panamericana a Lima sentí ese murmullo de mar, que uno en la sierra pues no puede sentir. Era de noche y trataba de atisbar qué era lo que sonaba. Como fue de noche, solo escuchaba el murmullo. Después, llegando a Lima, vi que las luces dejaban ver que era una grandiosa ciudad. No se comparaban las ciudades del interior, en ese entonces con la capital. Veía una cantidad innumerable de luces que nos hacían sentir que íbamos a descubrir algo que nunca habíamos visto.

Fue emocionante entonces...

Fue emocionante, encaramados en la parte de arriba del camión de carga. Llegar a Lima y acercarnos más a los avisos; me acuerdo mucho del aviso luminoso de Coca Cola, al llegar al centro de Lima donde estaba el Ministerio de Educación. Ahí había una especie de paradero o de cochera para los carros que venían de provincia. Mi impresión fue ver los avisos luminosos grandes, tremendos, por todos lados, y la ciudad grande. Entonces ahí comienza la historia del provinciano que llega a Lima.

Y, entonces, en esa época o más adelante, ¿qué música escuchaba usted?

Mi padre tocaba música para los amigos, en alguna tertulia, en la sala, en un bar. Él tenía un restaurante y ahí tocaba y bailaban sus huaynitos junto con otros colegas. Cuando llegué a Lima, pasan mis años en los estudios, estudié primaria en el 544 de Comas y la secundaria en Independencia. En el 74 postulé a la universidad, a la UNI, no ingresé y pasé a la Villarreal, pero después de medio año nos llaman porque en la UNI no habían cubierto las vacantes y empujaron una cantidad más e ingresé. Dejé la Villarreal.

¿Y terminó usted la carrera?

No, la música me ganó... estaba muchachito. Estaba estudiando en la UNI mis primeros ciclos, me acuerdo mucho de Geometría Descriptiva, Matemática I, II, III...

Pero toda esa matemática le habrá ayudado para la música...

Sí, definitivamente de alguna manera.

MÚSICA TROPICAL. ENRIQUE DELGADO. CUMBIA PERUANA Y CHICHA

¿Y qué sonaba entonces? ¿Qué escuchaba?

Justo a eso iba, escuchaba todo tipo de música, lo que escucha un ser humano común y corriente: la radio. Era el medio de comunicación de la época, televisión todavía no, peor la televisión a colores. Era la época de los Bee Gees, de Michael Jackson, de la salsa dura, con Richie Ray, Bobby Cruz, Willie Colón, Ismael Miranda, el Nazareno, Los Compadres de Cuba, Hugo Blanco y el folklor peruano, Los Campesinos, Los Piquiales, música tradicional del centro, *brasses*,³ instrumentos europeos adaptados al folklor nativo, luego en Huaraz el estilo

3. [Nota del autor] Se llama así al ensamble de instrumentos de viento de metal, como el saxofón, la tuba, la trompeta y el trombón. En Huancayo existe una gran tradición de música con ensambles de saxofones.

de nuestro Jilgero Huascarán, Pastorcita Huaracina. Un poquito de cada cosa, pero no era ferviente de algún tipo. Escuchaba el *rock* en inglés de la época también. Después, me nace el bichito, al final de la secundaria, porque escucho a Los Destellos. Los contratamos para nuestra promoción y antes habíamos hecho algún matinal con grupos de la época, que tocaban *rock* instrumental, y me interesó. La fiesta de promoción fue en el Salón Comunal del Rímac. En esa época estaba Enrique Delgado pues, fluyendo cumbia peruana.

Estaba marcando ya un camino...

Estaba creando el fenómeno de la cumbia peruana, con su estilo, porque ya había antes la música tropical en el Perú, que habían grabado son, guaracha, al estilo peruano, pero con influencia cubana. Hicieron lo suyo, pero a su estilo. Recuerdo a los Ribereños, a Pedro Miguel, Popi y sus pirañas, Cumpay Quinto, y después viene Enrique Delgado, en el segundo lustro de los sesenta, y graba sus primeros temas instrumentales y es un fenómeno, un *boom*, pega.

¿Él es el pionero de la guitarra cumbia?

El que introduce la guitarra que se usaba en el *rock* en la música tropical. Me parece que trata de emular lo que hacía Hugo Blanco en el arpa, hay temas instrumentales que tienen la cadencia de Hugo Blanco. Él se aventura a esto, tenía en sus compases algo de montuno, de guaracha, pero su expresión era un poco más suave, un poco más melodioso, no tan *swing*...

No tan «tonero».

Era un poquito diferente, marcó la diferencia. Pegó tanto lo de Enrique que otros grupos salieron, por ejemplo, los Beta 5, Los Diablos Rojos y el gran, singular, inimitable Berardo Hernández «Manzanita», el rey del trémolo. Enrique también utilizaba guaracha, montuno, lo que hoy decimos salsa, y

también hacía sus canciones andinas, pero con su montunito. Esa es la prehistoria y acuñaron el término de «cumbia peruana».

Yo no soy etnomusicólogo, ni sé bien las diferencias, ¿cuál es la diferencia entre cumbia y chicha?

Bonito punto en realidad. Sin dejar de señalar la valía, el aporte de los que en la primera época iniciaron esta movida de la música tropical con guitarra en el Perú, comienza ese estilo de música, acuñan ese nombre...

Cumbia...

Sí, pero hacen la música del hermano país de Colombia, que es su tradición, la cumbia. Se hizo una adaptación en el Perú. De forma paralela a la salsa en Nueva York, en Puerto Rico, aquí los colegas empezaron y acuñaron el término «cumbia peruana». Vino el gran José Torres Liza y sus Pakines, esas hermosas canciones, vino el Grupo Celeste, y por los setenta apareció Chacalón, que tenía un guitarrista que utilizaba el *fuzztone*⁴ y las canciones eran un poco más andinas, no tanto como las costeñas de Enrique, aunque Enrique no dejó de hacer música andina. En los ochenta, aparecemos otros grupos que también tienen la guitarra como instrumento principal. Emulamos de alguna manera a Enrique Delgado en nuestros inicios.

¿Año 83?

En el 81 empezamos a grabar. Aparecemos con otra tonalidad, con otro color en la música tropical del Perú, otra dinámica, con otra llegada y otra convocatoria. Nuestros colegas de la primera época difundían sus canciones en eventos, locales medianos, 200 o 300 personas. Hasta que aparecen Los Shapis y, modestia aparte, dimos el giro, porque el Perú es andino, el Perú es provinciano, y Lima capital no es la excepción,

4. [Nota del autor] José Carballo, guitarrista de Chacalón, utilizaba este efecto de guitarra que simulaba una distorsión. El *fuzztone* brinda el timbre característico de la guitarra chicha de esta época.

aquí nos hacinamos, nos ubicamos de todas las regiones del Perú, de todos los pueblos, de todos los valles.

Aquí hay décadas y décadas de provincianos que han llegado de la sierra, de la selva, de la costa, del norte, del sur, y Lima ha ido incrementado su población de forma geométrica, ha crecido tremendamente. Esa cantidad de provincianos que ha llegado a Lima por décadas parece que buscaba un puente entre lo que era la música de la costa y su folklor, que lo escuchaban en pocos espacios, en su casa, en una pequeña reunión, tenían su folklorcito guardado ahí pues, ¿no? De vez en cuando al Coliseo Nacional a escuchar a su Flor Pucarina, al Jilgero del Huascarán, al Picaflor de los Andes, a Condemayta, a los Campesinos, los Puquiales, pero después no había otra forma.

Parece que esa cantidad de provincianos estaban a la espera de algo, algo que sea un puente entre lo que nativamente tenían, el telúrico folklor, y algo nuevo, algo que les permita ubicarse, sin tener el temor de estar en casita escondidos. Y aparece la música de Los Shapis, que tenía lo que tiene la cumbia peruana, pero la línea melódica del huaynito, nuestra música.

Entonces, ¿la chicha tiene mucha más influencia andina que la cumbia?

Definitivamente, la cumbia es más costeña, más selvática, pero la música que traemos con Los Shapis y todos los que vienen con nosotros es una música más andina, y el texto de las canciones es más a las sufridas condiciones humanas que hay en nuestro país, para tratar de salir adelante, los emergentes.

La cumbia es más... ¿cómo diríamos? Celebra más...

Más dedicada al amor...

Claro...

Nosotros también tocamos al amor, las penas, las tristezas, pero hay que homenajear al folklorcito, al ambulante, al proletario, al ama de casa, al estudiante, nos dedicamos a esas cosas.

Un poquito más nostálgica puede ser la chicha, ¿no?

Sí, definitivamente, más llorona. Lo curioso es que no había local que aguante a Los Shapis. Tuvieron que abrir estacionamientos. Metíamos dos mil personas, tres mil, etcétera. Se abrieron lozas deportivas, minicomplejos.

¿En qué año han llenado Matute ustedes?

84.

Ahí nomás cuando han empezado.

Sí, la primera década.

Ese es hito para ustedes, ¿no?

Definitivamente. El clima estaba preparado para el cambio, era la época de los Bee Gees, Michael Jackson, la salsa dura de verdad, y contra todo eso llegamos Los Shapis y todos los grupos que vinieron con nosotros como Alegría, Caricia, Génesis, se crea Pintura Roja, Chacalón, que vuelve en su segunda etapa.

Entonces, Los Shapis son los que ponen la primera piedra en la chicha.

Creo que tuvimos esa misión, ese reto de salvar los obstáculos que venían, con una propuesta hermana de lo que había comenzado Enrique Delgado, pero un poco diferente.

RECETAS

Y ustedes, entonces, como creadores de este lenguaje, yendo concretamente a la guitarra, que es lo que nos cita hoy, ¿me podía describir —como si me describiera un plato de comida— cómo es la guitarra chicha, qué elementos tiene, qué ingredientes tiene?

Una guitarra chicha es una guitarra que se toca con corazón, con sentimiento. En el caso mío, y en algunos, tocamos con los dedos. Quisiéramos hacerlo como lo hace Luis Salinas,

el argentino, sin uña, sin nada, pero en el caso mío tengo mis uñitas que me ayudan como herramienta de trabajo, que le dan el brillo al sonido de la guitarra. No puedes hacer los trémolos, nada, si no tienes uñas.

Fundamental entonces tener uñas largas.

Debo tener la uña larga para los trémolos, los trinos, para que suene con más brillo. Y por más que haya herramientas artificiales, uñas y púas de plástico, nunca va a sonar como la uña de la mano. La uña, como parte del ser humano, tiene un calor especial.

¿Es diferente? ¿Cómo así?

Por supuesto que sí, eso es lo que yo siento. Algunas veces usé uña de plástico, pero no podía comparar, sonaba el plástico, no me gustaba ese sonido. Entonces agarraba otra, más flexible, pero el calor que le da la uña natural no lo encontré nunca.

Y en la mano izquierda qué pasa, trinos me dice...

Los trinos los hago con la mano derecha. Pero la izquierda es pura presión, *glissando*,⁵ mordente.⁶

Como si fuera una voz.

La derecha es la que hace la voz... bueno, las dos manos hacen la voz, si no presiono acá, ¿qué va a salir? En resumen, el músico de mi estilo chicha le pone mucho más sentimiento, corazón a la ejecución, que es lo que le faltaría a un académico, que toca, lee la partitura, pero, la expresión que tenemos los músicos que tocamos chicha, es más de corazón, hacemos que el corazón se toque y se sienta. Eso es lo que ven los amigos que nos escuchan y revisan nuestra forma de tocar, esa es la

5. [Nota del autor] Nombre técnico de un adorno musical que consiste en resbalar o deslizar de una nota hacia otra. Puede ser de una nota grave hacia una aguda, o viceversa.

6. [Nota del autor] Adorno musical que consiste en «morder» la nota.

diferencia tal vez con la cumbia. La diferencia nuestra es que la cumbia es un poco más cadenciosa, más constante en su ritmo, menos cambios o normales de la época. En cambio, la chicha viene e irrumpe con todo, tiene una especie de llamadita que es común, que la hace con la percusión (canta y golpea la mesa).⁷

¿Eso no está en la cumbia?

No está en la cumbia. Nosotros hacemos un intro de repente en el ritmo toril, pero hacemos una baladita, una bachatita, un *rockcito*, tenemos versatilidad. Y luego vienen nuestros compases que pueden ser cumbia, pero de ahí viene un son, una guarachita o un montuno de ocho compases de salsa. A diferencia de la cumbia, la chicha es más nutrida y tiene diferentes ritmos de la música que hay en Latinoamérica. Nosotros tenemos mucha variedad, mucho corte, dos acordes en un solo compás, esa es la diferencia. Esa es la característica de la chicha peruana: no es cumbia necesariamente, la cumbia es parte de la chicha.

¿La cumbia es una parte de la chicha?

Hay un montón de elementos.

Y la guitarra tiene este sonido bien particular, ¿qué efectos usa?

Emulamos lo que salió antes que nosotros... Enrique Delgado con la guitarra limpia, con su *reverb*, Los Pakines con un Echo, de una cabina de un Dynacord.



«El aguajal» por Los Shapis

7. [Nota del autor] El estilo de Los Shapis tiene como sello un corte de percusión que hacen todos los instrumentos juntos y, al mismo tiempo, en el final de cada círculo. Su música está llena de este recurso, por ejemplo, en «El Aguajal» en el segundo 0.49.

Y la distorsión en la guitarra es un elemento importante, ¿no?

Después llega pues, aunque en ese entonces ya había los «shalers», un cuadrado pequeño con su botón. Llega la distorsión, el *fuzztone*, había el Wah Wah Cry Baby también, un clásico, y después aparecen los pedales, el *delay*, el *flanger*, *chorus*, individualmente. Después, aparecen las pedaleras completas, compactas, aunque el sonido digital es muy ligero.

En resumen, ¿cuáles son los elementos básicos en la guitarra chicha?

Delay, un Reverb Plate, un Hall, no en exceso, para pintar. También un *chorus*, un *fuzztone* y un *flanger* de repente. Y los efectos que tenía antes el Fender Twin, una especie de vibrato y *sustain* con el que tocaba Enrique Delgado.

FENDER ES CHICHA

Se estaba creando un lenguaje, o sea, ahora mirando para atrás, se le entiende como un lenguaje...

Una identidad en realidad.

Y en cuanto a guitarras, la Fender se acomoda a este sonido, ¿no?

Definitivamente, la Strato.⁸ Yo comencé con una guitarra Kawai, la alquilaba para tocar con mi grupo de barrio, y luego me compré una guitarra Eko Cobra. Había un distribuidor en el Centro de Lima, la italiana Eko la distribuía, nuevas, bonitas; linda la guitarra, yo tenía una roja, sonaba bonito. Después experimenté con una Ibanez color madera. Esa guitarra me pesaba mucho y le hice una perforación al cuerpo para aminorar el peso, claro, en esa parte no había nada de los

8. [Nota del autor] Popular abreviatura de la guitarra Fender Stratocaster.

contactos, nada de conexiones, pura madera, felizmente no me malogró el sonido y me servía como asa.

Cómo después hizo Ibanez, ¿no?

Sí, después vi. Entonces, después tuve otra Ibanez, de ahí una Peavey Predator y después agarré mis guitarras Fender. Mi compañero Carlos Morales del grupo Guinda, él toca mucho con Gibson, la que los *rockeros* tocan.

Los Mirlos también usan la Gibson.

Sí, ¿no? Pero una vez quise poner una Gibson a mi música, pero no le encontraba, nunca he podido con una Gibson. En cambio, me encontré a gusto con la Fender.

Más cristalina, más brillante.

Más peso, más agudo, se combinaba todo. Depende de las pastillas también, yo siempre utilizo en la parte grave, del fondo.

REFLEXIONES. IDENTIDAD Y RACISMO

Vi un video donde sale con «Chapulín el Dulce» y se anuncian así: «Somos Los Shapis, orgullosos de ser chicheros». ¿De qué está orgulloso un chichero?

Es que en nuestro país existe una falsa concepción de que la chicha es música de bajo nivel, de gente informal, marginal. Bueno, todo tiene un proceso. Puede haber comenzado de un lugar así, como el tango, la bachata, pero después, ¿a dónde se han ido y cómo están? Somos orgullosos de lo que hacemos, de nuestra música, porque es masiva, toca diferentes edades, condiciones económicas, gente académica, profesional, gente que está estudiando recién. Además, se hereda nuestra música, de generación en generación, a diferencia de nuestros amigos de la cumbia peruana. Hemos tenido la oportunidad de hacer ese gran evento en el estadio de Alianza Lima, que hasta ahora

nadie reedita, ni el Grupo 5, ni Agua Marina en esta época. Llenamos el estadio en dos oportunidades.

Y esa vez, ¿fue un concierto de Los Shapis o fue también un partido de Alianza Lima? No conozco bien la historia.

Una compañía, que se llama Deter Perú, que entre sus productos tiene Ace, Camay, por cuestiones de *merchandising*, hizo un evento donde la entrada era canje, eran cinco sobres de Camay o de Ace. Era un pago indirecto la entrada, porque nadie te va a regalar esos sobres.

Son dos ediciones de lo del estadio de Alianza Lima. La primera no se había limitado la cantidad de entradas, no había Defensa Civil en esa época creo, porque ahora ven el aforo, antes no. Llegábamos de Pucallpa para ese evento y el estadio estaba lleno hermano, lleno. No podía entrar más gente, ya no cabían en el estadio, eran creo 45 mil personas. La conclusión para mí es que los organizadores hicieron tal cantidad de entradas que no pensaron que iba a venir tanta gente. Ese evento salió bonito, hicieron un mano a mano entre la chicha y la salsa. La chicha, Los Shapis, y la salsa, Aníbal López y la Única. Rulito Pinasco estaba de moderador. Al final del evento, aunque lo nuestro era más movido y tenía más eco en la gente, declaró empate. Ya eran intereses creados para que haya una segunda versión. Y se hizo un mes después, también en Matute. Como decía, décadas de generaciones de peruanos provincianos en Lima vieron su puente de música ahí y ellos fueron al estadio.

Claro, ustedes mencionan que han construido una identidad...

Definitivamente. El aporte más grande ha sido, del cual podemos estar orgullosos, que nuestra música ha servido para identificar al peruano, porque cuando llegamos a la capital, la gente de provincia, por evitar la discriminación, se ocultaba o estaba de perfil bajo. Pero tantos llegaron a la capital que

eran fuerza pues, y esa fuerza que les sale, les brota o les dice «no tienes por qué ocultarte, estar de perfil bajo, ponte en otro modo». El modo fue cuando Los Shapis llegaron a los eventos masivos. Cuando las personas, que eran provincianas, llegaban al local y decían «yo soy de Lince», «soy de San Isidro», «soy de Miraflores», «soy de la rica Vicky», «soy de abajo del puente», «soy del chimpún Callao», pero con el correr de la música ya se sentían en confianza y decían «yo soy de Huancayo», «yo soy de Chupaca», «yo soy de Juliaca», «yo soy de Trujillo», «yo soy de Ayacucho», etcétera, y ellos ahí se veían reflejados.

Se caían las máscaras.

Se caía la máscara. «Paisano, yo también soy de Chupaca», «yo soy huancaíno», «Jaime, yo soy de Juliaca», entonces, el que escuchaba nuestra música se sacaba la máscara y sacaba su identidad. Les servía de valor la música y un vasito de cerveza, porque otra cosa no se toma en una fiesta nuestra. Entonces, tenían el valor para identificarse con ese grupo que cantaba y que era de un sitio de donde ellos también eran. Ese es el proceso que Los Shapis vemos como un aporte importante para la identidad.

¿Cómo era el racismo entonces y cómo es ahora? ¿Ha cambiado?

Se ha camuflado, porque antes era más abierto, «este serrano ¿qué hace acá?». A nosotros mismo nos decían los grupos que estaban acá en Lima.

Así, sin roche en la cara.

Sí. No hacíamos caso, porque lo hacían dolidos ya que Los Shapis eran una máquina. Inclusive, la máquina de Los Shapis sirvió para que todos nuestros colegas músicos ya no cobraran lo que cobraban antes. El animador que trabajaba con Chacalón venía conmigo a Los Shapis y decía: «oe Jaime, yo no cobraba ni la quinta parte cuando trabajaba allá».

Ustedes pagaban más.

Pagábamos más. Había más gente, más público. Se crearon más fuentes de trabajo, aficheros, locutores de radio. Todo ese aporte de Los Shapis ha servido para el cambio.

¿Y ustedes no tocaban en los ochenta, digamos, en lugares de gente blanca?

No, pero hemos llegado a la casa del ministro Osterling. Alan García nos tomó en cuenta para hacer el Grito Chicha, nos llevaron invitados a la Casa del Pueblo, en el momento del apogeo de Los Shapis. Pero ustedes saben, los políticos se valen de la música, jamás apoyarán al músico que está con ganas de salir, pero cuando el grupo está y la marca está, los convocan y, a veces, les complican la vida también.

Y hoy día, ¿cómo es el «racismo camuflado»?

Se pretende decir que no hay, pero hasta ahora vemos que se multan a diferentes franquicias, porque en algún momento se les escapó y dijeron «tú no entras», porque es de otro color, porque va a dar mala imagen. Aunque ahora está prohibida la discriminación, siempre hay cositas por ahí. Como la mujer que se mareó, que es abogada, que salió en los medios de comunicación y que le dice al policía «serrano», o al serenazgo, o a la vecina le insultan y siempre «el cholo de mierda», siempre hay. Pero sí es cierto que el peruano provinciano ha demostrado que es tan capaz o más que el capitalino, ha venido acá con ganas de triunfar, de superarse, de emerger y lo ha demostrado, tenemos muchos profesionales que vienen de las afueras de la capital, provincianos de la costa, sierra y selva. Son épocas de cambio, definitivamente.

ROCKERO QUE SE RESPETA CONOCE SU CHICHA

Hoy en día hay como un revivir de la chicha, de la cumbia, es muy popular y en más sectores...

Siento que, en esta época, por lo que me toca como testigo, la música ha seguido trascendiendo. Nosotros cumplimos 39 años el 14 de febrero,⁹ entonces, los chicos que en el ochenta nos seguían, tienen 60 años ahora casi. Esos chicos tienen sus hijos que tienen 25 años...

Que los escuchan a ustedes también seguro.

Los discos se han seguido transmitiendo. Una muestra es que el año pasado nos invitaron, no sé por qué, a participar en unos eventos que eran netamente de música *rock*, pero hemos sido la «vedette», porque *rockero* que se respeta conoce su chicha. También había colegas de cumbia, orquestas también, pero la participación de Los Shapis, no sé, nos cuenta la gente... Por ejemplo, Vivo x el Rock, siete escenarios, siete *backstages*, siete sonidos, siete luminotécnicos, estaba Fito Páez, Strokes, tantas bandas, 100 bandas, y a la hora que Los Shapis tocamos estaba repleto, repleto... porque hay escenarios donde hay menos gente, pero lo nuestro quedó repleto. Me dejó impresionado, porque supuestamente es otro tipo de gente y cantaban las canciones de Los Shapis hermano, cómo cantaban las canciones de Los Shapis. Era otra generación, 20 o 30 años, nos hacían saber que la música ha trascendido y ya se ha quedado en la memoria de la gente del Perú, no solamente en una generación.

Ahora son muchos jóvenes.

Y no ha sido el único, antes Viva Perú, también en diferentes ciudades y los Alternativos, hasta en Los Panamericanos. Varios factores se han ido sumando, pero para eso ya ha habido un conocimiento de la gente que está en el momento preciso para poder decir «esto está pasando, esto no puedo ocultarlo».

9. [Nota del autor] La entrevista fue realizada a inicios del año 2020, semanas antes de la declaratoria de emergencia por la pandemia de COVID-19.

Quequezana,¹⁰ él es un muchacho bastante investigador, músico, la ha vivido. Nos contó su aventura también cuando Los Shapis salieron y él era chiquillo, que cuando veía la película en el cine¹¹ pensaba que era una película extranjera, porque había mucha gente. Él se metió a lo nuestro, y como es investigador, se metió a todos los géneros de música, participa, toca, y la chicha también vino a ver: «¿qué es? ¿cómo es? ¿cómo se toca?». Tocó su guitarra conmigo, dijo «a ver pásame ese tema ¿cómo es?», «Angelita» le pasé, y la hace, se metió, trabaja y trabaja, su proyecto, su programa de televisión, está metido en la crema y nata. Tuvo la oportunidad de trabajar en la música de los Panamericanos, y yo me saco el sombrero por este muchacho, porque apostó a lo diferente, no es que puso música de él, no, puso la música que escucha y baila la gente, que es de acá para que el mundo lo vea. Puso la música, apareció «El Aguajal», «Cariñito» y tantas otras obras, nos puso en vitrina de todo el mundo y es algo que no tenemos cómo pagarle. Es el peruano que apoya a otro peruano.

MOVIMIENTO

Los Shapis bailan un montón, muchos movimientos, saltos, ¿quién se inventa todo esto?

Bailábamos más todavía, pero ya tenemos, en mi caso, 67 años. Esta fue la diferencia con la cumbia peruana: músicos excelentes, autores, compositores, cantantes, bien vestiditos, pero estáticos. Los Shapis le ponen movimiento, alegría, efervescencia, dinamismo.

Hay pasos muy creativos.

10. [Nota del autor] Luis Quequezana, músico, conductor de televisión y gestor cultural.

11. [Nota del autor] *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1985), película de Los Shapis dirigida por Juan Carlos Torrico. Disponible en YouTube.

Esto comienza cuando el «Ronco»¹² nos convoca a un festival de la cumbia peruana, en la Concha Acústica del Campo de Marte, con Los Destellos, Los Diablos Rojos, Girasoles y Los Shapis con la chicha, que en ese entonces no se decía chicha... todo es un proceso. Estaba la crema y nata de la cumbia, de la música tropical peruana y nosotros nuevecitos. Turno para tocar: dos canciones cada grupo. Llegamos y todos estaban con su saquito, chalequito, camisita de bobos a la cubana, bien paraditos, zapatitos de charol en algunos casos, ese *look*, pero llegan Los Shapis con otra tonalidad: pantaloncito blanco, con sus zapatitos y franjitas de colores. No éramos como ahora pues, éramos «*light*» pues, el cuerpito, el polito «*small*», pegadito, de colores, bacán. «¿Qué es esto?», parecía que vendían helado estos patas.

Eran como una *boyband*, como los Backstreet boys peruanos.

Sí, sí, sí. Y llegamos, toca nuestro turno, primer tema, segundo tema y «Ronco» mira a la gente: «toquen un tema más», saliéndose del libreto. Tocamos, termina y la gente gritó nuevamente y no quería que bajemos, y nosotros pues no somos dueños del espectáculo: «Ronco, ¿qué hacemos?». Él mira a la gente: «¡sigan nomás!». Tocamos cinco temas. Se marcó el cambio de tal manera que nuestros colegas decían: «estos cholitos ¿qué hacen acá?». Al día siguiente de ese evento, estábamos alojados en el hotel Kaiser, en pleno corazón de La Parada, en Bausate y Mesa, donde llegan todos los provincianos, todos los promotores de los grupos en Lima estaban en cola para buscar contrato con Los Shapis. Ahí fue eso de que llegamos por una semana a Lima y nos quedamos ocho meses.

¿Dónde vivían?

12. [Nota del autor] Román Gámez, conocido animador, comediante y locutor de radio.

En el hotel, primero. Nos contratan, copan el calendario y ya no podíamos estar en el hotel todo el tiempo. Entonces, un familiar nos consiguió una casa en San Miguel.

Ah, Los Shapis no estaban oficialmente en Lima.

No, veníamos de Huancayo. Ahí nos fuimos a vivir, «Chapulín» vivía en Chupaca, el otro músico estaba también en Huancayo. De ahí es que vinimos a Lima.

Ah, no es que Lima era el centro entonces.

No.

Y volviendo al baile, tenían un coreógrafo o ustedes se inventaron los pasos.

Todo pasó en el festival. Como es de costumbre, preparamos los temitas para tocar, ensayamos el día anterior en la casa de un gran colega y amigo, Rómulo Navarro, del grupo Los Delfines, que también alquilaba instrumentos. Teníamos el uniforme listo que habíamos mandado a preparar, iba a marcar la diferencia de todas maneras, pero «¿qué más hacemos?», decíamos, «hay que hacer pues un baile», y ahí salieron los pasitos. Julio aportó un pasito, yo otro, los muchachos otro y sacamos coreografía para cada canción. Para no ser el músico que toca y está paradito, no, no, no. «¿Quiénes son Los Shapis?, somos un ente musical que refleja y contagia alegría, dinamismo, agilidad», muchachitos pues, «ya pues, hay que mostrar», saltitos... todavía no había la vueltecita de Chapulín, esa es de otra generación más adelante.

Pero con la guitarra es difícil, ¿no?

Ya la tenemos como una parte del cuerpo...

Yo no podría coordinar...

Es producto de los años que uno ya tiene en eso, uno ya ni mira ni nada. Ahí nacieron los pasitos y quedaron para toda la vida.

CHAPULÍN. LA SALUD DEL CUERPO

Y sobre «Chapulín el Dulce», ¿qué me puede decir de él como cantante?

Chapulín es un hombre completamente andino, al 100%, escucha música andina, huaynos, mulizas, música boliviana, todo tipo de música boliviana, Los Kjarkas, Proyección, etcétera. Yo soy andino, pero me he habituado más a la costa, no he tenido oportunidad de aprender lo que él ha aprendido, él sabe hablar quechua. Yo oigo a mi madre hablar quechua, le digo que me hubiera gustado aprender y me duele no saber, qué lindo hubiera sido.

Julio es una persona que, como cualquier ser humano, tiene sus defectos, el carácter principalmente, y por la enfermedad de la diabetes puede ser muy renegón. Pero es el carisma en persona, para mí en el Perú no hay gente más carismática que Chapulín, cualquier artista queda muy por debajo de su nivel. Puede no hablar nada, pero tiene un jale de la patada, es el emblema de Los Shapis. Ahora se cuida mucho, porque cuando comenzamos la gente venía y nos decía «salud», como muestra de cariño, y ya pues, aceptábamos. Pero eso nos hizo pensar que un vaso le aceptas a él, el otro también quiere, el otro, el otro... y una vez pagó los platos rotos Chapulín. Antes las fiestas duraban cinco horas —ahora tocamos una hora— y había recibido tanto brindis que a la hora estaba desmayado Chapulín, «zampado». Esto era en el Jardín Perú, en el Centro de Lima, nosotros tocábamos con el otro cantante, no había ningún problema. En ese entonces no era el Chapulín de ahora, la gente no reclamaba tanto. Se pone a descansar entre los estuches de los equipos, durmiendo, pasan tres, cuatro, cinco y para la sexta hora se despierta: «y ¿qué? ¿voy a cantar?». «No, ya terminó la fiesta Julio». Así pasó esa vez. Eso lo ha hecho un poco reflexionar, ha sido muy condescendiente, no midió.

Pero ahora es muy metódico, cuida mucho su salud, superó los embates de la diabetes, se toma su Inca Kola y su postrecito para nivelar el azúcar que le falta. Es muy responsable con su voz, no puede estar en el aire acondicionado, no puede tomar hielo, se prepara para la sala de grabación siempre. Además, es el único cantante de su generación al que lo hago cantar en 4-40,¹³ costa, sierra y selva. Normalmente, para los trabajos, el cantante le dice al guitarrista «bájame pues una tonalidad, para cantar tranquilo».

Él sigue cantando maravilloso.

Eso es lo que quería resaltar, porque a Julio, en los 39 años que tenemos, no lo he dejado cantar más que en la afinación universal: en Raura que es alto, en Rinconada, en Pucallpa, en Tarapoto, en Satipo, que son climas de mucho calor, o en Huancayo, que es mediano, 4-40. Al final, se ha dado cuenta de que ha sido lo mejor para él, por mi culpa se ha mantenido cantando en 4-40 y ahora lo agradece: «gracias a ti Jaime, si no hubiera flojeado ya estaría como mis colegas que ahora no pueden cantar».

¿Y usted considera que él es una de las voces más importantes de la música en el Perú?

Definitivamente. Hay estilos, en el estilo de la chicha él es único y es importantísimo. Pero qué pena que el tiempo se va llevando todo, teníamos un gran *crooner*,¹⁴ que era Félix Martínez, que cantaba con Los Destellos. Lamento que tuviera un mal como el de Pedrito Suárez, la disartia, ya no lo escucho hablar bien y cómo cantará ahora pues. Grandes valores se pierden porque la salud se los va llevando. Muchos se van también al viaje sin retorno, los años pasan la factura.

13. [Nota del autor] Afinación estándar. Se llama así porque la nota LA vibra 440 veces por segundo (herzios). La mayoría de la música que conocemos en nuestra cultura popular está afinada con en 4-40.

14. [Nota del autor] Cantante de baladas, de voz gruesa.

En el Perú lo que falta es que el músico adopte medidas de prevención de la salud, de la economía, porque a veces despilfarran sus cosas y el músico no tiene seguro, pensiones, hay que estar solicitando cada vez que se va alguno. El músico tiene que cuidarse en su mejor momento para que no pase las de Caín en la época en que la salud lo está abandonando. Tenemos que ser más consecuentes con nuestro futuro y cuidar bien las herramientas de trabajo que tenemos.

HOY. CHICHA PERUANA PARA EL MUNDO

Finalmente, hoy hay un montón de bandas que hacen cumbia, chicha, hay una movida independiente con los Olaya Sound System, La nueva Invasión...

Fusiones...

Hay varios y, por otro lado, Armonía 10, Néctar, un montón de bandas que hacen cumbia, chicha, diferentes cosas, ¿a usted le gusta? ¿Cuál es su visión de esta cumbia o chicha nueva que se está haciendo?

Sí, me gusta, porque demuestra que, al igual que la gastronomía, nuestro país es una súper potencia en música también. La gastronomía tiene estilos de la comida del norte, del sur, del centro, de la selva, de la costa, del mar y la música es similar. Tenemos música de Lima, de la costa, del Callao, pegada a la salsa, en el sur, en mi lugar de origen, están de moda, músicos y marcas que ahora los norteños copian. Jamás los norteños tocaban música de los sureños, lo mismo los norteños, de la mano de ese gran compositor que es Estanis Mogollón,¹⁵ que es un «Midas», los grupos piden su producción completa para tener sus canciones... grupos de la selva, del norte, san juaneros,

15. [Nota del autor] Estanis Mogollón (Máncora, 1955) es creador de gran parte de las canciones exitosas de la cumbia norteña. Ha creado canciones como «El embrujo», «Que levante la mano», «Te vas», interpretadas por el Grupo 5, o «Hasta las 6 de la mañana», por Armonía 10.

hablamos de tropical nomás, ¿ah? Y hay otros géneros donde también hay súper potencias.

Yo tengo un organigrama de música tropical en el Perú. No podemos dejar de lado la música sureña, de Tacna, de Puno, Arequipa, la norteña con Agua Marina, Armonía 10, estilos diferentes, uno con vientos y otro con teclados, Cantaritos, hermanos Calvay, los grupos sanjuaneros, Corazón Serrano, Zafiro, los que hacían toadas como Ruth Karina, Ana Kholer, Explosión, los músicos tropicales andinos como Los Shapis, Alegría, Caricia, Génesis, Geniales, los músicos de la costa como Guinda, Chacalón, Ecos, Celeste. En Lima nomás hay otros estilos, estilo carretero, pascualillo, huarochirano, con guitarra, con teclados, con instrumentos de viento, es variadísimo, papá.

Pero este es mi sueño y esta es mi propuesta: que no podemos acuñar la frase que en un inicio se adoptó: «cumbia peruana». Todo está globalizado en esta época y siempre tenemos algo de algo, siempre. Por eso, existe el vals peruano también, pero en cuanto a música tropical, hay méritos suficientes para decir que la música peruana tropical merece un nombre propio. «Cumbia peruana» no puede ser, ¿cómo puedo hacer eso? ¿No tengo identidad? No tengo propiedad para hacer eso, ¿cómo voy a quitarle a Colombia lo que es parte de su folklor? No puedo hacer eso, se me cae todo, pertenece a Colombia.

Seamos un poco más consecuentes con lo que tenemos que mostrar y ofrecer al mundo. Identifiquémonos con lo nuestro. Criticamos al hermano chileno que quiere agarrarse el pisco peruano, el suspiro y tantas cosas, y alguna vez vino Carlos Vives aquí para el Festival de Claro y dijo: «no se olviden, la cumbia es colombiana», nos jaló la orejita. Nos vamos a someter a ese tipo de situaciones donde nos enrostran que no es nuestro. No, Los Shapis, hace tiempo proponemos, desde la época de que fuimos a Europa: lo nuestro es chicha peruana.

¿Usted le pondría «chicha» como título a este organigrama?

Un total: chicha. Ya, claro, chicha norteña, chicha sureña, chicha costeña.

Además, es la bebida milenaria.

Es la bebida milenaria. La gente dice: «no, yo hago cumbia». ¿Por qué? Porque hay una reticencia con la palabra, porque en algún momento fue embarrada, ensuciada con periódicos chichas en la época del fujimorato. Por eso nomás se cae esta palabra hermosa que viene de la época de nuestros antepasados incas, donde la chicha era la bebida ceremonial de la nobleza, del imperio incaico. Chicha es el nombre de esa bebida refrescante que, a través del tiempo y la distancia, perdura en nuestro país como parte de la gastronomía, como chicha morada, chicha de quinua, chicha de jora, de yuca, el masato, en los penales hay chicha de arroz, de manzana, el clarito, está en todo el Perú, etcétera. Es una hermosa palabra que está dentro de la historia de nuestro país, de nuestra gastronomía, en la vivencia, en la casa tomamos nuestra chichita. Entonces digo, esa es la palabra más adecuada para que con propiedad digamos que algo es nuestro, que se pueda decir sí, chicha peruana.

Solo hay que hacer que la vean los amigos que se sienten un poco molestos por el término. Para mí, es la mejor palabra que podemos dejar: chicha, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. ¿De dónde? Del Perú para el mundo entero. Nadie está quitando méritos al maestro Enrique Delgado, jamás, es un excelente, un eximio guitarrista, es iniciador de esta corriente de música tropical con guitarra, ni a Marino Valencia, ni a «Manzanita», ni a nadie, si no que hay que pensar en el futuro y que nadie nos enrostre «no, esto no es tuyo».

La última pregunta. ¿Qué consejo les das a los guitarristas que están empezando y ven a Jaime Moreyra,

Enrique Delgado, o qué se yo, Jimi Hendrix, a quién sea y dicen «quiero tocar»? ¿Qué consejo les das?

Que sean consecuentes con ese deseo, que se dediquen. Que sean más que Enrique Delgado y más que Jaime Moreyra. Enrique Delgado era académico, qué bueno, y también popular. Sabía música culta y música popular. En el caso mío, yo soy autodidacta completamente, no escribo, no leo música, toco con el corazón y tengo lo básico para hacer mis obras. Me faltará mucho, pero eso ha llegado y se ha hecho del pueblo. El que tiene la suerte de que la música le toque la puerta, sea consecuente de que hay que hacerlo bien. Si soy académico, en buena hora, combinémoslo con lo que el músico popular hace. El académico será mejor y el que es empírico, músico de oído, que la haga bien también, que lo sienta y que ejecute bien.

La última, se lo prometo. Hace un rato me dijo «la música andina es telúrica», lo apunté porque me llamó la atención, ¿por qué telúrica?

Trasciende a través del tiempo y la distancia y es algo que es motivo de orgullo, porque es una potencia que viene de años atrás y nunca va a terminar.

JOAQUÍN MARIÁTEGUI



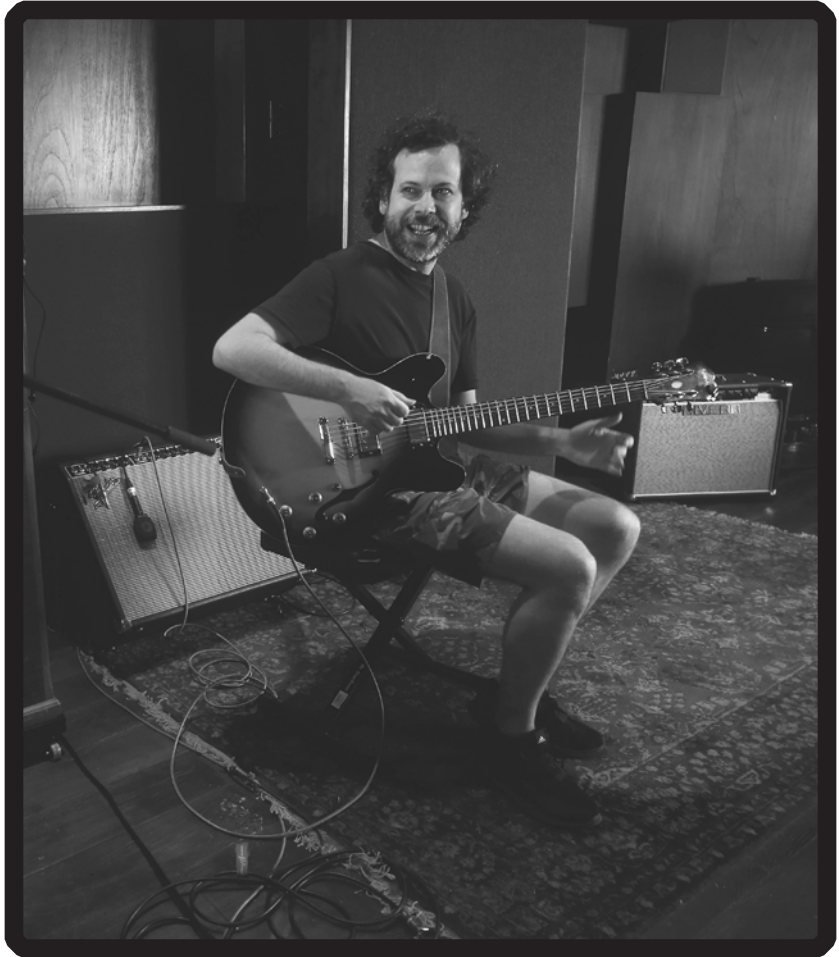
Escúchalo aquí

«En Perú la guitarra tiene una personalidad súper particular, refleja nuestra melancolía y mestizaje. Ser parte de esta herencia es algo hermoso. Es un privilegio ser parte de esa tradición»

A Joaquín Mariátegui se le conoce, principalmente, por su trabajo como fundador, líder y guitarrista de Bareto. Esta banda le dio un giro de 180 grados a la escena independiente limeña al pasarse a la cumbia —luego de tocar *reggae* y *jazz* por años— y saltó de los escenarios de Barranco a dar giras por todo el Perú y el mundo. Con la cumbia, Bareto se volvió realmente masivo.

El Bareto de Mariátegui fue una banda puente entre los privilegiados, pitucos (o los que simulábamos serlo) y el resto del país. «Para mí saca a flote muchos de nuestros complejos», dice. Gracias a Bareto empezó una conversación. Naturalmente, en un país históricamente dividido, esta tuvo de todo: peleas, discusión, lágrimas, pero también sudor, alegría y fiesta, mucha fiesta.

Nunca había hablado con él en persona, aunque lo había visto dos veces en vivo. La primera vez, en un techo en una casa en Chorrillos, el primer Bareto, el Bareto «*jazzero*», el Bareto «*bacán*». Años después lo vi en el Parque de la Muralla,



© Diego Toledo

con su camisa floreada, tocando «Soy provinciano» de Chacalón, mirando el cerro San Cristóbal con cara de enamorado. Entonces, me pareció un poco exagerado. Para muchos, entre ellos yo, Bareto se había «pacharaqueado». Felizmente, los años pasaron.

Hoy aprendo mucho más de él mientras lo escucho. Agradezco —para mis adentros— el tiempo y energía que dedicó en construir, clavo por clavo, el puente por el que ahora cruzamos. Obviamente, este trabajo lo pasó por encima y Joaquín dejó la banda, exhausto —y con terapia— después de 16 años en el 2016. La banda sigue y él dice que Bareto es una familia, que los extraña y que tal vez podría volver a tocar con ellos. Actualmente, toca en Los Calypsos y Oriente Trío, su proyecto más reciente.

Me recibió una tarde en su departamento en Magdalena, frente al malecón de Marbella. Esta fue, para mí, una de las entrevistas más especiales del libro, tengo que decirlo. Es un poco larga —Joaquín habla mucho, es enérgico, emocional, quiere decirlo todo como si fuera la última vez que hablara— pero produce reflexiones profundas que vale la pena revisar.

Cuando terminamos la entrevista, nos despedimos y me pregunta, con el cariño más honesto que hay, ese que surge entre personas que no se conocen, si me puede dar un abrazo. Aún hoy, conservo la feliz sensación de ese abrazo y de encontrarme a un amigo después de mucho tiempo, en nuestro camino por el mismo puente.



Mi nombre es José Joaquín Mariátegui de Ascásubi. Tengo 40 años, recién cumpliditos, por cierto, nací en el 79, el 29 de octubre, en Brasilia, pero me he criado en el Perú.

¿Cómo entra la música en tu vida?

Me he enterado, después de años, que la mamá de mi mamá, que era una señora francesa del sur de Francia, Simone Mouton, casada con este señor súper aristócrata ecuatoriano, terrateniente, tocaba piano en las iglesias. Esa es la única referencia musical familiar.

Tu abuela.

Mi abuela, aunque no tengo recuerdos de ella. Me ha cargado de chico, pero no me acuerdo de ella. He crecido en una familia diría pues «ficha», acomodada, bendecida con los bienes materiales, y mi familia, como muchas de ese tipo, tienen pues un acercamiento bien conservador a la cultura. Mi mamá tenía un teclado, ponía su ritmito de samba y, como había vivido en Brasil varios años, tocaba *bossanovas*. Muy básicamente, como una aficionada. Eso me acuerdo, sentarme en sus piernas y querer tocar. También recuerdo que a mi hermano le regalaron una guitarra eléctrica Eko cuando vivíamos en Suiza. Yo lo escuchaba tocar y solo pensaba lo malo que era, pensaba «si pusiera el dedo así, sería mejor».

Tú con cero conocimientos de guitarra.

Cero. Mis viejos no me dejaban usar la guitarra, pero esa represión generaba mayor deseo. Ya después la pedí y me la dieron. Hasta ahorita la tengo.

En una entrevista contabas que viste en un piano el acto de la percusión sobre la cuerda...

Me vacilaba que los guitarristas tocásemos y hagamos lo que queramos con la cuerda, que vibre, que se levante, que baje... siento que la cuerda es un elemento muy expresivo y, estar en contacto directo con ella, me parecía increíble. Ahora, de chico no podía articular este discurso de ninguna manera, era algo que me llamaba la atención, ver a Eric Clapton, Slash. Y cuando vi que el piano era un martillo que le pegaba a la cuerda, yo decía: «con razón me gusta tanto la guitarra, porque

yo quiero tocar la cuerda, no que un martillo toque por mí». Piel y cuerda.

Y en tus 11 o 12 años, ¿qué escuchabas?

Era el año 90, 91, 92 y yo escuchaba *rock*.

¿Ya estabas en Perú entonces?

Sí, ya vivía en Perú. Escuchaba *rock*, me fascinaba Guns N' Roses, pero sobre todo Slash, que es un guitarrista que tiene una expresividad especial, que canta cuando toca. Por más rápido que toque, siempre te agarras de frases de él, porque son muy poderosas. Eso me parecía increíble. Escuchaba eso, escuchaba Metallica, Megadeth, un montón de cosas de *metal*, y me gustaba también un montón el *reggae*, me fascinaba, porque me parecía que era una contraparte. El *rock* tiene un elemento, no sé si llamarlo occidental, pero es más cuadrado. Sé que el *rock* no es «blanco», pero cuando hablamos de Guns N' Roses, Metallica, es bien «blanco», en cambio, el *reggae* venía con otro... con un contexto casi social, diferente, con un mensaje mucho más revolucionario, más directo, que yo lo sentía más próximo, porque para mí el *reggae* es una música latinoamericana. Si bien es jamaicana, el mensaje de los jamaicanos, Bob Marley y tantos grupos, está bien ligado a las cosas que vivimos en Perú, en Bolivia, en Ecuador, en Brasil, en otros países hermanos. Entonces, me era cercano. Y la parte rítmica del *reggae* tiene una cosa súper sabrosa, relajada, una forma musical bien laxa, y me parecía que era una contraparte. Eso escuchaba.

Y además de la guitarra, ¿cantabas?

No, me encanta cantar, pero soy realmente tímido.

Ah, te gusta cantar.

Sí, me encanta. De hecho, en el último disco de Baretto canté una canción, «La Semilla», y, bueno, me gusta. Pero en esa época, de chibolo, sí, era full guitarra.

¿Y de frente guitarra eléctrica?

No, mi viejo al principio no me dejaba usar la Eko, me dijo: «usa esta guitarra acústica que la tenemos guardada, y si tocas chévere te doy la eléctrica». A las dos semanas, hermano, me sabía el «Appetite for destruction», y era «papá, mira, tengo que tocarla en eléctrica». Me la dio como «ya, toca la eléctrica, enfermo».

¿Y la sacabas a oreja?

Sí, tenía un equipo de CD en mi casa que era chévere, porque cuando retrocedía, era bien preciso, entonces retrocedía y sacaba. Para otras cosas que no me ligaban, compraba las partituras en Cantuarias, que venían con tablatura, me las aprendía, me demoraba un huevo, no era un proceso fácil...

UN TURBOPÓTAMO AL RESCATE. SACERDOTES. UNA UNIVERSIDAD QUE NUNCA FUE

No tenías profe.

Tomé clases al principio con Frank Édgar, que es un bajista y guitarrista bastante conocido, tocó en La Sarita, en diferentes grupos... Frank vino, me enseñó las notas, un poco de lectura, pero, en ese momento, a mí no me importaba nada de eso en realidad. Yo quería tocar, hacer *bandings*, saberme solos de Guns N' Roses, quería rasgear y poder reconocer canciones, quería la miel, de frente. Tomé unas clases, me aburrí y seguí tocando como enfermo.

Recuerdo un momento chévere, importante. En tercero de media llegó de Bélgica un amigo mío que se llama Humberto Campodónico a mi colegio, él es guitarrista y cantante de Turbopótamos. Resultó ser hinchista de Alianza y yo soy contra hinchista de Alianza; jugaba un montón de fútbol de chico

también. Entonces, nos hicimos recontra patas. Resulta que él tocaba la guitarra excelente y, sobre todo, tocaba *blues*. De pronto, sentí que la música que yo escuchaba, *metal*, era como de niños. Él tenía una colección de discos increíbles, de su papá y de él, los dos compartían la melomanía, tenían muchísimos discos. Entonces, iba a su casa a escuchar discos y tocar la guitarra con él. De hecho, él me dijo: «huevón, tienes que tocar la escala pentatónica». Me la escribió en una hojita, y qué bestia, todo el colegio tocando esa vaina. Para mí él fue una gran inspiración.

Y cuando llega este momento, los 16 años, cuando uno tiene que decidir qué hacer, ¿qué pasó en ese momento contigo?

Una crisis «achoradaza». Creo que la personalidad, el yo, lo más profundo de uno es algo que se forma a través de la vida, y cuando tienes 16 o 17 años y tienes que tomar esa decisión, pues ninguno de nosotros está listo...

Claro, nadie está preparado...

Mucho menos para decir «voy a ser músico», porque creo que la vocación musical es, para mí, como la siento yo, como ser un sacerdote. Para mí la música es todo y yo sacrificaría todo para tocar bien, para tocar lo que yo considero que está bien. Para poder llegar a la gente, sacrificaría lo que sea. Entonces, cuando tienes 17 años y vienes pues de una familia conservadora, has crecido en San Isidro, pues no tienes las herramientas para confrontar esa realidad.

¿Postulaste a alguna universidad?

Lo que se me ocurrió a mí fue, como no sabía qué quería, y tenía muchos amigos con los que tenía coincidencias de la vida que postulaban a la Universidad Católica —que era para huevones más tipo, los capos de la derecha van a la Pacífico, y los capos de izquierda a la Católica—, pero yo no había sido buen alumno en el colegio. Entonces, ya me estaba imaginando

en la Garcilaso, pero me animé a postular y fue lo mejor que pude hacer. Nunca entré, postulé dos veces y no entré, pero los amigos que conocí en el proceso de entrar, que ellos sí se mantuvieron en la universidad, fueron amigos que hasta ahorita nos vemos... paro con ellos, siento que me he formado con ellos, que he recibido ecos de la formación que ellos absorbieron de la universidad. Me ha marcado.

No haber entrado me puso molesto, frustrado, tan frustrado que no me importaba nada. Entonces, decidí estudiar música. Estudié con Jorge Madueño, porque no había las escuelas que hay ahora. Yo no quería tocar Bach, ni Mozart. Me encanta la música clásica, me fascina, pero cuando veía los guitarristas clásicos —ahora los veo con otros ojos, por cierto, con mucha admiración y pienso «lo hubiera hecho», como muchas cosas que uno piensa después de muchos años— pero en ese momento lo que yo quería era tocar música popular, lo que me provocaba, que estaba más cerca al *jazz*. Yo pensaba con qué música popular puedo aprender a improvisar, a conocer más la música y sus posibilidades... el *jazz*. Fue así, me metí a clases primero con Jorge Madueño, eran clases bastante teóricas.

Un amigo, Diego Salvador, que me parece un guitarrista buenísimo, me dijo: «oye ¿si te metes a clases con Andrés Prado?». Me metí y ahí me di cuenta... lo escuché tocar y dije: «mierda, huevón, puta madre», me parecía, me sigue pareciendo, súper relevante lo que hace Andrés, porque no solo es que toque *jazz*, me parece incluso que no toca *jazz*, que toca música, música latinoamericana podría decir, de repente, pero que tiene una lectura propia, diferente, arriesgada por momentos, y ese riesgo, esa parte artística, que no es tan guitarrística, es como si fuera un pintor. Esa parte a mí me copó, me hizo comprometerme de lleno.

Estudié tres años de publicidad, nunca he hecho nada, bueno, supongo lo de Bareto algún impacto tuvo la publicidad

en ese proceso, pero en el IPP, que fue donde estudié, conocí a Rolo y a «Bam Bam», que son los músicos de Bareto con los que armamos la banda. Todo es por algo, el camino me fue llevando por ahí. Cuando estaba en clases de ciencias publicitarias, pensaba: «¿qué mierda hago acá?». Me la pasaba fumando tronchos todos los tres años y conocí a estos malditos, hicimos el grupo y mi ruta musical se fue por ese lado.

JUEGO. IPP. EL PRIMER BARETO

¿Qué edad tenías entonces?

Veintiuno. Rolo estaba bien desconectado de la música cuando nos conocimos, y creo que, a través de mi proceso, porque yo era una especie de aluvión musical, todo el día escuchaba música, música clásica, *rock*, *jazz* antiguo, todo el día, y me pidió clases. Se afaná con la música, empezamos a escaparnos, él sentía lo mismo que yo, compartíamos nuestra desidia por el IPP, pero no por el IPP en sí, sino porque nosotros tenemos otra sensibilidad, pero la vida nos llevó a ese lugar. Nos escapábamos de clases para tocar guitarra, para tocar temas de Marley. Teníamos un amigo que vivía cerca del instituto que tocaba batería realmente mal, pero tenía una batería, un espacio chévere, era buenísima persona y, sobre todo, nos divertíamos. De ahí se sumó un súper pata mío que estudió conmigo y que estudió en el colegio con Rolo, que se llama Tato, que es sonidista ahora, Eduardo del Campo. Él fue el primer bajista y entró Juanfri, que es el baterista de «Ombligo» y de «Boleto». Ese es el primer Bareto.

Gran banda, lo recuerdo. Era eso, como *reggae-jazz-instrumental*...

En Jamaica, en Estados Unidos, en el mundo, pero inicialmente en Jamaica, existe una tradición de *reggae-jazz*. Ernest Ranglin, no sé si lo ubicas, es un guitarrista jamaíquino

que es un virtuoso de la guitarra, es un excelente guitarrista de *jazz*, pero tiene incorporada toda esta herencia centroamericana, el mento, el calipso, todo esto lo tiene dentro de su sonido. Para mí, es como una influencia súper importante. Pero cuando tocábamos, yo no tenía idea de que existía todo eso, lo hacíamos porque era muy orgánico y eso era lo más chévere del proceso.

A divertirse, era más inocente, aunque no sé si es la palabra...

Lúdica, inocente.

Más juego.

Como hay que acercarse al arte y a la música. Creo que cuando estudiamos y entra la mente, la lectura, la parte social de la música, me parece chévere estudiar y todo, pero corremos el riesgo de desconectarnos de esa parte... y esa parte es todo. Yo no soy católico, ni creyente, supongo, pero yo creo que dios está en esa parte; la magia, la creación más pura y hermosa está en ese lugar, cuando tocas abierto y juegas. Por eso, en francés tocar se dice *jouer* y en inglés es *play*.

En alemán es *spielen*.

Jugar es una parte fundamental del arte.

Hace un rato, mencionaste «tocar bien», dijiste «me emociona tocar bien, no para ser increíble, sino para tocar bien», ¿qué es tocar bien?

Sí, es una excelente pregunta. Yo creo que tocar bien es tocar lo que tienes en la cabeza, eso es tocar bien. Tocar lo que tú eres, que es algo que nunca se acaba, que está en permanente renovación y descubrimiento. Tocar bien es ser fiel con tu proceso, arriesgar por tu música, salir de los moldes y, sobre todo, tocar lo que eres, con el corazón. Cuando digo tocar con el corazón, no quiero sonar como Arjona, te lo digo lo más textual que se pueda, ser verdadero.

ROSSY WAR EN MONTPELLIER. BLANCONES DE SAN BARTOLO. LIBERACIÓN

Entonces, estás en el Bareto de «Ombligo», de «Boleto» y de repente aparece la cumbia como un aluvión...

Putá, como un tren que nos atropella.

¿Qué paso? ¿Cómo así entró a tu vida y a la de Bareto?

Aparecen temas como «La Calor», por ejemplo, que lo compuse en un viaje a Francia. Estaba en Montpellier, salí a caminar y tenía mi aparato para escuchar música y estaba escuchando Rossy War, porque estaba en Europa y me parecía algo *kitsch*, como cacha, divertido estar escuchando Rossy War. Y me cuestionaba: «yo en Lima nunca escucharía esta huevada, pero acá estoy vaciladazo», y caminaba y veía todas estas obras súper europeas, grandazas, escuchando esta huevada que es súper antieuropeo u «oriental». Por eso, Oriente (su nueva banda en el presente) se llama Oriente. Llego a la casa y tenía esta idea e hice «La Calor». Entonces, cuando llegué a Lima les dije: «hay que tocar esta huevada como una cumbia». No era que Rolo o Bam Bam o Juanfri eran pues músicos que «ah, cumbia», y tocaban tres ritmos de cumbia, no, con las justas tocábamos lo que podíamos tocar, éramos como unos «punkekes» hasta cierto punto.

Nos encantó, porque la cumbia y el *reggae* tienen muchas cosas parecidas, si bien la cumbia es colombiana y el *reggae* jamaicano, son ritmos africanos realmente. Y, por otro lado, yo tenía un deseo, una necesidad, me urgía que la música represente el lugar donde yo vivo, porque me venía el trauma de Guns N' Roses. Entonces, yo pensaba: «ya, bacán el *reggae*, pero qué voy a tocar para los blancos de San Bartolo, ni cagando, esos huevones no alucinan realmente la huevada». Eso pensaba yo, pienso de hecho, tengo miles de amigos que corren tabla en San Bartolo, no es una generalidad perversa, pero...

Entiendo...

Entiendes a lo que me refiero...

Claro.

Ya, entonces tenemos que tocar algo que trascienda eso, decía yo. No había todavía esta onda de cultura combi, que ahora ya pasó de moda. Vimos que la informalidad, las combis, nuestras diferencias, eran parte de nuestro panorama, que era algo que no había que esconder, al contrario, era algo que había que sacar y ver, por las cosas buenas y por las cosas malas. Crecí en una sociedad donde la diversidad era algo penado, era mucho mejor ser blanco y tener plata y ponerte tu camisa, no tener barba y afeitarte y puta... ese mundo a mí siempre me dio náuseas. Como te digo, crecí con una familia acomodada, tenía pues muchos amigos y los amaba y adoro, he ido al Regatas y adoro, mostro, la he pasado bomba, pero siempre me sentía raro. Como jugaba fútbol también tenía amigos que no eran así, esa gente tenía... no sé, una transparencia que me parecía hermosa. Y yo quería que la música represente también eso.

Entonces, primero era súper mínimo, tocábamos «La Calor», y de ahí hicimos en ese disco una versión de «La del brazo», que es un tema de Frágil, pero le hicimos una parte en cumbia, por joder, porque Frágil no es tan cumbia. Esos fueron nuestros pininos cumbieros. En el proceso al disco *Cumbia* (2008), veníamos con el ímpetu de meter más música que suene peruana, conocimos a Juaneco y a Chacalón. Recuerdo también un concierto, que tocamos con La Sarita y Julio cantó «Soy provinciano», y luego recuerdo un viaje a Tarapoto, adonde fuimos con Bruno Sánchez, guitarrista de Turbopótamos, que reemplazó a Rolo que estaba en Estados Unidos y tocamos «Un shipibo en España» de Juaneco. Ya había como esa especie de conversación.

Juntos hablamos: «no, huevón, hemos sacado los discos, a la gente le vacila banda, pero tocamos en El Dragón, en La Noche de Barranco, Mochileros, tres, cuatro sitios», eso significa que tocas una vez un mes acá, una vez al mes allá y ya. Yo pensaba ese circuito...

Se agota rápido.

Se agota rápido, no motiva, no le da solvencia creativa al grupo. Decía: «mira, ya tocamos “Un shipibo en España”, “Soy provinciano”, nos sacamos seis cumbias más y hacemos un concierto de puras cumbias de la selva». Era una época donde todavía la cumbia no estaba en esa especie de bomba que vino después, mucho menos la cumbia con guitarra, que es la cumbia clásica, y mucho menos la de la selva. Pensaba que no podía ser que la cumbia de la selva la gente no la manye, no puede ser que la gente no sepa quién es Juaneco, quiénes son Los Mirlos, o Los Wemblers. Conocen a Chabuca, pero no conocen a Juaneco. No, está mal. Les dije: «toquemos esta huevada, es música peruana, tropical, como el *reggae*, y es música instrumental, tropical y peruana, tiene todas las huevadas que estamos buscando, de repente, nos sirve para desahuevarnos».

Previamente, al baterista de la banda, Juanfri, lo separamos del grupo porque tenía problemas con... yo diría problemas mentales, pero se traducían a través de adicciones a drogas. El huevón no estaba bien y nosotros, como puedes ver, no éramos pues un negocio, éramos una familia de amigos. Entonces, ver a nuestro pata que no podía tocar, era súper doloroso.

Colocamos a Jorge Olazo y Sergio Sarria, percusión, timbal y congas, para que toquen, porque los dos tocaban batería y podían aconsejarle y tocar, lo cual fue mucho peor. Creo que le generó mucha ansiedad, sentía que le iban a quitar el puesto, lo que terminó pasando. Llegaba a los conciertos y no podía tocar, horrible, un proceso horrible que se ha mantenido

hasta ahorita. Cuando hablo con él, todavía no está bien, es una huevada que me rompe un poco el alma. Cuando tocaban Jorge y Sergio, si bien eran mejores bateristas, leen, tocan, han tocado un culo en vivo, tocan diferentes géneros... «a ver toca reggae como toca Juanfri», no podían... Juanfri sabía tocar tres ritmos, pero los tres los tocaba con un sabor de la puta madre y eran parte de nuestro ADN. Estos huevones no podían ser él y nosotros queríamos que ellos sean él... entonces nuestros temas viejos ya no nos sonaban como nos gustaban a nosotros.

Qué duro.

Era durísimo, la pena que él no este, que la música no suene mejor, era súper duro. Yo creo que el tema de la cumbia entra como un liberador, una especie de poner la cuenta en cero, limpiar la cancha, ¡plim, mierda! Olvídate de Juanfri, olvídate de esta mierda, vamos a tocar cumbia. Empezó así.

GUITARRA EN LA CUMBIA. BARETO SE PACHARAQUEA

Y concretamente, ¿qué te interesó de la guitarra de la cumbia?

Muchas cosas. Creo que lo principal es que es folklor en guitarra eléctrica. En la música afro, los valeses, las marineras, o la música de la sierra, huaynos... ¿alguna vez has escuchado a un guitarrista eléctrico? Nunca. Y eso es algo que me llama la atención, ¿por qué no?, ¿por qué no tocar música peruana con guitarra eléctrica? Aparece Andrés, por ejemplo, y su primer disco, una formación que era un contrabajista, Chocolate, y él tocaba guitarra eléctrica, me parecía increíble cómo sonaba el contra y el cajón con la guitarra eléctrica, le daba otra dimensión, y yo siento que esa volada es lo que le falta a nuestra música para que hacerla más nuestra, quitarle un poco de barreras,

porque nuestra sociedad es tan... le cuesta mucho cambiar. O sea, «esto es lo que es bonito y hay que mantenerlo».

Conservadora.

Conservadora, recuerda que somos la última sociedad en liberarse de los españoles, somos la sociedad más conservadora de Sudamérica. Entonces escucho a los brasileros tocar su folklor, le sacan la puta madre y suena a samba, no es que suena jazz, suena a Brasil. A mí me gustaría poder lograr eso con la música peruana.

No estamos en ese lugar todavía.

Me parece que no, pero tenemos un montón de otras cosas que ellos no tienen. Creo que el fenómeno de la cumbia es increíble, porque ese folklor eléctrico no ha venido del conservatorio, de la academia, de los grandes guitarristas que han estudiado en Berklee o en Europa, que vienen a decirte «cómo son las cosas». No, ha venido de hijos de migrantes de la sierra que han crecido en Lima, y ese factor a mí me parece que es liberador, es hermoso, no sé. Dios tiene una forma sarcástica de mostrarte las cosas. Yo creo que ellos son maestros de la música, así como podría ser Pat Metheny, o Paco de Lucía, o Segovia, o Carlos Hayre, o Álvaro Lagos, son maestros, Enrique Delgado es un genio, tocar folklor con guitarra eléctrica... es algo que hace Ray Cooder ahora, Marc Ribot, y son los más sofisticados de Nueva York, pero ellos hacían eso en los años sesenta, setenta, cuando acá había una división social jodida antes de la reforma agraria. Ellos ya hacían eso, ya integraban esos mundos y me parece que es la banda sonora del migrante, que tiene todos estos huaynos, este folklor, este bagaje, pero ya vive en la ciudad y escucha a Santana, a Jimi Hendrix, se va conciertos acá, allá, es la expresión de eso. Además, tienen una forma de tocar la guitarra que no es normal.

¿Cómo es eso?

Por ejemplo, en la selva escucho a Noé Fachín, que es el guitarrista de Juaneco, que para mí es hermoso, magnífico, un ídolo para mí, un gran referente en la música. Cuando lo escucho tocar, escucho un montón de cosas que no son guitarra, escucho la flautita de la selva, cómo liga las notas, qué escoge, ¿por qué liga esta con esta, y no esta con ésta? Yo creo que él no lo piensa tanto, que lo ha escuchado y lo toca así. Eso me conmueve como mierda, porque en la selva los indígenas y la gente de la ciudad estaban divididos, y los de Juaneco se vestían como indígenas para tocar en la ciudad, y tocaba la guitarra como una flautita. Son luchadores sociales, gente que, a través de la música, reestructura el paisaje social. Capos. Pienso luego en Manuelcha Prado, que no es cumbia, pero escucho el arpa, el violín, y todo lo hace él, eso también es increíble, conmovedor. Escucho Los Shapis, que me gusta como mierda, escucho el arpa, el huayno, el trino andino. Cuando llegamos a la costa escucho a Enrique Delgado o a José Luis Carballo, guitarrista de La Nueva Crema, de Celeste, tiene cosas del ande, se nota que es un migrante también, pero tiene sabor costeño, a sal. Me parece que esa diversidad y esa riqueza refleja la diversidad del Perú, y esa lucha en el Perú por tener una voz propia, una identidad. Entonces, sentía que yo no tenía derecho a tocarlo, que tenía que convencer a la gente que toco esta huevada.

Que tenías que validarte...

Tenía que validarme para tocarlo.

Por ser blanco, limeño...

Por ser blanco, por ser pituco, por mi toque. Quizás ahora lo es un poco más, pero cuando empezaba a tocar cumbia, no era un toque cumbiero, yo no buscaba sonar como Fachín, como Moreyra, ni mucho menos, quería sonar como yo, quería aprenderme las melodías de ellos y tocar desde mí. Yo ya venía tocando la guitarra hacía mil años, había hecho pues

tres discos, no quería imitar a otro. En cambio, realmente ahora, sí busco imitarlos (risas).

Y esta validación frente a quién era, ¿con quién tenías que validarte?

Era una época en que el grupo generó una especie de fenómeno, íbamos mucho a canales de televisión, se hizo masivo. En primer lugar, tendría que decir que era validarme frente a todo el Perú. Después era validarme de donde yo vengo, de Barranco, de mis amigos, en colegas como La Mente, otras bandas, que nos veían como que habíamos traicionado nuestra esencia. O muchos barranquinos, que eran muchos los que fueron a los primeros conciertos de cumbia, que veían que ya no éramos tan *cool*, que éramos más «pacharacos». Y creo que eso, en el caso particular de Barranco, también responde a un conservadurismo. Yo creo que el peor conservadurismo es el que no se quiere reconocer, y creo que a veces los más liberales...

Claro...

Uf... mira la izquierda peruana nomás, son los más conservadores. Entonces, para muchos de ellos, vernos tocar en «Ayer y hoy» o programas de mierda, tocar en provincias, era como que nos «pacharaqueamos». Al principio, yo peleaba contra eso, quería caerle bien a todos y mostrarles lo genuino que era mi proceso. Creo que tomó años mostrar eso, hasta recién ahora, siento que la gente «ah manya, la huevada que hizo sí es chévere». Me parece que Bareto es bastante polémico, interpela mucho.

Claro, inicia un diálogo tenso.

Lo hace.

Empieza a juntar partes.

Para mí saca a flote muchos de nuestros complejos. Hay obviamente muchas cosas del proceso de cómo se dio Bareto que yo puedo cuestionar, reevaluar, criticar. Sí, obviamente, con la

mano en el pecho te lo digo, si me pasara ahora lo haría diferente. Habría que recordar pues que tenía 26 años, con un disco que ganó disco de oro a la semana. Era una locura... de pasar de ganar 50 soles por persona, 600 soles para todo el grupo, a ser un grupo pues que cobraba 15 mil soles. El éxito es peligroso, el reconocimiento es peligroso, el ego es el peor enemigo, es el gran enemigo, porque lo necesitas, somos también eso, pero tienes que verlo y cuidarlo, y mantenerlo en su lugar, porque apenas gana te puede cagar. Yo creo que soy una persona, no sé si centrada, porque soy un desastre, pero sí creo que soy bastante autoconsciente, lúcido para mirarme y criticarme. Habiendo dicho eso, que es poco humilde decirlo (risas), la huevada me sacó la mierda, yo me he dado cuenta de eso cuando me he ido de Bareto, cuando me fui, sentí y me bajé de un tren que avanzaba súper rápido. Me revolqué unos buenos meses.

¿Cómo ha sido la recuperación? ¿Qué ha pasado después? ¿Cuánto tiempo tomó este diálogo contigo? ¿Meses?

No, mucho más que meses. Decidir irme me tomó más de un año. Recuerdo que iba a terapia y hablaba con mi psicóloga sobre mi proceso, cómo me sentía y buscaba herramientas para mantenerme en la banda. Para mí Bareto es una familia. No hay nada que te hermane más que compartir música, y cuando compartes retos como lanzar discos, viajar, tener conciertos, hay una complicidad entre los músicos y una energía especial. Cuando esa energía es bonita y se desarrolla, es muy parecido a lo que siento cuando estoy con mi familia: siento empatía, comodidad, apertura, transparencia. Yo quería salvar eso. Intenté un año y no pude. Después la misma psicóloga me dijo: «oye, de repente deberías pensar en no estar». Cuando me dijo eso, me tomó un año desde ese momento aceptarlo y hablar con el grupo. Cuando hablé con ellos, en ese momento, ya tocaba hace un año con Los Calypsos.

Ah, convivieron las dos bandas...

Sí, totalmente. Ya tocaba con ellos, pero tenía claro que, al irme, no me iría como mucha gente interpreta: «ah, Joaquín dejó Bareto para hacer algo como Bareto antiguo». Hay mucho de eso, y no es así. Yo tocaba con Calypsos antes de que me vaya de Bareto y mi intención de irme no era para hacer otro proyecto.

Estabas cuidando tu salud.

Claro, estaba cuidando mi salud, exactamente, y quería tocar y sentirme parado de nuevo, consecuente.

¿Y qué pasó? ¿Hasta qué punto habías llegado para estar preocupado por tu salud?

No estaba siendo feliz, no por un tema musical, me encantan las cumbias. Si me dices ahorita, hay que tocar «Mi dolor», «Ven mi amor» y cinco más de Chacalón, yo feliz, me encanta, me afano para sacarlas. No me iba por eso, sino que el éxito y mantener un grupo es algo bien jodido. Yo estuve 16 años tocando con Bareto. Cuando empezó la cumbia, llegó el dinero, mánager, y él se encargaba de muchas cosas. De ahí nos dimos cuenta de que algunos mánager nos metían la rata. Entonces, empezamos nosotros a meternos más en la huevada, pero como yo estaba tan metido en la parte musical, otros se metían más en la parte empresarial. Cada uno empezó a desarrollarse en un rol. Sentía que mi lugar era un poco de todos y que otros se metían en otras cosas. Creo que eso fue mermando nuestra relación familiar. Cuando les dije que me iba a ir se sorprendieron, tuve un año sintiéndome así y lo exteriorizaba, pero tal vez no tenían la capacidad de poderlo ver.

Estoy tan ligado a Bareto, soy tan Bareto, que yo nunca me iba a ir, pero ya no sentía que podía dirigir al grupo fluidamente, que tenía que negociar mucho las ideas que tenía o ya no pegaban tanto. Había una necesidad de hacer algo exitoso, propio, que entre en este mercado independiente, que

me parece mostro, pero tenía que aprender, le metía sintes, mi compu, escribía canciones, me metí a la huevada desde lo que yo pude, pero sentía que el grupo me demandaba más que eso. Yo decía: «he compuesto todas las canciones del *Boleto* (2006), las otras de la mayoría de los discos las he compuesto yo, ahora tenemos que hacer esta onda así, he compuesto la mayoría de las canciones del disco, hasta un poco más, no me pidas que haga más cosas». Había también un tema de egos entre nosotros, de posicionarnos y, a veces, cuando en los grupos se deciden todas las cosas de manera democrática, se politiza, se vuelve algo político, «estoy pensando esto y me asocio con este huevón para ser dos contra», se armó esto que se arma en todo grupo, solo que creo que cuando ya la relación está mermada, ese tipo de situaciones que pueden ser tensas, más que tensas, pueden ser dañinas. Eso fue lo que pasó y creo que ni yo, ni los demás tuvimos la madurez suficiente como para darle vuelta a esa situación.

¿Y extrañas a veces Bareto?

Todo el tiempo, claro. Los extraño y los veo a veces. A la última parrillada de Bareto, fui a celebrar con ellos, y estaba hablando con Kike Purizaga, que es un pianista, que está produciendo unos temas de Bareto, muy buen pianista, extraordinario, estábamos ahí conversando y no sé si una amiga de Kike o alguien me pregunta «oye tú eres Bareto, ¿no?». Yo no sabía qué responder, estaba con Jorge, «Rolo» al lado, y Jorge hábil, mosca, dice: «Joaquín siempre es de Bareto, lo que pasa es que ahorita no está tocando». Y yo lo abracé y le di un beso, le dije: «huevón, puta te quiero, qué bestia cómo te quiero». Es hermosa esa respuesta, me conmovió un montón, casi me pongo a llorar, de hecho, ahora que lo cuento me da ganas de llorar (risas). A veces pienso que yo podría regresar y tocar con Bareto, cómo no, lo que ellos significan para mí nunca va a cambiar.

CURAR CURÁNDOSE. COSTA VERDE. MARBELLA

Entonces, dejas Bareto, te enfocas en ti y pasas a Los Calypsos.

Sí, hacia Los Calypsos, pero más hacia mí. Estaba con la duda de quedarme en Perú o irme, quería estudiar música. Pensaba, quiero tocar guitarra, levantarme en la mañana, practicar todo lo que pueda, como nunca lo he hecho. En la última etapa de Bareto no practicaba mucho. Mis amigos que tocan chévere tocan seis horas por día, hace veinte años. Entonces, me gustaría probar eso y empecé a generarme una disciplina, a dar clases, empecé a tocar con otros músicos y me di cuenta de que me faltaba un montón, que hay tanto por practicar. Empecé a lidiar con esa inseguridad, esa ansiedad de aprender y cada vez siento que lo manejo un poco mejor. Y sigo en ese proceso, tratando de tocar mejor, trato de hacerlo todos los días.

Encuentro el proceso de aprendizaje, porque lo estoy viviendo, como tú lo cuentas, hace un par de años, que es vivificante, te revive. A mí me agarró en un momento en el cual creo que necesitaba una renovación total de ciertas cosas. Volcarme al instrumento a aprender me resulta una revelación, como que se despierta algo de la vida...

Ahorita no es una etapa en la que estoy practicando tanto, como vengo de hacer dos discos. Cuando me siento a practicar siento que la guitarra me dice «no estás listo» y me bota. Toco una hora, dos horas y me bota. Quiero al día siguiente y no puedo. Estoy con esa lucha. Lo que me recomiendan mis colegas es «has hecho dos discos, has terminado con tu novia, toca cuando quieras y, si no puedes tocar, no toques, ve porno, ándate al cine, fuma marihuana, pásate por el parque, corre pechito en la playa, no sé, haz otras cosas, relájate, olvídate un rato para que puedas regresar».

Pero sí, cuando estoy practicando, lo que yo siento es una sensación de plenitud, qué bestia, siento que la música es como un universo, un océano, y practicando uno va modestamente, con su lanchita remando de su muelle un poquitito más, un año, un poquito más, y obviamente no voy a conocer todo el océano, pero voy a conocer una parte.

Como te digo, mi intención no es conocerlo todo, mi intención es la búsqueda y, como tú has dicho, es muy sabio lo que dices Manu, es vivificante, practicar y nutrir eso es como regar una planta, florece. Si nosotros somos artistas, lo que más me completa, lo que más nos integra, lo que más nos hace sentir vivos es nuestro arte. Cuando estoy en esa onda, me peleo, me levanto más temprano, acomodo las clases, no tomo alcohol, no fumo. He llegado a ese punto de que es tan rico lo que siento, tan vivificante, como reconoces, que todo lo hago para eso. Por eso decía: como un sacerdote.

Toma toda la vida pues, ¿no?

Toma una vida. Y lo que me interesa no es ser el mejor, no es tocar perfecto, no es saber todo, es caminar ese camino y ya.

Y poder compartirlo...

Obvio, la música es compartir, es una de las cosas más lindas de nuestra chamba, porque mis colegas pintores están todos locos. No, estoy jodiendo, son hermosos, pero su proceso es muy personal. Entonces, yo puedo practicar ocho horas acá, pero al final del día siempre toco con alguien, un ensayo...

O tocas un concierto.

La música es algo gregario, de gente. Soy una persona un poco ermitaña y a mí la música me saca, me hace salir. Primero, de mi cabeza, y esa salida me da confianza y alegría para conectarme con más gente, me hace sentir sensible. Cuando estoy con la música adentro siento que cualquier problema lo manejo más rápido, me siento tranquilo, encuentro más sabiduría,

menos ansiedad. Como somos artistas, a mí la música me ayuda a vivir y para mí la música no solo es mi vocación, es algo que necesito, algo terapéutico, me hace sentir bien. Si no estoy tocando, me deprimó, me siento, no sé, perdido.

Hay una entrevista en que dices que la chamba del músico es «curarnos curando».

Mmm, qué pretencioso, qué bestia, pero sí, en el fondo es cierto, no sé si a ti te pasa, pero hoy venía acá ahora, estaba en el carro y justo he arreglado la casetera que tengo para escuchar música, venía por la Costa Verde, cantaba y cuando subía me daba cuenta lo bien que me sentía, lo feliz que estaba. Eso es lo que la música hace, la música nos libera, es algo increíble, algo que no podemos tocar, no podemos ver, pero al final la vida es vibración y la música es vibración pura. Es como un espíritu vital que nos aborda, nos toma y nos libera, nos conmueve, nos conecta con nuestras emociones, nos hace botar, llorar, reír, bailar...

Sentirnos parte de algo.

Y también pienso, con lo que tú dices, que somos un tejido realmente. No creo que tú y yo estemos separados, creo que estamos juntos y que, cuando le pasa algo a alguien, le pasa a otra persona. Estamos integrados y yo creo que la música es un calco, una representación de eso. Una nota, más otra nota, más otra nota, son tres notas, armonía y se empiezan a sumar, y para hacer música necesitas más gente. Lo bacán es que ellos comparten el proceso contigo, ellos también ajustan, ellos también no tienen billete a veces, ellos también están deprimidos a veces, no quieren practicar, tienen su propia batalla.

No sé si esto que te voy a decir tiene relación con la música, pero vives en un lugar muy especial, tienes una canción que se llama «Marbella».

Sí claro.

Ahora vine más temprano y me fui al malecón a chequear este lugar de Lima, ¿te produce algo este lugar?

He crecido en la costa, para mí el mar es importantísimo. Si tengo que pensar en qué lugar he sido muy feliz o soy muy feliz, es en el mar. Mi mamá era de la sierra, hablaba quechua, nació en Francia, pero se crio en Quito, serrana, pero de campo, quechua, con las manos duras, de hacer la tierra, con los animales, pero yo sí he crecido en la costa como mi viejo y el mar para mí es todo; son lugares de mucha felicidad, encuentro mucha lucidez, cuando estoy cerca al mar resuelvo muchas cosas y cuando mis viejos murieron, sus cenizas las dejamos en el mar. Mi mejor amigo murió cuando yo era bien chico, yo tenía 20 años, sus cenizas están en el mar.

Siento que, en mi sonido de guitarra, el mar está ahí. Lo busco cuando toco; mi sonido tiene que ser acuático. En Los Calyposos se siente y en este proyecto Oriente se siente mucho más. La sensación oceánica, que llaman los psicólogos, cuando sales del mar, no sé si has sentido eso, esta sensación de bienestar instantáneo. Dicen que eso tiene que ver con que venimos del agua, de la barriga de nuestras viejitas, y antes que seamos humanos venimos del mar. Éramos del mar, toda la vida es del mar, todos venimos de ahí. Entonces, yo me conecto mucho con eso y este espacio de Marbella, de tener el mar ahí, aunque, si te metes, te mueres o te crece otro ojo, pero está ahí. Aparte, este espacio está metido, acá en El Ejército¹ deben ser como las seis, debe ser el infierno, pero acá parece que estuviéramos en Chosica y a mí me gusta un montón para tocar, relajarme. Le hice su canción por eso.

1. [Nota del autor] Se refiere a la Avenida del Ejército, en Magdalena, Lima.

EL ACTO POLÍTICO DE LA MÚSICA

Escuché en una entrevista acerca de un concierto que tuviste en Huamachuco frente a ocho mil personas y mencionaste que «era una gran responsabilidad». Yo pensé «¿responsabilidad?». ¿Por qué es una responsabilidad? ¿Hay una relación entre responsabilidad y hacer música?

Sí, claro. En varios niveles. Pero en ese ejemplo en particular, pienso en la gente que está en la plaza de Huamachuco. Es gente de toda la sierra de Trujillo, de La Libertad, que se junta para esta celebración, miles de personas, celebrando, pasándola bien. Es una fecha súper especial. Nosotros tomamos un vuelo a Trujillo, que es al toque, pero de ahí el camino fue muy pesado. Entonces, era fácil hacer una especie de *playback* o de *loop*, y tocar las canciones que te sabes, pero no es justo pues, no es chévere, porque la gente está esperando hace horas, la gente está en una fiesta y hay que estar a la altura de eso.

Muchos limeños van a provincia a tocar con una actitud bien eurocentrista, limeña, centralista, se sienten «vengo de Lima a tocar». A mí, al contrario, cuando voy a provincia, pienso que hay que tocar lo mejor que pueda, estar chévere. Muchas veces la altura, el viaje, la comida, que no tienes tiempo para bañarte, etcétera, pero es una responsabilidad, porque tienes que dejar todo de lado para realmente entregarte, porque al final la gente lo celebra y lo reconoce, pero te aseguro que no hay nadie que le guste más entregarse que a uno mismo. Si tú te entregas, es porque amas la huevada. Eso es lo más gratificante.

Yo cuando toco mido el nivel de entrega por el sudor que tengo al final...

(Risas)

Serio, veo mi polo al final y digo: «puta, la he sudado».
¿Sudas mucho?

Cuando le meto con mucho, mucho *feeling*, sí, casi todos los conciertos sudo.

Tengo amigos que sudan mucho, Noel Marambio suda increíble, tiene un pañuelo ahí en el bajo porque suda. O Jerónimo Morán, que es el chico con el que toco en Oriente, contrabajista, suda como mierda. Yo no sudo así, pero si tuviera que hacer una asociación, recuerdo que, cuando recién tocábamos las cumbias, había un despliegue físico en el escenario. No solo era tocar, saltábamos, yo saltaba, pero realmente saltaba. Salía a correr para poder tocar y aguantar. Y sudaba como mierda, todos los conciertos yo terminaba sin polo, todos.

¿Es un acto político la música?

Todo es un acto político. Para mí. Me considero una persona bastante política y yo creo que todos somos personas políticas, ya depende si tú lo ves o no. Creo que todos empujamos el carro desde nuestro lugar y creo que la música es un lugar privilegiado para dar mensajes. Una de las cosas bacanes de Bareto es que no fue un mensaje oral, no fue un discurso «gente, vamos a liberarnos, somos una sola cosa, miren cómo hemos progresado, miren de dónde venimos, de dónde han venido y a dónde estamos yendo», sino que es eso en música. Eso es muy poderoso. Creo que la mayoría de los mensajes muchas veces se dicen sin decirlos, y el mensaje de Bareto era bien claro, el tema de liberación, de democratizar socialmente la música, era algo con lo que la gente conectaba mucho, era algo que hacía mucha falta.

MANOLO BARRIOS TOCA BIEN. VER A MANUELCHA PARA LLORAR

Yendo ya a temas guitarreros, netamente, hace un tiempo entrevisté a Charlie Parra, ¿no sé si lo conoces?

Claro, somos amigos.

Y le pregunté: «Charlie, ¿cuáles son para ti los solos más chéveres peruanos?». Me mencionó dos o tres y «Elsa», el tuyo...

(Risas) Me lo han dicho varias veces...

Y para ti, ¿cuáles son los solos peruanos más pajas?

Uf...

¿Un poco yuca?

Sí, es yuca ahora que me pongo a pensar. Primero, tendría que pensar en el solo de «Elsa» de Enrique Delgado. El mío es una burla, el solo de Enrique es... tanto folklor, tanto *rock*, todo lo que hemos hablado está ahí. Este... déjame pensar... la chamba de Andrés me motiva como mierda, me parece increíble. Déjame pensar...

Claro.

Me fascina Manuelcha Prado, muchísimo, muchísimo, de repente es mi guitarrista preferido de todo el mundo, y es bien loco porque yo no toco huayno. Pierde cuidado que pronto espero estudiarlo, pero entiendo que yo no soy Manuelcha. Eso es algo que a mí me vacila, que trato de trabajar en mi visión, que es que puedo aprender a tocar el huayno ayacuchano, la cumbia, pero yo no soy eso. Siempre pienso en ¿cómo lo integro conmigo?

Yo sueño escuchar un día estos huaynos, con estos temples y afinaciones diferentes, en eléctrica, debe ser maravilloso...

Increíble, pues, increíble. Me encontré una vez con Manuelcha, le dije: «Manuelcha me tienes que dar clases», «me encantaría, siempre me dices que te gusta la guitarra andina, pero tienes que tocar acústica», me dijo. «Ah, ya no», y me fui (risas). «No pues, Manuelcha, zapatero a sus zapatos». Me encanta la guitarra acústica también, pero siento que lo que

podría aportar más yo es por el otro lado. Más solos... es que solos de cumbia hay muchos buenos, solos de Carballo en «Mi dolor» o «Ven mi amor» tiene un solo que es lindo, después solos de *rock*...

¿O qué guitarristas te gustan del Perú?

Claro, ¡qué excelente! Ya, mira, guitarristas jóvenes hay uno que se llama Willowman, que es un guitarrista de *reggae*, que también toca folklor. Es un chico que toca en Los Calyposos conmigo, toca batería y guitarra, es más guitarrista que baterista, pero es buenísimo en los dos. De hecho, si yo grabara algo de *reggae* en batería en Perú no dudaría en llamarlo a él. Él es muy capo, me parece, tiene un sentido rítmico excelente y está con el fuego prendido y todavía no está muy visibilizado como podría estar, es muy capo, muy rítmico, improvisa mucho, tiene un lindo sonido, arriesga como mierda, toca acústica, toca eléctrica, produce, toca batería, es un capo. Él me encanta. Charlie (Parra), por ejemplo, tiene algo que es extraordinario, dentro de su género me pasa mucho, que cuando escucho a los metaleros siento que mucha fórmula, mucha mente, mucho...

Atletismo...

Mucho atletismo, exactamente, no podría conmovirme con un solo así, no me emocionaría, no podría cantar un solo de esos. Pero Charlie no tiene eso, él toca un montón de melodías y toca un montón de piruetas, es súper pirotécnico, es espectacular, fantástico, pero siempre encuentra una musicalidad en sus frases, en sus ideas, ideas claras.

Charlie también ama a Slash.

Es que regresando al principio: Slash tiene esa huevada, tú cantas los solos de Slash. Si los cantas, es porque están adentro tuyo, como Santana, por ejemplo, o Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck o Pete Townshend. Hay mil guitarristas de *rock* que tienen esas características, que para mí vienen de guitarristas como

BB King, Albert King, Freddy King jr., mi preferido... son unos maestros. Regresando a los peruanos, me gustaría hablar de algunos otros más.

Sí, sí...

Voy a decir algunas huevadas que son totalmente *sui géneris*, ¿ya? Puta, me encanta la guitarra de Mar de Copas.

Manya...

(Risas)

Suena a «tengo que confesarte algo».

(Risas) ¿Sabes qué pasa? Es que Manolo (Barrios, guitarrista de Mar de Copas) es mi primo, de cariño, pero somos primos. Nuestros viejos eran muy amigos y yo siempre he crecido viendo a Manolo como un guitarrista pésimo pues. Es un conchudo de mierda para tocar, toca lo que sea, como sea, como él quiere. Pero ahora que estoy un poco más viejo, lo admiro como mierda, ¿sabes por qué? Porque me parece que es súper valiente su huevada, él sabe que no toca, pero sabe que lo que él hace, solo lo puede hacer él. Eso es lo más bonito de todo. No me importa si no tocas como Segovia y tocas así, si vas a tocar así.

Tengo amigos que trabajan con Mar de Copas y me contaron esta anécdota: un día dijeron «huevón, Manolo suena como el culo, hay que arreglarle su pedalera en la prueba de sonido», porque Mar de Copas no prueba, prueban los técnicos. Así le renovaron sus *presets*² y pusieron una distorsión más fina. Dice Manolo que entró y dijo «¡qué mierda es esto!» y les metió una cuadrada bien cuadrada. Con justicia me parece, cuando ellos me contaron que hicieron eso pensé: «¿quién chucha

2. [Nota del autor] Se llama *presets* a los ajustes de los efectos de sonido. Los *presets* siempre son una cuestión personal, son las características propias que un guitarrista quiere ponerle a su sonido. Podría incluso relacionarse a los *presets* con el estilo, el gusto o la personalidad del guitarrista, por tanto, su manejo es siempre íntimo, sensible y la manipulación ajena no está bien vista en el mundo musical.

te crees para cambiarle el sonido al guitarrista? Prueba por él, pero no le cambies el sonido», palta.

Entonces, ahí empecé a pensar y darme cuenta de que él era un referente para mí. No quiero imitar su sonido, como de repente quiero imitar a Wes Montgomery o a Noé Fachín, pero que quiera transcribir a Wes o a Fachín son circunstancias, yo pienso que el oro, lo que realmente nos hace músicos está mucho más al fondo de eso, y en ese terreno subacuático es donde yo encuentro y admiro tanto a Manolo. A ver, ten esos huevos para tocar con ese sonido. El otro día estaba en el carro, después de haber pensado todo esto, y sonaba Mar de Copas en la radio y ¡pa!, le subo el volumen y escucho la guitarra. Es una guitarra bien pendeja, es un sonido bien trucho...

Ese chorus medio raro.

Raro, mal tocado. A veces no entra a tiempo, con el sonido que se sale. A ver, cámbiale el sonido a Mar de Copas...

Claro, rompes Mar de Copas.

La cagas pues, la cagas.

Es una voz ya.

Eso, es una voz. Eso es lo que yo quiero con mi toque, quiero ser una voz. Este huevón con tres acordes y un sonido de mierda, logra esa huevada. Ese huevón es un genio para mí. Por eso lo pondría en este ranking (risas).

Claro, está relacionado con lo que decías hace un rato sobre «tocar bien».

Tocar bien, eso es tocar bien. Eso es tocar bien, exactamente.

Manya, chévere. ¿Se te ocurre alguien más?

Muchos más. Pienso en discos que ha hecho Sergio Valdéos con Susana Baca, me fascina el toque. Cuando pienso también en Los Morochucos, me fascina Avilés, ¿a quién no le vacila Avilés? Serías un baboso si no te gusta Avilés.

Eres más Manuelcha Prado que García Zárate.

Pucha, creo que sí, pero no conscientemente, creo que he escuchado más a Manuelcha, pero me encanta García Zárate. Lo que pasa es que a Manuelcha lo he visto en vivo mucho. Siento que Raúl es más académico en su toque, más limpio, más pulcro, que ha pasado por un filtro de la guitarra clásica. Manuelcha es un terrorista de la guitarra, con sus greñas, su pelo, canta en quechua, toca un tema y es muy expresivo, rompe todos los cánones clásicos, incluso del folklor. Mira, cuando voy a escuchar a Manuelcha, yo sé que voy a llorar. Es más, voy para llorar. Y cuando lloro, volteo y la gente llora. Yo siento que lloran hasta las piedras cuando toca Manuelcha. Es telúrico, tiene algo pues que viene de Ayacucho, de la conquista, de la sangre indígena, viene de la mezcla que somos todos. Esa huevada me conmueve, que cante en quechua, que es el idioma en que me hablaba mi vieja, el idioma de la ternura como dice Arguedas, me derrito.

EPIPHONE Y LA FENDER COMUNISTA

Ahora estás tocando con Los Calypsos y estás tocando tu Epiphone, estabas con tu Stratocaster en el rollo cumbia. ¿Cómo es esta fase tuya en la guitarra?

Cuando tocaba con Bareto, buscaba tener un sonido de jazz, escuchaba Scofield, Wes Montgomery, Jim Hall. Cuando me compré la Strat, lo que quería era salir de este sonido, de mi zona de confort, probar otra sonoridad. Este sonido Epiphone es más lleno, gordo, redondo, tiene caja, peso, una pastosidad. La verdad es que a mí me gusta un montón ese tipo de sonido, siento que tiene que ver conmigo. Cuando me compré la Strat quería probarla en Bareto, quería grabar el *Cumbia* con Strat y algunos los tocaba con esta Epiphone para que suene más jazz, pero cuando tocaba con la Strat tocaba con distorsión,

más efectos. Me di cuenta de que me salían cosas más de *blues*, más Clapton, Stevie Ray Vaughan. Te lleva a otro camino.

Me acuerdo una entrevista que me hizo Denisse Arregui, «¿qué ha cambiado en esta nueva etapa de Bareto?», y yo le dije, súper narcisista, como todo artista, «me he comprado una Stratocaster». Y ella me dijo: «puta madre pues Joaquín, no me respondas eso, dime algo», pero creo que ella estaba bastante a la defensiva. Mi narcisismo era bastante honesto, realmente, las frases de la música de Bareto eran diferentes en la Epiphone que en la Strat, cambia todo, la estética, todo cambió. Es como un lienzo en blanco para meterle todo el «recutecu» que tú quieras, es buenísima para tocar cumbias, aunque en el disco *Cumbia* grabé «La danza de los mirlos» y «Mujer hilandera» con la Epiphone, pero las otras con la Strat. Además, tiene un buen estuche, es mucho más recia. Con esa guitarra me he ido a tocar a Japón y la guitarra está perfecta.

Guitarrón, sonidazo.

Linda, es facilísima de tocarla. Súper amigable.

¿Y tú le has lijado y borrado la marca Fender?

Sí, es que soy comunista, no mentira (risas). Esa es otra exageración. Lo que pasa es que estaba en una gira y comencé a rascarlo en el bus. Vi que se salía y pensé «qué chévere tener una guitarra que no diga Fender, que no diga nada, podría ser china, peruana».

Sin etiqueta.

Sin etiqueta. Un pedazo de madera.

CAMBIAR. BAJAR LAS DEFENSAS. ABRIRSE

En una entrevista dices algo interesante, estabas hablando de «Camaleón» y dices que es bueno que el artista sea camaleónico.

Sí, claro, sin duda.

Tú estás cambiando, ¿cómo es para ti ser un artista camaleónico?

Se puede leer de una forma que no es la correcta, se puede pensar que es un artista que no está comprometido con nada, que hace lo que sea porque le conviene. Yo lo veo, más bien, como una persona que no tiene miedo a ponerse en un lugar que no es su zona de confort, si ese nuevo lugar le va a dar réditos artísticos, o le va a hacer sentir nuevas cosas, o lo va a llevar a nuevos territorios creativos. Para mí, mi vocación artística no es estática. Cuando pienso en «soy guitarrista», me empiezo a poner tenso, porque siento que la guitarra es un vehículo, el vehículo que he escogido, pero yo soy músico. Si se me jodiera la mano, lo que fuera, haría otra cosa de música o escribiría, no sé, hermano, la computadora... más allá del instrumento, el género, la escalas que utilizo, el sonido, el formato con el que toco, todas esas cosas para mí no son estáticas, se mueven. Yo siento la necesidad de que se muevan, se tienen que mover. Para mí es como una búsqueda encontrar quién soy yo. Suena un poco metafísico, pero es así, y siento que me liga por momentos. «¡Esto es!», y de pronto cambiamos, tenemos otras cosas, se van incorporando otras, como un viaje, supongo.

No tiene un punto final.

No, el camino es la huevada, no es el destino. Eso suena súper cliché, ¿no? Pero es así.

Creo que la guitarra es el instrumento perfecto en el Perú para transmitir toda esta diversidad, no sé si te parece también así.

Alucina que nunca lo había visto así. Puede ser que sí, porque pienso cuántas cosas compartimos en todas las regiones del Perú, realmente. La guitarra es una. La cumbia es otra. Hay varias, el fútbol de repente es otra.

Le pregunté a Martín Choy, cuando lo entrevisté, ¿tú crees que la guitarra puede ser un elemento unificador?

Totalmente, sí, la música es una energía unificadora. Te junta con la gente, con los que están tocando, en un concierto todos cantamos juntos, todos escuchamos. En la biografía de Miles Davis él dice algo: «escuchar es el sentimiento más hermoso que existe». Quisiera terminar diciendo eso, que el que mejor toca no es el que toca más, sino el que mejor escucha. Escuchar es el mejor sentimiento del mundo. No necesitas tocar para escuchar, simplemente necesitas bajar tus defensas y abrirte. Yo creo que, si podemos hacer eso, nos vamos a unir más rápido.

¿Hay algo que te gustaría agregar?

Siento que ser guitarrista en el Perú es un privilegio, es una responsabilidad, pero, sobre todo, un gran privilegio, ya que en nuestro país se junta Europa a través de España con su guitarra y su cultura europea y su música, y llega a un mundo donde no existe occidente, y se crea una identidad o está por crearse, o está en génesis una identidad hace como 400 años, y siento que es un privilegio ser parte de esa tradición. En Perú, la guitarra tiene una personalidad súper particular y refleja mucho de nuestra melancolía, nuestro mestizaje y ser parte de esta herencia es algo hermoso. Para terminar, el hecho de que me incluyas, entre otros colegas que respetas, me hace sentir súper honrado. Te agradezco así de corazón, porque yo solo quiero tocar, no me merezco tanto cariño. Gracias, ha sido súper noble de tu parte.

Gracias Joaquín. La última pregunta es la única que le he hecho a todos, es la pregunta más «mantequilla», pero es bacán y creo que ya me la has respondido, además tú eres profesor, enseñas a tocar la guitarra, y seguro vienen chicos y te dicen «¿cómo puedo mejorar?». La pregunta es: ¿qué

consejo tienes para un guitarrista que está aprendido, que está en este camino?

Yo estoy en el mismo proceso, me gustaría incluirme en ese proceso. El hecho que yo comparta información con otros chicos no me exime de vivir ese proceso igual que todos. ¿Consejos? Lo primero es que, si nosotros realmente amamos la guitarra, la música, vamos a hacer que funcione, siempre, hay que tener fe en el sentimiento que tenemos. Después, tocar lo que sentimos que tenemos que tocar, eso es otra cosa. Y lo último: canten lo que toquen. Por favor. Practiquen cantar lo que están tocando.

Precisamente hoy hice eso.

Yo tomé clases con un músico neoyorquino hace un par de años y me dijo que lo que yo toco no es música. Delante de todos. Me deprimió un culo. Me dijo que tenía que cantar lo que yo tocaba. Obviamente, me fui molesto de la clase y lo odié. Con el tiempo empecé a bajar las defensas, empecé a escuchar grabaciones, a entender... obviamente, él fue bien duro, sí es música, pero cuando empecé a incorporar eso en mi práctica, todo cambió. Siento que mis ideas son mucho más claras, no tocan mis dedos, tocan mi cabeza, mi alma supongo, pero mi mente es la que está diciendo «por acá». Y lo otro que siento, es que hay que tocar menos de lo que crees que tienes que tocar. Creo que en el espacio ahí está la magia, y la música te dice qué es lo que tú tienes que hacer realmente. Si estás relajado y estás receptivo, y estás escuchando, que es lo que decía hace un rato, la música te dice «toca acá», te dice lo que necesita ella.

Tal cual.

Yo creo que eso es lo que tenemos que interpretar, seamos guitarristas, cantantes, escritores, bateristas, productores, tenemos que, de nuevo, bajar las defensas, olvidarnos de todo y escucha nada más, como si jugáramos y ver qué nos pide la

música. De repente, a ti te pide algo, a mí otra cosa, pero esas combinaciones hacen que nos acerquemos a ese ideal finalmente, que es lo que queremos.

LUCHO GONZÁLEZ



Escúchalo aquí

«Chabuca tenía todo en la cabeza. Me ponía a mí y cantaba: "Oye, mi hermano, contesta hasta mi sombra..."¹ entonces mi cabeza empezaba a funcionar armónicamente, "bemol sexta", "¡Eso, apunte eso!". Eres como un programa musical de la computadora, con semejante compositora, apuntar como se podía, porque no escribía música»

Lucho González me recibió en su departamento en San Isidro, a lo alto de un edificio en plena Javier Prado Este. Nunca había visto Lima desde esa perspectiva. Llegué emocionado, ansioso por sentarme a solas con el guitarrista de Chabuca Granda y de Mercedes Sosa. González es amigo y grabó con Pedro Aznar, Fito Páez, conoce a Charly García, hizo los arreglos para el Unplugged de Diego Torres, conoció a Spinetta y una lista inacabable de músicos enormes. Bien dicen que es más fácil hacer una lista de gente con la que Lucho González no ha tocado.

Yo no sabía que Lucho González hablaba como argentino. Creció allá. Dice: «mi padre fue un gran cantante, Javier González, de Los Trovadores del Perú, que fue el primero que llevó la música popular peruana afuera y conoció a mi madre en Argentina y por eso pasé buena parte de mi vida allá y mis

1. [Nota del autor] Inicio de «Las flores buenas de Javier» de Chabuca Granda.



© Manu Vera Tudela

hermanos menores son argentinos. Me criaron en un muy buen colegio donde los valores morales, éticos y estéticos tenían injerencia en la educación». A su regreso al Perú, estudió en el colegio Leoncio Prado, luego entró a Derecho en la Universidad Católica pero dejó la carrera, a los 20 años, para tocar con Chabuca Granda.

Tampoco sabía que Lucho González era creyente de dios, de San Martín de Porres y del lado invisible de las cosas. Menciona una serie de situaciones que solo sucedieron por interferencia divina, como la vez cuando era niño y entró a la sala de la casa de su amigo, atraído por una música, y estaba la hermana de su amigo en intimidad con su novio al compás de João Gilberto.² Para estar solos, la hermana sacó el disco del tocadiscos, se lo dio y le dijo que se vaya. El resto es historia.

González cita recurrentemente al fútbol y, como buen amante de este deporte, encuentra múltiples analogías en este para explicar la vida. Para él, el acompañante cumple la función de un buen mediocampista: cubre y da buenos pases para que el otro meta el gol y se haga famoso. Chabuca es Messi. Mascherano, Lucho González.

Esa tarde me recibió y desde el inicio fue cordial conmigo. Era raro, pero me sentía querido desde que entré a su casa. Valoré lo mucho que abrió su corazón y su honestidad en la hora que hablamos. Cuando nos fuimos, le pedí una foto.



Me interesa mucho hablar contigo sobre el guitarrista como acompañante, el que complementa a un intérprete. ¿En qué consiste este rol de acompañar a un intérprete?

2. [Nota del autor] João Gilberto (1931-2019), guitarrista brasileño precursor de la *bossanova*.

Cuando empecé a tocar con la señora Chabuca Granda, tenía yo 20 años y me sorprendió que ella anunciaba en público que no era «acompañada por», sino que «hacía música con». Entonces, me di cuenta de que lo que había arriba en el escenario era un tejido entre ella y yo. No un tablado para que ella bailara y cantara, sino yo era un compañero que estaba haciéndose cargo de dos de los tres aspectos de la música: la armonía y el ritmo. Ella cantaba y contaba una historia a través de la melodía, que es el DNI de la canción, la cual, sin los dos anteriores, no va a tener la base fundamental.

Entonces, ese rol del armonizador es del que está custodiando, el centinela de lo que está pasando. El cantante se tiene que encontrar cómodo a todo nivel. Un cantante que escucha una guitarra desafinada no la va a pasar bien, un cantante que no tiene un músico con *groove* determinado y un respeto por el ritmo, tampoco la va a pasar bien. Tampoco va a pasarla bien con un músico que, con error de criterio, quiere salir adelante mostrando cosas que sabe, pero sin que sea el momento de mostrarlas.

La vocación tiende hacia algo que yo no puedo explicar. Yo lo que sé es que yo no elegí la música, la música me eligió a mí. Metafísicas aparte, soy un hombre creyente y creo profundamente en la presencia de dios. Yo sé que la música es un regalo, que son 12 notas, que lo único que se ha hecho a través de la historia es unir las, como ningún otro idioma lo ha hecho. El músico tiene un rol mucho más importante que un diplomático: siempre lleva parte de su tierra, parte de su mensaje, en su toque. Esto no es sencillo, pero tiene esa vocación. Nosotros, los músicos, según mi criterio medio simbólico, habitamos como una especie de bosque, del cual ya no se puede salir, ni se quiere salir; mientras más entras, más elementos vas encontrando, que si los incorporas a un natural talento, que también te lo dio dios —acá no hay mérito, el mérito es poder darse cuenta—

entonces puedes sacarle partido y utilizarlo para bien, y para bien significa entregarlo de la mejor manera posible.

¿Y cómo es el tema de la humildad en este rol?

La humildad viene sola mientras más sabes y cuando tienes buenos maestros. Yo he tenido suerte... cuando empecé a tocar con la señora Chabuca Granda, ya estaba en cuarto año en la Universidad Católica, en la facultad de Derecho. Yo quería ser abogado, pero gracias a ella y a un inteligente decano de la facultad, me dieron a entender que evidentemente yo era músico y gracias a ellos dejé de estudiar Derecho. Regalé mis libros y me dediqué de pleno a la música con Chabuca.

La humildad es algo que te tiene que brotar, pero te tiene que brotar al saber que estás haciendo lo mejor posible y que todo lo que tienes es para darlo, ese es el verdadero humilde, no es el tonto que se deja mandonear, ese no, ese es el pusilánime. Chabuca decía: «esta persona tiene la humildad del grande, solo el grande es capaz de ser humilde». Y no por eso yo me creo grande, pero a los casi 70 años, soy consciente de que estoy dejando una huella para los menores, así como los mayores míos dejaron una huella. Entonces, la humildad es algo que vi en gente muy grande como Mercedes Sosa, Chabuca Granda, Ana Belén, ninguno se la creyó. Ni Serrat, ni Fito Páez, ninguno de ellos se la cree. Tal vez Charly García un poco, pero porque está un poco loco, nada más, porque también es un tipo inteligente. Ni Spinetta se lo creía, ni Diego Torres, Pedro Anzar, tantos compañeros queridos no se la creen, porque saben que hay más lugares en el bosque donde todavía uno no conoce.

Esto de no creérsela tiene que ver con que no es tuyo, tú no eres la música...

Eso es. Tú eres un intermediario de aquel que hizo que vas a hacer esa música. Te vas a especializar en ello, aunque se te rompan los tensores de tanto tocar, vas a seguir tocando

porque te vas a tener que adaptar. Y, si estás en un país como la Argentina que, entre otras bendiciones, tiene el hecho de tener profesores maravillosos, que aquí en el Perú lamentablemente no hemos tenido —porque huyendo de las guerras vinieron de todos lados, población de franceses, polacos, suizos, italianos, alemanes, españoles— y todos fueron dejando discípulos maravillosos, cinco de los cuales fueron mis maestros allá. Entonces, si tienes esta vocación, porque hablando futbolísticamente, ¿te gusta el fútbol?

Sí.

Es como saber que uno es un muy buen mediocampista, que va a ayudar a los que están defendiendo y va a respaldar a los que están atacando. El que quiera pasar por ahí, va a tener que matarte. Ese es el centinela de la mitad de la cancha, que hace que lo está atrás funcione y lo que esté adelante esté cómodo. Además, es una función que no te la marca un entrenador, la marca la vida misma, ¿cierto? Las condiciones que tiene un jugador de fútbol, con respecto a otro, no sé si sabes de fútbol argentino, las condiciones que tiene Mascherano no son las mismas que tiene Messi, pero Messi sin Mascherano no sé si podría ser Messi, y Mascherano sin Messi viviría en la mitad de la cancha, nunca gritaría un gol. Es algo así, porque se crea una conjunción, un tejido humano muy importante, al cual estoy muy acostumbrado. Entonces, no tienes tiempo de creértela, porque siempre estás atrás de algo mejor.

Hay un gran contacto visual tuyo con los intérpretes con los que estás, es un espacio de intimidad muy fuerte...

Cuando tú preparas un evento y lo preparas con amor, y tienes el respeto que hay que tener por una canción, por la letra, por quien está cantando... Lo que tú dices tiene un sentido muy grande, porque preparamos, entrenamos y, cuando vamos al escenario, entramos a la cancha sabiendo que estamos bien

entrenados individualmente y entre los dos, que tenemos códigos de acción. Entonces, cuando empiezan a funcionar las canciones y tú ves que el público recibe algo ordenado, algo pensado, algo que fluye, tú te miras con tu compañera que, más que eso, es tu «compinche» o con un percusionista o más; si se logra esa amalgama, humana y artística, tú ves la reacción de la gente y la gente se siente parte de ese asunto. Lo está disfrutando igual que tú. Entonces, esos códigos de mirarse, eso de decir: «puta... qué tal par de notas te has cantado mujer». Y ella, al estar cantado y yo hacer un arreglito armónico, un pase nuevo que se me ocurrió en el momento, mirarme como diciendo: «puta, qué bien». Son códigos porque estamos atentos a lo que pasa con el otro. Basamos nuestra capacidad natural, porque el otro está seguro de que, lo que tengo que hacer, lo voy a hacer porque estoy entrenado, y yo sé que ella lo está también. Sé que no se va a ahogar, ni va a desafinar porque se tomó 14 whiskys antes de subir. Yo lo sé, entonces, todo esto puesto al servicio... ahí te estás jugando la vida, por decirlo de alguna manera.

¿Te tomas la interpretación como jugarte la vida?

No en el sentido dramático, sino en el sentido de responsabilidad y de pasión.

CHABUCA GRANDA Y MERCEDES SOSA

¿Cuál era la diferencia entre Chabuca Granda y Mercedes Sosa?

Aparecí en un momento de la vida de Chabuca donde ella quería darle un giro armónico a sus canciones. Yo venía tocando como brasilero, tocaba diferente el vals, hasta que me acostumbré, porque adoro cómo tocar una marinera, un tunde, cada cosa tiene su lugar. Pero le encantaba la parte armónica, cómo trataba yo «Fina Estampa» mucho antes de cómo la

trataba Caetano. Chabuca me permitía poner en práctica todo lo que iba acumulando.

Mercedes, no. Mercedes es como acompañar un coro, directamente. Era tal la calidad de esa voz. Chabuca tenía calidez y ese *swing*, esa cosa mágica que tenemos acá, más que los argentinos, quienes tienen mayoría de gallegos, acá tenemos influencia andaluza. Esa era Chabuca, tan apreciable, tan llena de silencios...

Pero Mercedes Sosa arrancaba a cantar y la primera vez que toqué con ella mi pensamiento fue: «wow, encima me va a pagar». Ya era una cosa establecida, tenía que tocar los arreglos como estaban, como los había dejado el anterior guitarrista y ponerle un poco de lo mío. En las nuevas canciones sí aportaba directamente lo mío.

Te cuento una anécdota con Mercedes Sosa: hay tonalidades más sencillas para tocar donde mejor es poner un capotraste,³ pero el músico, cuando es joven, piensa que eso es trampa y que eso es ficticio. Entonces, un día estábamos en Sol Bemol y pensé «sabes qué, se la voy a poner en Sol, no se va a dar cuenta». Y toqué la canción así y la mujer me miró y cantó todo en Sol. Terminó el show, un éxito tremendo, voy a mi camarín, me tocan la puerta y me dicen: «la señora Sosa quiere hablar con usted». Voy, «sí, ¿Mercedes qué paso?». «¡Nunca más me hagas eso! ¡Vos sabés lo que hiciste!» (levanta la voz). Nunca más. Lección total, ella con su propia garganta sabe que está pasando algo raro, que este cabroncito le cambió la tonalidad. Como están tan exactamente entrenados, porque la voz es el instrumento más jodido, depende de muchas cosas, de si dormiste bien, si no gritaste, de si estás bien de la cabeza, de si

3. [Nota del autor] Un capotraste es una herramienta de metal que se coloca sobre el mástil de la guitarra para cambiar la tonalidad. Su uso facilita algunas tonalidades, pero para la mirada de muchos instrumentistas, este facilismo puede ser leído como incompetencia o falta de profesionalismo. En ese sentido, su uso es un tema polémico.

estás triste o no, es un instrumento muy bravo, entonces, ella la tenía calibrada. Fue y será una de las cantantes más grandes de la historia como Pavarotti, Sinatra y tantos otros. Son excepciones dentro de las excepciones.

TARDES DE PASIÓN CON JOÃO GILBERTO

Ofreces clases de guitarra no como «clases de Conservatorio», sino aprender la «forma callejera», ¿cuál es la forma callejera?

La forma callejera es la que yo conozco. Es saber que tú tomas una guitarra a una temprana edad y te das cuenta de que le puedes sacar sonido, y te encanta y te vuelve loco. A mí me emocionaba poder sacar cosas en la guitarra y, gracias a que mi padre tenía unos guitarristas fenómenos argentinos, cuando terminaban de ensayar en mi casa, que era una casa grande y ellos vivían como a 70 kilómetros, se quedaban a dormir en el segundo piso donde había un cuarto de huéspedes. Y entonces subían a tomar mate como hacen los argentinos, y ahí yo me metía, tenía 10 años, entonces ellos me daban una guitarra y yo más o menos sacaba lo que ellos decían. Eso es callejero. No entrar a un conservatorio cuando decidiste que querías ser guitarrista, te van a enseñar lo mejor posible y van a pretender crear un pequeño Segovia.⁴

¿Y qué recursos se aprenden en esta modalidad callejera?

Por ejemplo, si te gusta la armonía, tienes 11 años y te llega un disco de João Gilberto por primera vez, entonces, los recursos te los da la vida y te los da el corazón. Cuando me regalaron ese disco, bueno, no me lo regalaron... en mis épocas de colegio en Argentina, estaba estudiando con dos compañeros mellizos en su cuarto, estaba en sexto grado de primaria y

4. [Nota del autor] Andrés Segovia (1893-1987), guitarrista español, pionero del uso de la guitarra como instrumento de concierto.

la hermana mayor tenía su noviecito que estaba en mi colegio, pero en quinto año de secundaria y era jugador de rugby. Entonces, este había ido a Brasil a jugar un partido interescolar, volvió y habían salido esos discos de *bossanova*, empezaban a rayar, y trajo los discos. Entonces, yo estaba con mis compañeritos en su cuarto estudiando, no sé, matemática, y de repente empezó a sonar algo. Ella estaba con su noviecito a media luz en la sala haciéndose arrumacos, escuchando estas cosas que yo, como las ratas del flautista de Hamelin, me levanté de donde estaba y me fui a donde estaban ellos y me quedé así. La chica me dijo: «Lucho, ¿qué hacés acá?». Y yo: «Sí, pero esa música...». La música me hizo algo que obviamente lo quiso él, dios... y la chica, para seguir en arrumacos, se levantó rápidamente, sacó el disco de 33 y me dijo: «ya, ¡llévatelo!». Entonces dejé de estudiar, me fui a mi casa, mi padre me había regalado un Winco.⁵ Esto sería a las 6.30 de la tarde, yo agarré la guitarra, porque vivía en el segundo piso, tenía mi cuarto, mi Winco y, al lado, mi ventana. Era la tarde y, de repente, empecé a sacar un tema y lo seguía sacando, y lo seguía sacando, y paraba y pensaba «este afina la guitarra igual que yo, y no es marciano, o sea, no tiene un dedo más». Era cuestión de tiempo, esa pasión. Pasó el tiempo, yo escuchaba «¡Lucho, a cenar!», se cansaron de llamarme, yo seguí y seguí, entonces, me empezó a doler acá, la nuca, y miré así y había amanecido. Te entregas de una manera tal que te olvidas hasta de dormir.

Cada uno viene para algo. Entonces, todo eso callejero que te acabo de decir... en esa noche tú no sabes todo lo que aprendí y no había cumplido 12 años todavía, pero no por mérito, sino por una necesidad interna. Tener los elementos al alcance, gracias a dios, para poder desarrollarlo, y después escuchar y escuchar. El oído establece un contacto con el cerebro y

5. [Nota del autor] Marca de tocadiscos.

parte del cerebro organiza de manera que tus dedos van a donde tú quieres, hasta que eso se hace automático y va directamente del oído a los dedos, ya prácticamente sin pasar por la cabeza. Mi amigo Menotti, el técnico de la selección argentina, conversando de Maradona, me explicaba algo parecido: «un jugador de fútbol piensa la jugada, después se le ordena el pie y finalmente hace la jugada». Diego tiene un tiempo menos, él piensa la jugada y va al pie directo.

A medida que fui estudiando con diferentes maestros y diferentes aspectos de armonía tradicional, arreglos, escritura de cuerdas, contrapunto y todo eso, los vas adaptando para poder transmitirlo al sistema callejero sin asustar. Me preguntan: «¿cómo hizo en esa canción de Chabuca?». Les cuento: «lo hice por esto, por esto y por esto, y también pude haber hecho esto, esto y esto». Entonces, apuntan todo, les mando acordes, que tengo una tabla de acordes, se los mando por *mail*, practican y ven lo que yo hice, todo de una manera muy práctica. Es la diferencia entre aprender a «trompear» en el Boxing Club of Miraflores o en La Victoria, donde te miran a los ojos y te patean en el tobillo. Eso es conseguir lo que quieres conseguir a través de conocimientos que van directamente al grano, sin intelectualizar. Puedes intelectualizarlos después: «¡ah!, hizo una sustitución tritonal»,⁶ porque aprendiste lo que es una sustitución tritonal.

Te vas llenando de una data, de un banco de datos, tan grande en base a tus experiencias, tocaste con Chabuca Granda, tocaste con Mercedes Sosa, tocaste con Ana Belén, tocaste con Camargo Mariano, arreglaste para Fito, para Diego Torres, para... un periodista me dijo un día: «es más fácil hacer una lista de la gente con la que no tocaste».

6. [Nota del autor] Reemplazo de un acorde por otro dentro de una pieza. Concretamente, el del acorde dominante. En los estudios de armonía, los músicos aprenden qué acordes pueden sustituir por otros para generar distintas sensaciones. La *bossanova* emplea este recurso en repetidas ocasiones.

La Subsecretaría de Cultura de Argentina me contrató cuatro veces con el sistema «Pregúntale a Lucho» y se inscribieron ciento y pico de chicos y quedaron 20. Entonces, ¿de qué se trata?: tú traes un problema sobre algo concreto. «Mire, estoy componiendo y no sé para dónde ir», por ejemplo. «Y qué tal si vamos por acá», propongo, «¡uy sí!», «¿y si vamos por acá?», vuelvo a proponer, entramos juntos en la cueva para ver cómo asaltamos el banco sin que nos atrapen. Se crea una complicidad, pero claro, siempre soy yo el que más sabe porque por gusto no soy más viejo, soy el que más experiencia tiene y no por gusto vienen a buscarme a mí. Es lo que estoy haciendo acá, con la grata sorpresa de que me estoy encontrando con una generación de músicos peruanos nuevos que no me imaginaba.

NUEVOS SONIDOS DEL PERÚ

Parece que se está manifestando un nuevo sonido en el Perú en esta década, ¿qué estás sintiendo?, ¿qué te parece?, ¿cómo lo ves?

Me siento parte responsable de eso, como también lo fue Félix Casaverde, como Avilés aportó lo suyo, o como Alvarito Lagos o Pepe Torres. Para empezar, la representatividad que tenemos algunos músicos en el extranjero, como Álex Acuña, los Stagnaro, Cocho Arbe, ponme a mí en Sudamérica, y otros más, hizo que los jóvenes desechen la peregrina idea de que ser músico es sinónimo de perdición, noche, drogas, malas mujeres, decepciones. No es así, es una profesión maravillosa y, si quieres chupar vas a chupar, no importa que seas mecánico o astronauta, igualito te la vas a pegar si quieres.

Pasa que el músico está más propenso, porque la música te abre el alma. Si nos sentamos con una guitarra, unas cervezas y unos amigos, nos ponemos a recordar y nos cantamos unos valeses y unos boleros, probablemente terminemos

llorando, porque entramos a un sistema amoroso que lo que menos tiene es egoísmo. Es entregar todo lo que uno puede tocar, donde el que puede cantar y el que puede escuchar están confabulados en un solo hecho artístico que es una canción, que es una historia. Si yo silbo una melodía, te canto una canción, tal vez te haga acordar a tu abuelita porque te la cantaba de chico, el primer lento que bailaste con tu enamorada, te aparecen imágenes de esa dama y las mil circunstancias.

Se nota que eres una persona muy amorosa, ¿qué hace el amor en la música? ¿Cuál es su papel?

Es el motor. Nada más y nada menos. Hay amor por la música en todas sus manifestaciones. En el *metal* debe ser un tipo de amor más rudo, no el concepto de ese amor que tenemos de Mozart, de Bach. ¿Qué puede haber llevado a una persona como Chopin a escribir «La Polonesa» sino el amor por su patria? Pero también el amor por el instrumento, en el cual dios le había permitido ser un tipo que tocaba como los dioses y que componía como los dioses. Toda esa gente, el que canta, el amor por el canto, cómo se matan estudiando, cómo vocalizan, y cómo el bajista que ama la cosa, trata de comprarse un Fender, y cómo el guitarrista sabe que le están saliendo callos, le sale sangre, pero no le importa porque es puro amor.

El que toca cumbia, para mí, estéticamente, es un poco restringido, demasiado simple, pero no por eso dejo de disfrutar, porque el tipo lo está haciendo con una pasión y un amor que ahí da, y hasta donde da, me está dando. Otra cosa es el sentido estético. Hay cosas que te gustan más que otras.

Pero la música sin amor, son notas. La música con amor son bases armónicas, rítmicas, para que suceda algo que se llama melodía, de alguien que te está cantando y te está contando una historia. Por eso, la poesía entra a formar parte de ese bosque. Está en un terreno cercano donde hay un intercambio

constante y ellos actúan musicalmente, actúan con amor. Un poeta escribe con métrica, que le va a permitir, al que compone la música, que no se encuentre con cosas descabelladas. La métrica tiene música, una rítmica y de ahí a las notas son una cuestión de inspiración, o de ciertas técnicas que te permiten abrir la puertita y dejar correr la imaginación, la no obviedad, o la técnica adquirida, porque estudiar es lo más recomendable que puede pasar en una profesión como esta, que es inacabable, pero es maravillosa. Un día te paras delante de Chabuca Granda, con Tomatito y Luis Salinas, grabas con Milton Nascimento y Mercedes Sosa el día que cumples 30 años en Brasil, te pasan tantas cosas, incrementas, y quieres más, y aprendes a escribir para cuerdas. Entonces, te piden que escribas para Diego Torres y escribes el *Unplugged* de Diego Torres, andas dos años por todo el mundo de habla hispana presentando ese *Unplugged*, utilizando el cuarteto de cuerdas de cada ciudad a la que vas, mandando los escritos antes por internet, y te toca dirigir 20 cuartetos de cuerdas en 17 países diferentes, incluyendo Estados Unidos. Entonces, te das cuenta de que valió la pena todo.

¿Te sientes contento actualmente con tu trabajo?

Me siento feliz, en deuda por lo que pude hacer mejor y por ahí no me salió, pero sé que en cada cosa entrego lo mejor que puedo. En este proyecto con Lidia Barroso, me digo, el dios que hace que alguien cante como esta persona, es el mismo dios que hace que yo pueda acompañarla. Acompañarla en el sentido estricto de la palabra, ser su compañero de proyecto, donde si no estoy ella, no va a cantar igual y viceversa. Estar contento es poco, es estar muy agradecido por tener dos hijos maravillosos, dos nietas divinas, un hijo músico, Martín, que es un animal en lo que toca, toca batería, toca guitarra, toca con Luis Salinas, con Lito Vitale.

Pero no empezó tocando la guitarra, empezó tocando la batería, entonces, yo me di cuenta de que él desde chiquitito

tenía lo mismo que tenía yo, pero no lo tenía con una cosa de madera de seis cuerdas. Llamaban del colegio cuando estaba en tercer grado, «por favor, alguien que le explique a Martín que los lápices son para escribir». Se sentaba atrás y «taca taca». Yo vi eso en los grandes bateristas argentinos. ¿Por qué te digo esto? Porque he visto a mi alrededor algo que no es de una sola manera, no es homogéneo. Es homogéneo en cuanto al fondo, pero a la forma no: él tiene otra forma, mi hija canta como los dioses, pero no le importa y estudió microbiología, porque no tiene ese fueguito sagrado que hay que tener para dejar todo y hacer música.

ACORDES FAVORITOS. HACER CANCIONES CON CHABUCA

¿Tienes un acorde favorito?

Tengo (piensa)... es que los acordes son parte de un mundo. El mundo favorito mío es el de la fusión, donde si no estás seguro de lo que uno habla, es confusión. Es el unir diferentes estilos, o rítmicos, o armónicos, o melódicos, pero de manera consciente. No es un jugo de diferentes frutas y ver qué, no es un arroz con mango. Los acordes favoritos van surgiendo. Con esta señora tocamos una canción de Calamaro, en su faceta «española», entonces, la cantante te dice «esto es medio andaluz», y de repente tiro este acorde, no lo había hecho nunca, buscándolo, apareció... ¿es o no español? ¿Es o no moderno? Entonces, en este momento estoy contentísimo por haber, no descubierto, sino porque el acorde me ha descubierto



El acorde «medio andaluz»

a mí. Un acorde puede ser el acorde que te faltaba para terminar una canción hasta que lo sacaste, pero después lo favorito es cómo entra ese acorde en un sistema de conducción. Tú conduces cuando estás acompañando.

Lo que sí tengo es una canción favorita, que es «Coplas a Fray Martín». Por eso, mi hijo se llama Martín, por la admiración que tengo por dos «Martines»: por San Martín, criado desde chiquito para ser libertador de América, y por Martín de Porres, que aprendí a conocer con Chabuca. Después, investigando acerca de él, me di cuenta de que era un ser excepcional. Esa canción es una de las más simples que existe, donde no es menester hacer demasiada fusión. Nada más. Ni tensiones. Lo cual te hace volver al principio y eso te lo va a pedir la música y te lo va a pedir la canción.

Hay que estar atento a lo que te pide la canción...

Por supuesto. Hay que estar muy atento. Y el entrenamiento, feroz. Imagínate, Chabuca hacía canciones nuevas, todas las canciones que hizo por la muerte de Violeta Parra, «Cardo o Ceniza» y después por la muerte de Javier Heraud. Entonces, ella me decía: «venga don Luis...». La señora decía «este es un jovencito que tiene luz propia». «El Surco» era fácil, es como un «zapateíto».

¿Cómo era? ¿Chabuca te cantaba las canciones y tú ponías ahí mismo los acordes?

Ella tenía todo en la cabeza. Me ponía a mí y cantaba: «Oye mi hermano, contesta hasta mi sombra...». Entonces, mi cabeza empezaba a funcionar armónicamente, «bemol sexta». «¡Eso, apunte eso!». Eres como un programa musical de la computadora, con semejante compositora, apuntar como se podía, porque no escribía música. En Argentina grabamos «Cada canción con su razón», un disco hermoso, con fusión en serio, con Jaime Delgado Aparicio, Jorge Salazar, Arrochito

Cruz, Chino Figueroa. Y Chabuca lo llama: «Chabuca Granda y Don Luis González». Yo me resistí hasta el final, pero ella me decía que no, que tenía que reconocer dándome mi lugar todo lo que yo le había aportado.

Muchas de las grabaciones de Chabuca tienen la guitarra afinada un tono abajo, ¿por qué?

Porque el registro era más grave... era fumadora conspicua y no daba su brazo a torcer al respecto. Entonces, cada vez estaba un poquito más abajo y a mí, un poco de ocioso y un poco porque ya cada vez la cosa se venía más abajo, prefería bajar un poco la guitarra y seguir jugando con la parte armónica.

¿Qué tal tocar con esas máquinas rítmicas, Caitro Soto, por ejemplo?

Uff. Son máquinas, tú lo has dicho, por el *groove* que tienen, no se te mueven ni un centímetro. Entonces, te permite «*swingear*», sientes que estás bien sostenido. Si estás bien sostenido en la percusión, los silencios están a tu servicio.

Te he visto tocar con púa, lo que me resulta extraño pensando en el lenguaje de la música criolla...

Es que yo aprendí con tangueros. Entonces, la púa la uso para tocar solos. Me gusta tocar con la púa porque me sale más puro, no tengo mucha técnica con dedos solos, ni la quiero tener para lo que yo hago. Además, porque tengo un tensor roto y ya no puedo doblar uno de mis dedos para arriba. Eso ocasiona que los demás dedos no tengan la base fundamental que antes tenía para tocar así, entonces, si agarro la púa, puedo tocar tranquilo y nadie se entera de lo que te he dicho.

Hay guitarristas que le ponen nombres a sus guitarras, ¿tú le tienes algún tipo de *feeling* a las guitarras?

Hay diferentes guitarras. Hay algunas que sí tienen nombres, una que se llama «La Flaca», era una Ovation de cuerdas de metal, que era una guitarra maravillosa. Esta (señala la

Alpujarra que tiene con él) es mi «Negrita», la otra es mi «Negrita Flaca», pero no es que tengan un nombre, uno de broma. Le digo a mi hijo Martín «toma a la Flaca» y él sabe cuál llevarse. Pero no es una cuestión de esa cosa tan tierna de ponerle nombres.

No eres de hablarles...

No paro de escucharla hace 50 años profesionalmente y 60 desde que me la puse por primera vez en la rodilla. O sea, es más compañera mía cualquiera de ellas que mi propia familia. Ha estado siempre conmigo, siempre una de ellas ha estado conmigo, nunca he estado solo. Por lo tanto, hablarle es una metáfora, pero sí, siempre le estoy pidiendo y ella también a mí.

¿Algún consejo para los nuevos guitarristas?

Que se sientan orgullosos de ser músicos, que estén seguros de que la música los eligió, que no están encaprichados en algo que no van a poder hacer nunca. Que se den cuenta de eso y que traten de estudiar todo lo posible, porque el talento natural te lo da dios, pero el desarrollo mismo te lo tienes que conseguir tú. Entonces, todo el esfuerzo para aprender y que no dejen de copiar a quien les guste. Copiar no quiere decir hacer exactamente lo mismo, sino tomar elementos, copiar elementos, para que cuando tengas algo que decir, esos elementos te puedan ayudar a decir, a que tú manifiestes tu idea. Son como las palabras del idioma. Si yo digo «agua», yo lo puedo usar en un sentido y tú te lo estás tomando. La palabra agua es para los dos, pero está cumpliendo diferentes funciones, ¿entiendes? Entonces, el consejo máximo es tratar de estudiar por todos los medios y aprovechar la cantidad de información que hay en estos momentos con las redes y escuchar a los parámetros de la música que te gusta. ¿Te gusta la música criolla? No puedes dejar de escuchar a Avilés, Amaranto, a los Ballumbrosio, a los Campos, a todas las familias que nos han legado diferentes

estilos de La Victoria, de Cinco Esquinas, y para eso hay una serie de informaciones.

Ya hablando específicamente de nuestra música, con Ricardo Gibellini, gran amigo y que es productor independiente de toda la vida, que hizo «Los Hijos del Sol» y todo eso, armamos un programa que se llamó «Hecho en el Perú». La idea era muy buena: buscar *rockeros* peruanos cantando música criolla. Me encargaron a mí toda la parte musical. No voy a decir nombres, pero cuando el cuarto de ellos vino «no maestro, música peruana no...», uno me dijo «a ver, yo sé un poco de “Pero regresa...”», como diciendo que la música peruana no vale y «yo soy *rockero*». Eso causó en mí primero un gran estupor y después una especie de malestar. Entonces, dije «ah ustedes son *rockeros* y no quieren cantar canciones peruanas». Me armé diez o doce casetes con Alicia Maguiña, Felipe Pinglo, Chabuca y se los empecé a mandar a mis amiguitos *rockeros* de verdad, los papás de esos *rockeros*, Lito Nebbia, Pedro Aznar, Lito Vitale, Sandra Mihanovich, Mercedes Sosa, Fito Páez y muchos más, bueno, todos grabaron canciones peruanas. Para ellos era un amor.

MANUELCHA PRADO



Escúchalo aquí

«Las nuevas generaciones deben tener esos dos grandes anclajes: la Grecia andina y la Grecia occidental, no es la cultura andina contra la occidental, ni la occidental contra la andina. Nuestros abuelos fueron estúpidos que entraron en esa controversia, buscando el oro, buscando la plata, pero no vieron la cultura, el más grande oro. Toca ya a las nuevas generaciones tomar la cultura andina y la cultura occidental y con estas dos armas desarrollarse»

Manuelcha Prado y el fallecido Raúl García Zárate son los rostros más reconocidos de la guitarra ayacuchana. Manuelcha es heredero de la tradición, pero al mismo tiempo moderno.

Conseguir una entrevista con él, no fue fácil. Fue resultado de varias semanas de *mails* y contactos con su hija Trilce. Me sorprendió que en los *mails* ella lo llama como «el maestro». Cuando por fin tuvo tiempo para mí, me ofrecieron un sábado por el mediodía. El maestro Manuelcha Prado tendría 20 minutos para mí

Yo no lo sabía, pero aquí enclavado en el centro de Lima, está su escuela de guitarristas, el Centro Cultural Manuelcha Prado. Queda en el quinto de piso de un edificio viejo donde siempre te piden tus documentos para entrar. Subí a pie



© Trilucero Producciones

los cinco pisos y toqué la puerta. No estaba aún, pero su hija me pidió que lo espere en la sala principal.

La escuela no es grande. Tiene, si mal no recuerdo, tres habitaciones y una oficina que funciona como secretaría. En la sala más grande, esperé. Mientras tanto, miraba todo lo que había a mi alrededor: pósteres de conciertos antiguos con fotos de un joven Manuelcha Prado. La sala, amplia, estaba bellamente iluminada por la ciudad gris a través de un ventanal. Da ganas de estudiar. Había varias guitarras fuera de su estuche, en parantes, y la luz las hacía ver brillantes. Pasé mis dedos por las cuerdas de algunas de ellas y pude percibir que estaban en diferentes afinaciones.

Pasaron 10 minutos y me preocupaba que ya no tendría 20 minutos con Manuelcha Prado, si no tal vez 10. Estaba nervioso, pero decidí tranquilizarme y dejar que todo funcione como debía ser. Miro por la ventana, veo Lima, esta ciudad que me parece tan triste, pero, a pesar de eso —o por eso—, me gusta tanto. Desde ese quinto piso, con vistas a techos marrones y sucios, pienso que sería lindo aprender a tocar guitarra ayacuchana. En eso, miro hacia la pista y veo al maestro Prado, con paso apurado, cruzándola entre autos. Me parece raro que nadie lo reconozca, que circule como un transeúnte más. Ahí yo veo a Manuelcha Prado, una escuela de guitarra. Pocos minutos después, aparece por la puerta.

—¿Maestro Prado, gracias por recibirme, tiene tiempo suficiente?

—Sí, tranquilo —me dijo con su voz que sonaba como desde una catedral.



Cuando se habla de guitarra ayacuchana, nunca se le desliga de la palabra «con sentimiento». Este sentimiento, ¿cuál es? ¿Usted cómo lo siente?

La guitarra andina se nutre de la vivencia del pueblo andino, de sus dolores, de sus esperanzas, de sus alegrías, de sus amores y sus desamores. Expresar esto a través de un instrumento se torna interesante. Está expresando una vivencia, un dolor, una esperanza, a veces desgarrada. Mágicamente, la guitarra traduce ese sentimiento del artista.

Usted en una entrevista dice que cuando veía a don Arturo Prado tocar «le robó el espíritu».

Exacto. Sí, eso es lo que heredé de él (risas).

¿Se puede explicar?

En palabras es difícil... lo que yo entiendo es que determinados guitarristas sintetizan, resumen esta experiencia emocional de un pueblo. En este caso yo creo que Arturo Prado es eso, a través de un yaraví, de un huayno, un pasacalle, etcétera. Cuando él tocaba decía: «ahora voy a tocar un huayno de Los Morochucos de Pampa Cangallo, con triple bordón». Luego explicaba una pequeña historia y decía: «esos pampa cangallinos son herederos de la tradición almagrista, cuando la guerra civil entre pizarristas y almagristas, los últimos llevaron la peor parte, entonces, tuvieron que refugiarse en las alturas de Cangallo, por eso que sus jinetes son guitarristas, el ande los ha absorbido, son barbados de ojos claros, pero hablan quechua y *chacchan* coca. Esa música te voy a tocar» y empezaba. Entonces, como te darás cuenta, el maestro estaba rescatando no solo las notas, sino una historia, una forma de ser del cangallino, y, por lo tanto, una forma de tocar y de ejecutar. Estaba trasladando en la guitarra un espíritu.

Y esta tristeza que se llora, ¿es bien vieja no?

Ah sí, claro.

¿De dónde viene?

Yo creo que es la tristeza histórica que arrastramos todavía los hombres del ande tras el choque cultural, el choque de occidente, como sabes, Pizarro, Almagro, Atahualpa. Los hombres del ande llevamos la peor parte y el dominio cultural prevalece en el Perú. Es un dominio criollo, occidental, cristiano, frente a los herederos de una gran cultura también, los incas, los lucanas, los amazonas, los chancas, que llevamos la peor parte. Entonces, en ese fragor de la sobrevivencia y la lucha permanente, para reacomodarnos en la realidad social, económica, pasamos por desgarros naturales. Yo creo que la tristeza es parte de eso. No es una tristeza epidérmica, es una tristeza profunda, histórica.

¿Cómo estamos con esa tristeza hoy en día?

Estamos sobrellevando esa gran tristeza, pero ya la sublimamos los artistas. El pueblo también tiende a sublimarla para entrar a etapas distintas, etapas de equilibrio, que todavía no se logra, pues todavía la cultura occidental es fuerte. Pero también hay acercamientos, y hay puentes interculturales con los mismos que están en la supremacía. Eso también es algo rico, interesante. Es parte de la dinámica social.

El verbo *waqay* en quechua sirve para cuando el ave canta y cuando el ave llora, ¿no?

Waqay tiene varias acepciones. Llorar, de llorar, pero también es el sonido que emiten los pájaros. O cuando una guitarra, *guitarra waqaykamuchkan*,¹ o un violín, está llorando, *arpaschallay, violinchallay misk'ita waqaykamuy*,² suena hermoso ¿no? «Oye arpita, oye violín, quiero que suenes hermoso», entonces el *waqay* es amplio.

1. [Traducción de Jorge Vargas Prado] La guitarra está llorando.

2. [Traducción de Jorge Vargas Prado] Arpita mía, violincito mío, llórate dulce, suena bonito, por favor.

Y usted, personalmente, ¿cómo vive ese *waqay* en la guitarra? ¿Qué siente usted cuando toca la guitarra?

Yo creo que hay que entrar necesariamente en la guitarra y después en la canción, es decir, qué es lo que vas a interpretar. Eso implica entrar un poco en trance, depende de qué vas a interpretar. Hay que entrar en el carácter de la canción. Si es algo triste, si es algo evocativo, si es algo paisajista o es algo épico, para poder imprimirle ese carácter.

No es que hay pensamientos y sumas matemáticas...

No, no, no... solamente hay que entrar en la canción. Si tengo que tocar «Helme» tengo que entrar en Helme.

¿«Helme» sería algo autónomo, que existe de por sí y usted accede a él?

Totalmente. Así es. Entro en «Helme» o entro en «Adiós pueblo de Ayacucho».

¿Y cómo es «Adiós pueblo de Ayacucho»? Si lo pusiéramos acá, a nuestro costado...

Es identidad, es música clásica ayacuchana, es despedida, cierto dolor por la despedida, por la migración, y es sonido pues, es sentimiento.

Ahora que llegué a entrevistarle, disculpe, pero usted entenderá, no pude evitar pasar la mano a todas las guitarras, a cada una, y todas tienen los temples diferentes.

Claro, está en temple decente.

¿Por qué hay estos temples?

Los temples obedecen, por un lado, a la facilidad armónica, por otro lado, al carácter que le vas a imprimir a determinada canción. Sería muy difícil tocar temas alegres en temple baulín, en el temple decente, en cambio, si es para tocar en la tonalidad de Re menor, te facilita la armonía cuando subes la sexta. También le llaman la sexta alzada, medio tono arriba de

Fa, y entonces puedes tocar los huaynos clásicos ayacuchanos tipo «Gentil gaviota», «Adiós pueblo de Ayacucho», yaravies, mulizas, pasacalles. En cambio, en el temple arpa pues imitas al arpa y puedes tocar temas un poco frenéticos, distintos al temple en Re. El temple baulín te va a servir para que toques temas como «Mauka zapato», «Helme», épicos, dolorosos, profundos.

Los temples ayacuchanos son de sus grandes creaciones para el aporte de la guitarra del mundo, ¿no?

Yo creo que ha habido afinaciones en toda Latinoamérica y posiblemente también en Europa. En Ayacucho hay afinaciones muy interesantes, creo que sí, claro, los temples pueden ser aportes muy interesantes: el temple arpa para tocar en Si menor, el temple morochuco también, para tocar en Sol Mayor o Mi menor. El asunto es que se van perdiendo también las afinaciones.

Una vez, un guitarrista ayacuchano me contó que el origen de los temples sucede por una prohibición española de que los andinos toquen la guitarra, y ellos «desafinaban» las guitarras para hacer creer a los españoles que no tocaban la guitarra bien, ¿eso es verdad?

No, la verdad que no creo eso. Lo que sí ha hecho el ayacuchano es quitarle trastes a la guitarra, porque las creía innecesarias, sobre todo, los comuneros de la zona de Quispiyllaccta. Ellos tocaban la guitarra y para mantener la pentatonía quitaron determinados trastes.

LA GRECIA ANDINA

Maestro, usted dice en algún momento: «necesitamos del Cusco andino como de la Atenas griega».

Yo creo el mundo es un pañuelo pues... entonces, creo que el reto de las nuevas generaciones, de ustedes los jóvenes, es sentirse herederos de una doble tradición cultural. Sentirse

herederos de dos Grecias, que es lo que digo, de la «Grecia andina», de la cultura andina, y de la Grecia occidental, con los presocráticos, Heráclito, Sócrates, Platón, etcétera. Es más, yo soy un convencido de que se tiene que volver a los clásicos, tanto occidentales como los clásicos andinos como Guamán Poma, Garcilaso, Gamaliel Churata o Arguedas. Tenemos que volver con fuerza a nuestros clásicos, sino estamos perdidos. Igual en la Grecia occidental. El mundo está en involución y yo creo que una de las razones es porque hemos dejado a Platón. Hemos dejado atrás los grandes principios humanos, sociales, universales, de Estado. Estoy convencido de que las nuevas generaciones deben tener esos dos grandes anclajes, al menos, en el Perú: la Grecia andina y la Grecia occidental, no es la cultura andina contra la occidental, ni la occidental contra la andina. Nuestros abuelos fueron estúpidos que entraron en esa controversia, buscando el oro, buscando la plata, pero no vieron la cultura; el más grande oro es la cultura. Toca ya a las nuevas generaciones tomar la cultura andina y la cultura occidental y con estas dos armas desarrollarse.

¿Hacia dónde estamos yendo como guitarristas en el Perú? ¿Qué es lo que está viendo en el presente de la música peruana?

Veo varias cosas, pero el Perú no se ha sustraído a la involución. El mundo está en involución, en retroceso, en cuanto a música. Lamentablemente consumimos más bodrio, más enlatados, hemos dejado la música, la música profunda, la música enraizada, la música clásica... ¿quién escucha música clásica? Yo creo que la guitarra es uno de los instrumentos que, con sus sutilezas y hondura, está llamada a recuperar la sensibilidad y el oído para hacer escuchar la música. Se puede teorizar y se pueden decir muchas cosas, pero felizmente la música andina, con la raíz profunda que tiene, con las nuevas generaciones está

tratando de continuar el trabajo de los pioneros, de los maestros y yo creo que vamos bien, pero podemos ir mejor.

¿Qué características técnicas tiene el toque de la guitarra ayacuchana?

Hay un repertorio de la música ayacuchana que es una fusión feliz de la escuela andina pentatónica y la escuela diatónica occidental. Temas como «Adiós pueblo de Ayacucho», «Huérfano pajarillo», los yaravíes, «Gentil gaviota», etcétera, son temas clásicos. Si tú los analizas en su estructura, vas a encontrar la escala pentatónica y la escala occidental diatónica fusionadas. Hay un entronque ahí. Tú escuchas en el temple baulín, que es más pentatónico, escuchas «Mauka zapato» y vas a ver que está presente la escala diatónica, los semitonos. Y eso me parece un asunto muy interesante, ¿qué es lo que ha hecho que se fusione la escala pentatónica y la diatónica casi insensiblemente? La necesidad de expresión. El tiempo. El mestizo peruano, que no es muy indígena, pero que tampoco es muy occidental, pero vive en estos dos mundos, influenciado por dos culturas, está en un punto intermedio en que puede absorber las dos vertientes y las absorbe: toma la escala pentatónica acá, toma la diatónica y expresa su sentimiento. Te hablo de una fusión histórica, natural, que de repente los mismos actores no se han percatado.

¿Le gusta algún grupo de fusión contemporáneo?

Claro. Yo, por ejemplo, soy amigo de los Uchpa, de los de Del Pueblo del Barrio. Nosotros mismos hemos hecho alguna travesura hace unos diez años con Kavilando o con Jean Pierre Magnet. Es que también hay una necesidad de tender puentes. ¿Cómo converso con Jean Pierre, que viene de otro referente y que intenta también acercarse a la música andina? ¿Y yo que vengo también de la música andina y que intento acercarme y entender lo que hace ese grupo humano representado por

Jean Pierre? Entonces entramos en conversación. ¿Qué sale? No sabemos...

Sin embargo, en ese puente ya están pasando cosas hace rato, ¿no? Sale Freddy Ortiz de Uchpa que le dice a usted: «vamos a escuchar a Led Zeppelin, que me hace acordar a la danza de tijeras», ¿cómo Jimmy Page le hace recordar a la danza de tijeras?

Lo que Ortiz quería decirme es, sospecho, la destreza, por un lado, el virtuosismo con que toca Jimmy Page, y cómo suena una danza de tijeras tocada por un violinista o un guitarrista, que es más bravo para el guitarrista, que tiene que pasar por el proceso de escuchar al arpa y al violín y trasladarlo a la guitarra. Entonces, Freddy Ortiz, con un buen vino, nos pasamos escuchando, no soy etnomusicólogo, pero sospecho que deben haber algunos vasos comunicantes entre la música de la danza de las tijeras, los villancicos, con la música celta o qué sé yo, de España, Portugal, de Europa.

Al final la música viaja, ¿no?

Si bien es cierto, la Danza de las Tijeras es una danza tan peruana, la música ha tenido que viajar y ha tenido que mezclarse con muchas cosas.

Me puede contar, así como anécdota, ¿qué conversó con Jimmy Page?

Conversamos poco, pero creo lo suficiente para poder entablar una empatía. Luego conversamos de Ayacucho, me preguntaba de qué parte de Sudamérica era. Tratábamos de ubicarlo.

AUTODIDACTAS Y LOS PEQUEÑOS GRANDES DETALLES

En una entrevista habla usted de Raúl García Zárate y se refiere a él como «el gran Raúl García Zárate», ¿qué

es García Zárate para la guitarra peruana y la guitarra del mundo?

Creo que tiene la gran virtud de haber totalizado la guitarra andina. Él hurga no solo en Ayacucho, sino también en buena parte del mundo andino para llevar a la guitarra ese sentimiento. Tú lo puedes escuchar un «Helme» magistral, como también puedes escuchar una pandilla puneña, o una marinera, o un huayno cusqueño sin que pierda esa particularidad y esa emoción. Además, es un gran guitarrista, técnicamente hablando, autodidacta.

¿Usted aprendió de manera autodidacta?

Claro, yo también aprendí de manera autodidacta. Lo que he hecho es robar algunas técnicas al vuelo (risas). Un tiempo trabajé con Javier Echeopar que estaba transcribiendo, entonces, yo le veía así algunos ataques, arpegios, el uso del pulgar. Cuando veía a un criollo atacar algunas cosas, las bordonas, pensaba: «eso me puede servir para un pasaje del “Wasichacuy”».

Dice en una entrevista que hay que estar atento, que aprendió mirando...

Mirando y escuchando. Ahora, una cosa curiosa es que, cuando un autodidacta pesca al vuelo un ataque o una escala o alguna riqueza guitarrística, entonces para nosotros es una joya, es una esmeralda, una gema, le damos duro ahí y la amamos. A veces creo que no pasa, porque me doy cuenta que los chicos tienen tantas cosas lindas y que simplemente lo dan todo por hecho. Si encuentro un disonante, para mí es algo precioso y le doy mil veces. Pero me doy cuenta de que eso no pasa, que esa actitud no la tiene un guitarrista que sabe no solo esa disonante, sino veinte más.

Se está perdiendo el amor por el detalle chiquito...

Y grande también.

Ese grado de contemplación de las cosas...

Exacto, exacto, exacto... cuando descubrí una disonante que hacían los arpistas de Puquío y la trasladé a la guitarra y la pude hacer para mí, era una alegría inmensa ese descubrimiento. A dónde iba, le daba, no podía creer.

¿Qué consejo daría a los guitarristas que están empezando?

Yo creo que el mismo consejo que me dio don Arturo. Él no me enseñó jamás un acorde, ni me prestó su guitarra, pero yo creo que es mi maestro. De él aprendí a amar la música. Él se encargó de meter en mi corazón el espíritu de la música. Entonces, cuando en una oportunidad le pedí la guitarra: «¿maestro, no me puede prestar para tocar?», «no, todavía no, primero tienes que aprender a oír, a escuchar». Y luego otra cosa me dijo: «tienes que amar el silencio, porque la música está hecha de hermosos silencios».

Y eso se lo decía en una chichería...

En una chichería vivificante (risas).

Ruidosa...

No, él no iba a chicherías ruidosas. Él iba a una cantina en las afueras del pueblo para escaparse del ruido que había en el centro.

Entonces, era un lugar hermoso para hacer música...

Hermoso y totalmente silencioso. Él tocaba en una página en blanco. Había bulla, agarraba su guitarra y se iba. No tocaba para más de tres o cuatro personas. Recuerdo una anécdota en que el maestro iba a tocar y nos hace pasar la voz, yo era niño y ya eran como nueve o diez. Entonces, él empezó a afinar. Cuatro minutos, cinco y, a propósito, parece que seguía afinando. Habrían pasado como unos quince minutos y tres de los parroquianos se fueron. Y don Arturo dijo: «ahora sí empezamos».

MARCELLO MOTTA



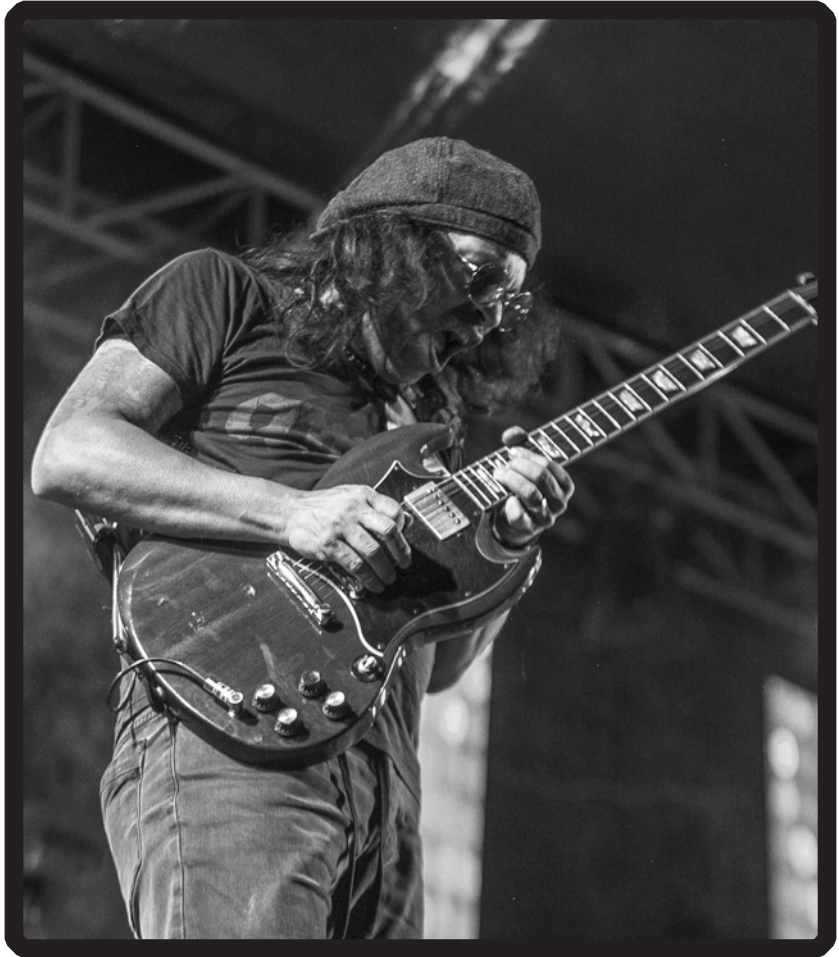
Escúchalo aquí

«La música es un trabajo espiritual. Así como hay herramientas que las usas para bien, puedes cortar el pan o puedes matar a alguien. Igual es la música. Con la música puedes matar a alguien o cortar el pan»

Soy de Lima del 84, de los que éramos adolescentes cuando salió «Decir adiós» en las radios. Entre Limp Bizkit, Shaggy, Red Hot Chili Peppers, Coldplay, Natalie Imbruglia, Britney Spears y Backstreet Boys, irrumpió de la nada una guitarra acústica, *bluesera*, peruana, que nos conmovió a todos. Era la guitarra de Marcello Motta de Amén.

«Decir adiós» y luego «Sé que tú no estás solo» se volvieron las canciones fogateras por excelencia. Todos nos sabíamos la letra y la cantábamos en los campamentos. Los interesados en la guitarra tratábamos de aprender sus solos. Solazos. No lo sabía entonces, pero era una escala pentatónica, la escala del *blues*, la única escala que aparece en casi todas las músicas del mundo.

Veinte años después, volviendo de Cusco, me encontré a Marcello Motta en el aeropuerto. Dudé en acercarme, pero al final lo hice y le dije que estaba haciendo este libro. Que quería



© Jea Motta

hablar con él. Me dio una tarjeta con el nombre de su mánager. «Habla con ella», me dijo.

Le escribí su mánager y, luego de varios meses de *mails* rotos y demoras, logramos pactar una entrevista. Me recibió una mañana en su departamento en La Molina, por la calle Constructores. Ahí me enteré de que su mánager era su esposa, la cantante Gianina Picatoste. Me enteré también de que acababa de ser padre por primera vez y comprendí entonces por qué responder mis *mails* no ocupaba ningún lugar de sus preocupaciones. Esperé a Marcello en la terraza del departamento.

Salió a los 20 minutos. Se acababa de despertar. Arrastraba los pies, claramente con muy pocas ganas de dar una entrevista, lo cual comprendí. Sin embargo, en los minutos siguientes se despertó y tuvimos una conversación que considero ha sido una de las más interesantes de este libro. Al menos, para mí fue lo fue, tal vez por lo inesperado.

Marcello está seguro de que en el mundo operan fuerzas oscuras que quieren apagar la luz de la humanidad. Está seguro también de que Amén hace su parte para que eso no suceda. Marcello es de esas personas que realmente cree que la música puede cambiar el mundo.



Mi nombre es Marcello Gustavo Motta Velarde, nací el 22 de abril de 1976.

Músico...

Más que músico soy artista, porque puedo hacer varias cosas, pero la música es el idioma que más conozco. Me encanta dibujar, hacer distintas cosas. Es más, si no tengo un instrumento, no sé, ponme la mesa, un micrófono y te grabo un disco.

No sabía que te gustaba dibujar, ¿qué te gusta dibujar?

Cualquier cosa.

¿Qué hiciste primero, dibujar o tocar?

Dibujar. Pero no es una cosa a la que me dedique. Pero sí he visto muchas veces la música como un dibujo y eso es lo que me permite matizar con diferentes acordes.

¿En qué se parece la música al dibujo?

A ver, es un poco jodido expresarlo con palabras, pero yo creo que es cuando en mi cabeza se pone la música para una composición. En mi cabeza suena la música completa. No es que suene la guitarra solamente, no: suena todo, como si me hubieran puesto un USB, un CD, escucho la canción completa, con batería, bajo, teclados, coros. Todo lo que hago luego es desmenuzarla y plasmarla por partes hasta armar el castillo. Igual que un dibujo, tienes la visión de algo que se te ha quedado en la cabeza o que lo puedes estar viendo y lo vas armando. Empiezas por la base. Depende del paisaje, puede ser la base negra, igual puede ser la base que es la clave rítmica. Sobre esa clave vas sumando primero la melodía. Lo que mayormente hago es la melodía primero y sobre ella voy chequeando qué cosa es lo que voy sintiendo. De ahí empiezo a mezclar acordes que son los alegres, que son los mayores o los tristes, que son los menores, los indecisos, que son los disminuidos, igual que los colores, tenues, vivos, matizando hasta que llegas al paisaje, que puede tener de repente un lugar oscuro, una caverna y la caverna está metida en una montaña, y esta tiene una luminosidad del reflejo de algo, no sé... estoy tratando de imaginar algo para explicarlo, pero es un poco jodido, porque es más fácil con una guitarra.

Háblame de Marcello de niño, tú eres de Ventanilla, de Ciudad satélite, ¿correcto?

Sí, de la calle cinco. El lugar parece congelado en el tiempo. Siempre veo lo mismo, me encuentro con los mismos amigos y, cada vez que llego, siempre recordamos lo mismo.

¿De qué se acuerdan?

De cuando estábamos niños y jugábamos a la guerrita. A pesar de que no estoy muy seguido, siempre el corazón está ahí.

Tienes buenos recuerdos de ese lugar, ¿tus amigos siguen por allá?

Sí, claro. Bueno, no todos, algunos se han muerto, otros están de viaje.

¿Y cómo entra la guitarra en esta historia?

Yo lo primero que aprendí fue a tocar fue batería o las congas en la mesa. Claro, porque no tenía nada. En mi casa todos tienen una relación con la música: mi madre, mi papá, mis tíos, mis abuelos. Entonces, yo desde muy niño siempre respiraba música. Hasta cuando tenía nueve años pensaba que era normal escuchar música en la cabeza, pensaba que los otros niños jugaban a lo mismo y ya luego me di cuenta de que no.

¿Escuchabas música en tu cabeza?

Claro. Yo he sido compositor desde niño, desde muy chiquito.

¿Qué canciones escuchabas? ¿Canciones que existían o nuevas?

Canciones que eran mezclas de cosas, después eran cosas inventadas, donde justamente me ayudaba la parte rítmica, de tener el sentido rítmico y poder tocar en cualquier cosa que encontraba, aunque no fuera precisamente un instrumento. Ahí me di cuenta de que todos los instrumentos son de percusión, absolutamente todos. Si no tienes ritmo, la teoría no te sirve.

¿Qué música sonaba en tu casa?

De todo. Cuando iba donde mis abuelos, música criolla. A mi abuelo le gustaba cantar tangos. Mi mamá tenía las influencias de su época, que eran mitad nueva ola y mitad las cosas que sucedían cuando ya estaba más grande, como Led Zeppelin. Ella tenía una banda y me acuerdo de chiquito salía y estaban ensayando en la sala. Por la parte de mis tíos, sobre todo de mi tío Freddy, hermano de mi madre, recibí mucha influencia de la salsa, la salsa mezclada con el *rock* que era Santana. También Grand Funk Railroad, el disco de la moneda *E Pluribus Funk* (1971) fue mi primer disco de *rock*. Mi papá también tenía una banda, tocaba la guitarra y hacían Beatles, todas esas cosas, y una vez como tú, de curioso, me puse a preguntarle acerca de la guitarra y me dijo: «sí, es para conseguir chicas» (risas). Todos tocaban pues.

Después, con mis patas empezamos a hacer una banda. Me acuerdo de que me hice una batería con las cosas que encontré por ahí, unas galoneras, las afinaba con agua y luego creaba canciones, que eran a veces para joder a alguien, pero poco a poco me di cuenta de que tenía público. Todavía no tocaba la guitarra. Yo aprendí a tocar la guitarra solo, como tenía la oreja, lo que hacía era, tú que eres guitarrista sabes acerca de las afinaciones abiertas, yo afinaba la guitarra según mi escala musical y tocaba con un solo dedo, con el pulgar y así componía.

¿Podrías hacer un *flashback* y ponerte en esa piel de Marcello de entonces y recordar cómo era ese sentimiento?

Era más que nada hacer que la batería tenga notas, porque siempre he sido un baterista tocando guitarra. Entonces, me acuerdo de que me incentivó mucho un armónico en una canción que se llama «Money for nothing» de Dire Straits, la entrada nomás, porque la canción en sí no me gusta, pero en la entrada hay un armónico, justo hay un «quí» que dije «manya, qué bacán suena». Cuando mi amigo Steve, que era el primer bajista de Amén, trajo por primera vez una guitarra, estábamos

chibolitos, teníamos 13 años. Trajo una guitarra eléctrica que se la había sacado del cuarto de su viejo y ¡puta era una guitarra eléctrica! La pusimos sobre mi cama y la miramos (risas), no sabíamos cómo funcionaba. Entonces, parchamos el cable que estaba roto, lo conectamos a mi minicomponente y esperábamos que suene la vaina con la distorsión (risas) y cuando la pusimos... nada... no teníamos idea de que necesitábamos un efecto. Queríamos sentir toda la electricidad y, puta madre, «está malograda esta huevada», pero fue muy emocionante.

Tu cuchara del café es una guitarra...

Es mi esposa que siempre...

¿Y cómo eras a los trece años?

Antes de esa guitarra eléctrica, tenía una guitarra acústica, una Falcón a la que le faltaban dos clavijas. Era prácticamente un bajo, pero había una clavija que estaba enredada con la cuerda, entonces, tenía cinco cuerdas, imposible afinar una. Esta era la guitarra que tocaba con el pulgar, ahí aprendí a tocar.

Ya no tienes la guitarra...

No, se rompió, alguien se sentó en la guitarra en un apagón.

¿Y en qué momento te empiezas a afanar más con la guitarra? ¿Qué pasó con la batería?

Lo que pasa es que yo componía con la batería, pero me entusiasmó más poder marcar un acorde. Entonces, cuando aprendí a afinar, la afinación convencional, aprendí los acordes, que me los copiaba mirando las manos de los guitarristas. Pero yo no sabía los nombres de los acordes, para mí La Mayor era Do, ¿manyas? Después, cuando entré a una banda, la gente decía «La» y yo tenía que estar mirando las manos porque mi La no era el La de ellos.

Te tomó un tiempito reaprender los acordes...

Los nombres de los acordes. Hasta que conocí los nombres y por la oreja descubrí los caminos para cada nota, las escalas.

¿Nadie te enseñó formalmente?

No, nadie me enseñó nada. Aprendí a tocar primera guitarra en muy poco tiempo, casi en un mes.

¿A qué edad dirías que ya te defendías en la primera guitarra?

A los 16 o 17, empecé a tocar guitarra tarde.

EL DÍA QUE LLEGÓ «LA ROBERTA»

¿Con qué guitarra eléctrica practicabas?

Con esa misma del minicomponente. Un amigo después me prestaba un amplificador de marca Marathon, que era chiquitito y sonaba muy bonito. También me conseguí una guitarra que era de mi tío o que se había conseguido mi tío, porque él tampoco tocaba guitarra, él tocaba congas. Era una guitarra de marca Kawai, una guitarra antigua bien clásica. No tenía potenciómetro, reguladores, entonces, tú la enchufabas y de arranque sonaba (risas). Cada vez que iba a un concierto tenía que enchufar y agarrar las cuerdas para que no grite, ¿no? Y esa guitarra fue mi guitarra durante bastante tiempo, pero lógicamente, terminaba de tocar y se la daba el dueño.

No llegó a Amén esa guitarra...

No, no llegó a Amén. Se la robaron a él, se metieron a la casa y me quedé sin guitarra. De ahí estuve tratando de conseguir una por todos lados, pero no encontraba y no era pues alguien que trabajaba, ni que tenía mucha plata para comprar una guitarra, hasta que vi en el periódico un anuncio de guitarras Kramer. Esta tienda quedaba en Petit Thouars y fuimos con Steve, chequeando las guitarras, pero las Kramer eran unas guitarras que me desilusionaron, yo pensaba encontrar

una guitarra clásica, quería una guitarra de *rock*, no quería esa huevada, parecía de la Barbie (risas). «Putra madre, ¿y ahora?». Y le dije al señor que estaba ahí: «mire, yo quiero una guitarra clásica, quiero tocar *blues*». Me dijo: «estas guitarras son para tocar *metal*, un poco más frías, pero tengo un amigo que está vendiendo una guitarra y la tengo justo arriba en el segundo piso». Subimos y ahí encontré a la Roberta, la Les Paul Gibson.

¿La que siempre usas? ¿Esa estaba ahí? No... qué loco.

Sí, en el segundo piso. Cuando la abrieron en el estuche, le faltaban dos botones, los potenciómetros, estaba sin cuerdas. Es una guitarra del año 75.

Estaba escrita esa vaina...

Putra, que Steve me abrazó, «tranquilo», me dijo y sus uñas estaban incrustadas en mi hombro. Pero costaba 900 dólares. Juntando yo habría tenido unos 300 soles y decía «putra madre, cómo voy a pagar esto, pero me la tengo que llevar». El pata, al ver las ganas de nosotros, nos dio una facilidad. Nos dijo: «mira, si tú quieres te puedo esperar un poco, puedo decirle a mi amigo y que te haga una rebaja». Yo le dije: «mira, yo no tengo toda la plata, pero quiero la guitarra, llámalo». Lo llamó y la rebajó a 700 dólares. Peor (risas). Pero al menos ya estaba más cerca. Le dije: «vamos a Ventanilla». Ya era un pata grande, no era pues un chiquillo y me dijo que no podía. Tanto lo hemos jodido que lo convencimos, tomamos un taxi y nos fuimos a Ventanilla. Yo le dije al pata que todo estaba muy bien, pero lógicamente no estaba todo muy bien. Cuando llegué le dije que esperara un ratito en la sala, entré y la vi sentada a mi madre en la cocina, haciendo no sé qué cosa. Y le dije: «mamá, tengo que hablar contigo, necesito un préstamo» y le dije pues, le conté de la guitarra y me dijo no. Convenciéndola, entre Steve y yo, hablándole, hablándole...

¿Con el pata en la sala?

Con el pata en la sala (risas), convenciéndola. Estuve pagando esa guitarra con trabajo forzado durante bastante tiempo.

Te la prestó al final...

Me prestó al final la plata. Yo iba a tener un viaje pues y de ahí sacó. Yo decía: «qué voy a hacer en otro lado si yo quiero tocar la guitarra». Y esa es la guitarra que hoy uso. He arreglado la casa, el jardín, he pintado, he puesto las rejas, hemos hecho todo con Steve y conseguí la guitarra, gracias a mi mamá.

No sabía que se llama Roberta, ¿por qué le pusiste ese nombre?

Ah, esa es una historia tonta. Lo que pasa es que yo soy anti fanático y cuando veo a alguien que es fanático me gusta joderlo. Además, me molesta cuando alguien se ciega y defiende a las personas como si fueran su familia. Entonces, estábamos bromeando y alguien dijo que Robert Plant¹ era cabro. Yo veía la bronca entre ellos, que uno decía que era cabro y el otro que no era cabro. Y bueno, me puse a tocar la guitarra y dije que se llamaba «Roberta» por joder. Y un día esa mancha estábamos en un concierto, yo saco la guitarra y para el solo presento la guitarra, porque le tocaba cantar a ella: «y ahora va a cantar la guitarra». Abajo estaba la mancha y alguien se acordó de la palomillada y gritó: «¡Roberta!». Para joder y dije «Roberta» y puta se quedó.

WIKIMIERDA. UN ENTE OSCURO. JESÚS

Vi en internet que, cuando murió tu abuela, empezaste a ver la música como una terapia...

No, es mentira. Qué, ¿es wikimierda? Cualquier huevada. En Wikipedia tengo 45 años, nací en un lugar que no nació. Dicen cualquier cosa.

1. [Nota del autor] Cantante de Led Zeppelin.

¿No sabes quién ha hecho esa biografía?

No, no tengo ni idea. Y cuando hemos querido cambiarla, igual se ha vuelto a poner la misma cosa. Mi abuela falleció en Italia, pero fue por un viaje que nosotros hicimos con mi papá y hubo un accidente de trenes... pero no tiene nada que ver con la música. La música ha sido una herramienta para poder expresar, el mejor idioma. Mi abuela decía: «la música amansa a las bestias más feroces, siempre cuando no sea una bestia la que la toque».

¿Y en qué momento el *blues* toca llega a tu vida?

Para la guitarra, el *blues* fue uno de los inicios. Yo empecé con el *blues*, todo lo que componía al principio era *blues*. Era creo por la honestidad de la música. Cuando la música está muy manoseada por un objetivo comercial, pierde un poco la honestidad de ejecución, porque ya hay un productor que está matizando de otra forma y ya no es el sentir real del artista con una guitarra acústica. A mí me llamó el *blues* mucho la atención precisamente por eso, aunque al principio no sabía la historia. El *blues* tiene una historia muy real, muy conectada, te hablo del principio, muy conectada con dios. Es una relación de lamento para poder huir, comunicarse con las otras personas que están sufriendo la misma situación. Por eso, las letras decían por dónde tenían que escapar, en claves, y «señor ayúdame a hacerlo». Esas son dos cosas que a mí me engancharon mucho, pero como te digo, lo conocí luego, pero lo que primero me enganchó fue la honestidad de ejecución, porque era muy percusivo. Escuché bastante a los artistas de los años 40, 30, después conocí a Robert Johnson, que me pareció un guitarrista que tenía un toque extra, pero lo dejé de escuchar luego, porque me di cuenta de que ese toque extra venía de un ente oscuro.

¿Cómo un ente oscuro?

La música es un trabajo espiritual. Así como hay herramientas (señala un cuchillo de la mesa) que las usas para bien, puedes cortar el pan o puedes matar a alguien. Igual es la música. Con la música puedes matar a alguien o cortar el pan. La música es la repetición de un sonido, con buen gusto, que genera una electricidad espiritual, que va directamente al corazón, a tus sentidos, a tu mente, es total. Es parte de la vida. Y si ese conocimiento cae en manos de alguien que no tiene buena intención, pues es ahí donde la herramienta sirve para hacer el mal. Yo no pertenezco a ninguna religión, pero conozco a dios por mis medios, y sé que hay un creador, creo que en la palabra que dice verdades absolutas y en la única en la que lo he encontrado, después del Bhagavad Gita, el «abarata» y toda esa mierda, la única palabra que me ha dado verdades absolutas es la palabra de Jesús. Y yo no pertenezco a ninguna religión, detesto las religiones, pero no puedo ser ciego ante una verdad absoluta. Entonces, aprendo de la palabra de Jesús y, justamente por la palabra de Jesús, sé que hay un creador, porque es imposible que seamos un accidente, como dice el idiota de Darwin. Esta taza tiene un diseño para poner líquido adentro, para poder agarrarlo... si yo vengo y te digo: «Manuel, esta taza es un accidente». Vas a decir «no huevón, alguien la ha hecho porque tiene un propósito, tiene un diseño». Te miras al espejo y dices: «puta madre, ¿quién dijo que somos un accidente?». Tenemos un propósito, somos inteligentes y un propósito espiritual.

Justamente esa es la parte musical, es la que engrana directamente con la parte espiritual, y la palabra es el arma más poderosa que tiene el ser humano, con ella puedes todo. Cuando tú utilizas la música y le pones una letra, haces una película que hasta la puedes visualizar, que te puede llevar a una época, no tiene un límite, es alucinante.

Pero aun así, pienso que la música es solo una herramienta y que nosotros, tanto tú como yo, que componemos,

somos cuerdas dentro de una gran guitarra. Es más, todas las personas, todas son cuerdas dentro de una gran guitarra necesitamos estar afinados para que podamos marcar un buen acorde. Si estamos desafinados, por más que quieras marcar el acorde, alguien la va a cagar y vas a decir «¡ah es la segunda!», «¡no, la tercera!» y ahí es donde empieza la bronca. Pero si todos estamos afinados y cumplimos las reglas de armonía, entonces el mundo cambia.

¿Y cómo es tu cuerda?

Ahorita yo creo que estoy afinado, porque tengo una esposa a quien amo, tengo una hija que me demostró una vez más que dios existe, es un amor incomprensible, que dura para siempre, mi primera hija, y tengo la bendición de la claridad: no estoy persiguiendo nada más que cuidar a mi familia. Lo demás es secundario.

Yo ya no soy creyente, pero de alguna manera siento lo que dices sobre tu experiencia de Jesús, cuéntame, ¿cómo es tu experiencia en tu vida con él?

Su palabra es una guía total. A mí su palabra me sacó de lugares bien oscuros, lugares densos, de los cuales se necesita muchas veces ayuda extra para poder salir. Mi vida ha tenido tantos condimentos que era imposible ver el sabor real de la esencia, pero cuando algo tiene verdad, cuando una palabra tiene verdad, el ver te hace libre y es ahí donde dices «manya, si la palabra tiene poder, ¿qué tanto poder tiene esa palabra?». Entonces digo sí, es el hijo de dios, y no creo que esté muerto. Realmente creo que está vivo y que son planos que nosotros no entendemos, ni siquiera pensamos. Por eso, se determinó la palabra «fe», que es creer en algo que no ves, porque es inentendible. Realmente esta conversación es grandísima, importante, no tiene nada que ver con la guitarra, pero sí es alucinante.

A mí me gusta mucho la etimología de las palabras, entonces, siempre me voy a la raíz de las cosas y eso me hace entender de una forma real. Es como tú me dijiste hace un rato: «yo antes era creyente». Creyente es alguien que cree, si tú no crees en nada, entonces, no eres creyente. Estoy seguro de que sí crees en algo, sí crees, lo que no eres, es ser religioso, no eres un tipo que está pegado a una secta o una organización religiosa. Igual que yo, un tipo libre que, según mis experiencias, sé por qué lado de la vereda tengo que caminar para cuidar a mi familia y siempre de la mano de algo que me enseña. En este caso, lo único que me ha enseñado después de tanto tiempo, después de todo lo que he leído, ha sido la palabra de Jesús. Entonces, no puedo ser ciego. Esa es la relación que yo tengo, honesta, es tanto como cerrar los ojos y hablar con el Creador.

HIPPIES

Mi recuerdo de Amén, desde que soy chibolo, yo tenía 14 años cuando salió «Decir adiós» en 1998, mi idea de ti entonces ya se forjó como Marcello «hippie». ¿Hace 20 años estás con este camino?

Sí. Nosotros nos sentábamos a ver las opciones para poder cambiar el mundo, mientras los otros pensaban en aparentar cosas que no eran, nosotros estábamos preocupados con qué iba a pasar con el mundo. Entonces, teníamos un enfoque distinto, lo cual era mucho a raíz de la sensación de componer, porque palpábamos realidades distintas. Aunque sabíamos que estábamos chibolos y, de repente, caeríamos en algunos baches. Igual siempre le dimos para adelante y hasta ahora hablamos, nos acordamos de eso. Siempre teníamos esa cabeza, las conversaciones eran más que nada para poder cambiar el mundo. La gente decía «pero tú no puedes cambiar el mundo»,

«claro, uno no puede, pero contigo somos dos, así que ponte las pilas». Vas sembrado y ya está.

¿Crees que el mundo está cambiando? ¿Para bien o para mal? ¿Hacia qué está cambiando?

Hacia la ignorancia de la información. Las personas no se dan cuenta de que están llenándose de información y están siendo cada vez más ignorantes, están perdiendo el contacto entre personas. Todos caminan mirando el celular, revisando sus redes. De nuevo la etimología, «red», es para los pescados. Todos están atrapados en la red, pescaditos, y lo que quieren hacer estas redes es que todos terminemos con el logo de América Televisión.

¿Quién quiere hacerlo? ¿Ese ente oscuro de Robert Johnson?

Es una guerra espiritual desde hace un montón de tiempo, no tiene nada que ver con la música.

¿Quién va a ganar?

Yo creo que una buena palabra siempre saca una sonrisa y una mala palabra te aleja. Siempre va a ser así. Una buena palabra es decir «bien», bendecir; una mala palabra es decir «mal», maldecir. Cuando tú bendices, las personas se conectan a tu nivel de armonía. Cuando tú maldices, rompes esa armonía. Con esas estadísticas creo que tenemos un ganador.

Bacán conocerte de esta manera, a Marcello detrás de Marcello Motta, ¿tienes un tiempito más?

De igual manera, Manuel, claro, todavía no se acaba el café (risas).

DECIR ADIÓS (A ALGUNOS CONDIMENTOS)

Chévere, entonces, cuéntame, sin embargo, te volviste mediático, estabas por todas partes... yo supongo que el

bicho de la fama, de la plata, te picó, no sé, imagino. «Decir adiós» explotó, ¿qué pasó contigo? ¿Cómo fue cuando te hiciste famoso?

La fama es algo relativo, ¿no? Es otro cuchillo, otra herramienta. Yo lo único que puedo decir es que estoy agradecido por tanto cariño de las personas y tanta identidad con lo que hago. La fama es algo que se tiene que manejar creo.

¿Modificó, alteró en algo tu musicalidad, tu forma de tocar la guitarra? ¿Sientes que te desvió en algún momento?

No por la parte musical. Lo único que cambió fue dejar algunos condimentos.

¿Te refieres a miembros de la banda?

No.

¿A qué entonces?

Sustancias que no debería haber en la sopa. Eso sí fue un cambio, porque esas sustancias hacen que el sabor de tu alma cambie. Entonces, cuando vas expresando la música, esta parte espiritual llega a las personas de otra forma y la recepción es distinta. Las canciones eran distintas. Yo tengo más de 400 canciones que son de distintas situaciones y cada una me trae a un lugar, y hay canciones que no las toco, pero que son un recuerdo de saber dónde no tengo que pisar, ¿manyas? O son un recuerdo de alguna experiencia ajena que pueda haber visto en alguien y dicho «manya, ¿cómo le digo?». Entonces le hice una canción, porque tampoco soy su vieja.

¿La marihuana entra en ese mundo de sustancias que no deberían entrar en la sopa?

Sí, era el orégano (risas).

¿Tampoco debería entrar?

Todo lo que hagas oculto, no tiene luz. Si no tiene luz, es del enemigo. Todo lo que no tengas vergüenza, está bien.

Tengo amigos que han perdido a sus familias por la marihuana, porque pensaban «no, yo la controlo», igual por la coca, por las pepas, exceso de pastillas, han perdido no solo a su familia, sino también la vida y es ahí donde te das cuenta de que eso no es un juego. Yo no nací con esto, esto es un color más a la máscara que me han puesto y lo único que tienes que hacer es quitarte la máscara. Y cuando tú vayas y veas a alguien condimentado, te va a decir «no, así es mi cara», pero no es verdad, es una máscara.

O sea, nada que ver con que hay que fumar para tocar bien...

No.

¿No te va a hacer más creativo?

No, ensucia tu alma. Si ensucia tu alma, ensucia tu arte y eso es lo que vas a dar. Si es que a alguna persona le gusta la basura, pues basura va a consumir. Tiene que ver con una manipulación mental, social, psicosocial, que no solamente tiene que ver con las armas psicotónicas como mensajes subliminales. Estas cosas que te hacen hacer cosas... muy aparte de eso, me parece que hay una industria atrás que te trata de cerrar en un consumismo. Mientras más drogas yo venda, viéndolo del lado de ellos, pues más plata voy a tener y la industria va a ser mejor.

AMÉN

¿Es verdad que soñaste con la palabra «Amén» para el nombre del grupo?

Amén significa «así sea». Nosotros íbamos a tener un concierto y no teníamos nombre, y cuando desperté lo primero que se me ocurrió fue «Amén». Entonces, le dije a la gente que se iba a llamar así. Me acuerdo de que Steve dijo: «ya pues, por mientras» (risas). Y ahí quedó.

Este nombre qué te produce hoy día, ¿qué es Amén para ti?

Amén es una bonita palabra para el final de cualquier cosa. Me da confianza para seguir.

¿Seguir qué?

Seguir la vida. Si hay esa palabra al final, creo que voy a estar feliz.

Como si hubieras vivido toda una oración (risas).

Claro (risas).

¿Por qué nadie puede tocar como Marcello Motta? O mejor dicho, ¿por qué cada uno toca como toca?

Porque todos tocamos la batería distinto (risas). Todos bailamos distinto. Si vamos a una fiesta, vas a ver que todos bailan distinto la misma canción. Y es muy posible que en esa canción yo te haga varios pasitos, que me estoy inventando en ese rato.

¿Y cómo defines ese baile tuyo?

Depende del momento. Es como cuando estás con tu chica y le dices «mi amor, vamos para allá o vamos a la playa, o que té parece si nos quedamos acá en la cama». Depende del momento.

¿Disfrutas improvisar?

Sí, claro, es divertido. La descarga es lo que más me gusta de la música. cuando llega el momento en que todo se está saliendo de control, pero a la vez mantiene un equilibrio. Ese es el momento donde dices: «qué felices somos, ¿no?».

Un caos con orden, muy lindo momento, que dura muy poco...

Exacto. Es como enamorarte, te enamoras y sientes esa cosa en las tripas y que vas y que quieres y que no quieres, que no te acuerdas de las cosas, te tropiezas, pero a la vez le estás cayendo bien a la chica.

Todos te conocimos por una guitarra acústica, más que por una eléctrica, bueno, la mayoría de mi generación recordamos «Decir adiós», te gusta el rollo folk, cantautor, ¿no?

Sí, acústica o eléctrica, igual.

¿Compones en acústica o en eléctrica?

Con la acústica. A veces con el piano también, con la batería, a veces sin nada, caminando por la calle y, más o menos, ya sé en qué nota está y simplemente la canto.

¿En algún momento de tu carrera tomaste clases de armonía musical?

No. Sé bastante de armonía, pero porque de arranque me metí a la cancha, no hubo un entrenamiento, sino la presión del juego. En la cancha tienes que defenderte sino la vida te golea.

¿Cómo te llevas en el estudio de grabación?, ¿te gusta?

Sí, claro, me gusta y ahora más todavía. Hemos grabado un disco que se llama «Infectado» y ese disco creo que tiene la electricidad del primer disco, esa espontaneidad y honestidad para tocar.

Para ir terminando, ¿qué consejo darías a los chicos que están aprendiendo a tocar guitarra?

Que no toquen para ser famosos, que toquen para la gente.

¿Cómo te sientes tú después de 20 años que Amén es una de las bandas más conocidas del Perú?

Siento que no he perdido el tiempo, que cada cosa, cada error ha sido una experiencia. Siento mucho agradecimiento por las personas.

¿La guitarra puede ser esta herramienta que puede cambiar el mundo?

Sí.

¿Crees que lo estás haciendo?

Creo que sí, creo que lo vamos a hacer.

¿Con Amén o quiénes «vamos»?

Todos los que escuchan y todos los que comparten. Lo importante es sembrar. Cuando siembras, tienes cosecha. Yo puedo ver ahora resultados que no son totales, pero cuando voy a un concierto y veo a las personas que están realmente metidas en la idea, digo: «se está haciendo». Por eso, me siento agradecido.

Esta semilla Amén, que está metida debajo de la tierra, ya te deja ver algunos resultados, los otros los verás o no, tal vez, ¿esta semilla qué tiene adentro?

Verdad. No tenemos máscaras. Así como me ves, igual me vas a ver parado en el escenario. Igual a los locos que están conmigo. Son personas que son honestas totalmente, no tienen una segunda intención, no tienen una máscara. Para todo tienen un sentido. Con nuestros errores y virtudes se ha hecho un buen equipo con Amén, una familia, y ahora que caminamos todos por el mismo lado de la vereda, creo que lo único que queda es pasarle la voz a la gente y decirles: «por acá es» (risas).

MARTÍN CHOY



Escúchalo aquí

*«La música y la gastronomía nos han hecho sentir orgullosos
de ser cholos»*

En los tempranos noventa, postcaída de Abimael Guzmán, una serie llamada «Los de arriba y los de abajo» entró a las casas peruanas cada día a las 9 de la noche, durante un año, con 220 capítulos en total. Esta hizo populares a actores como Óscar Carrillo, Mónica Sánchez, Leslie Stewart, entre otros, y también hizo famoso a un grupo que mezclaba chicha con *rock* y que cantaba sobre los problemas del Perú. «Los de arriba y los de abajo» empezaba con el punteo de una guitarra aguda, chillona y ahorada que para mí —y creo que para muchos en el Perú— es uno de los sonidos más representativos de esa década. Eran Los Mojarras con «Triciclo Perú» y esa guitarra la tocó Martín Choy.

Pasaron varios años. La serie llegó a su fin. Fujimori se asentó en el poder. Los Mojarras se separaron y, en mi casa, mi hermano entró a la Universidad Católica. Yo seguía en el colegio. Entonces, él llegó un día con la «novedad»: «este fin de semana va a haber un festival de música en la Católica donde va a tocar una banda en la que el pata se disfraza de presidente, y el guitarrista de la banda tocaba en Los Mojarras». Yo entonces



© Manu Vera Tudela

sabía dos cosas: que Los Mojarras ya eran un clásico y que criticar a Fujimori estaba bien, porque las cosas estaban poniéndose raras a fines de los noventa. Yo era menor de edad y mi hermano me metió en la maletera del auto para que yo entre así clandestinamente a la Católica. Ese día vi por primera vez a La Sarita y también a Choy, con su típico chullo rojo.

Martín Choy nunca fue el número 1. Primero era Cachuca, con Los Mojarras, el que se llevaba toda la atención. Luego Julio Pérez con La Sarita. Martín guardaba su papel de centinela de las bandas, con su guitarra roja Hohner alemana, de forma rara —cuadrada y sin clavijas— y sacaba de ese pequeño pedazo de madera un sonido pesado, *rockero*, sabroso y piraña. Era un lenguaje raro. Nuevo para mí y, en realidad, para todos. Estaba creando algo, siguiendo la línea de sus predecesores Del Pueblo del Barrio, El Polen, Chacalón, Los Shapis.

Entrevisté a Martín Choy en su casa en Breña. Llegué en el Metropolitano y conversamos por más de dos horas en su pequeña sala que daba directamente a la calle. Se escuchaba, a través de la puerta de vidrio, el ruido de los autos y de los vecinos. Me mostró y pude tocar la guitarra con la que grabó «Triciclo Perú», un instrumento del que necesitamos hablar más y cuya trascendencia merece verdadera atención. Da pena que esté guardada en su estuche de tela. Martín Choy es uno de los creadores de esto que hoy llamamos fusión y es responsable de que muchos caminen por la calle con un polo que diga «cholo».

Con ustedes, un hombre que respira mezcla y fusión por todos lados.



Mi nombre es Martín Francisco Choy Yin Tarazona. 43 años. Soy hijo de padre chino y madre de la sierra de Áncash. Soy «ancachino».

Tú eres de Lima.

Sí.

¿Y dónde se desarrolló tu infancia?

Siempre ha sido aquí en el barrio de Breña. Estudié en el colegio San Francisco Javier (Nuestra Señora de Desamparados), que era un colegio jesuita, donde se inculcaba mucho el arte, la música, y mi primer acercamiento fue tocar en la misa. Tengo un hermano cuatro años mayor que tocaba y yo empecé a seguir sus pasos. Él escuchaba trova, folklore y de ahí me fui interesando. Cantaba también en el coro. Empecé a aprender charango, luego la guitarra un poco más, casi siempre siguiendo a mi hermano mayor, las huellas que él dejaba, porque luego se metió con la música criolla y tocaba con gente más grande, con los hermanos Octavio y Rafael Santa Cruz, que además eran de Breña y de mi colegio.

Breña de por sí es un distrito de muchos músicos, desde los cincuenta, sesenta, con los criollos, en el Centro Musical Breña que está cerca. Luego estudiaba en primaria y me iba a escuchar los ensayos de Frágil, que está cerca también, en la casa de Tavo Castillo, acá a unas seis cuadras, siempre ensayaban y se escuchaba. Me gustaba cómo sonaba la batería. Afuera con mis amigos escuchábamos.

A mi papá le gustaba mucho la música, no era músico, tocaba la armónica, bien bonito, vales, algunas melodías orientales. Luego, yo empecé a tocar armónica, me empezó a gustar mucha música peruana, porque la escuchábamos en casa. Mi papá vivió casi toda su infancia en el mercado central, en el barrio chino, escuchando la música china, trajo esos discos a la casa. Los tíos también escuchaban música criolla, por Barrios Altos, entonces fue ahí donde me pegaba. No necesariamente por un instrumento, sino por la música en general. Podía escuchar la música china, que es pentatónica como

el huayno. Me parecía tan parecido, con el charango, que era prestadito. Teníamos solo una guitarra, una Falcón, parecía un requinto. Me iba a ver conciertos en la Cooperativa Santa Elisa, cuando yo estaba casi entrando a secundaria y tenía un grupito folclórico en el colegio. Con mi hermano tocábamos con unos amigos folklore, trova, criolla y ahí tocaba guitarra o charango y cantaba. Hacíamos voces y todas esas cosas. Fue un acercamiento como jugando, siguiendo a mi hermano y a los amigos de él.

¿Cómo se llama tu hermano?

Javier. El sí acabó el Conservatorio. Yo estuve en una cosa que se llama Formación Artística Temprana, en la escuela también, pero no lo acabé, porque empezó a llegar acá el *rock* en español y mi sueño era ser un *rockstar*. Pasé por una etapa de escuchar *punk* subte peruano, tenía mis casetes de Eructo Maldonado, Narcosis, de toda esa mancha... ese sonido sucio y ese tipo de grabación me remitían a algo muy antiguo, muy casero. Además, con la filosofía de que yo mismo podía hacerlo.

En ese tiempo era difícil conseguir una guitarra eléctrica. Un amigo me prestaba una y empecé a tocar con amigos del colegio. Agarraba el bajo, me gustaba de todo. Me encanta tocar bajo en realidad, soy un bajista frustrado, en los discos de Los Mojarras y La Sarita muchos de los bajos son grabados por mí, siempre me ha gustado, pero en vivo nunca me han dado la oportunidad. Bueno, pero la guitarra nace por escuchar las canciones en la casa, influencias desde la nueva ola como Los Doltons, que eran de Breña. Escuchaba esas guitarras chillonas, *clean*, con ese sonido que parecía de esos Fender Twin, con esos *reverbs*. De hecho, en esa época había muy buenas marcas de guitarras y de amplificadores. No había en ese tiempo la importación china. Debías tener plata para tener un buen instrumento y todo venía de Estados Unidos, todos eran buenos, todos usaban Fender, Hofner, las Jaguar, Jazzmaster, etcétera. Siempre fue mi sueño tener una guitarra eléctrica.

Yo no tenía distorsión, tenía una radiola en mi casa que tuve que destruir, porque se estaba picando. Además, cuando la enchufaba tenía distorsión, porque era de tubos, entonces, le subía todo el volumen. Desmonté todo el mueble y me quedé con la parte eléctrica, que pesaba un montón. Eso lo llevaba a la casa de un amigo con los parlantes que tenía. Suelos así. Ese era mi amplificador.

Seguro en esa época imaginabas que sonaba increíble...

Claro. Ahora viéndolo en el tiempo, si le pones bien un micro a eso, por ahí puede funcionar bien para algunas cosas específicas. Ese sonido no lo vas a encontrar en un efecto, imposible, porque son tantos tubos calientes en el momento, una entrada auxiliar que no era para guitarra, que era para un micro, supongo, y al saturarlo al mango sonaba como una especie de *fuzztone*. Yo alucinaba y sacaba las canciones de Narcosis y mi amigo tocaba batería en una silla. En ese tiempo era más difícil conseguir una batería. Además, era el gobierno de Alan García. Si bien es cierto era chibolo y no sentía esa pegada como nuestros padres, pero igual yo no le podía pedir a mi papá, «papá, cómprame esto», me iba a mandar al carajo, no había plata. Había que hacer colas para todo. Lo único que me reconfortaba en casa era que hacíamos música. El terrorismo todavía acá no estaba tan fuerte.

Recuerdo que, a mi papá, que falleció en el año 93, le gustaba escucharnos cantar vales. Él fue un músico frustrado, pero fue un melómano total, tenía colecciones de boleros de Los Panchos, que yo me los pasaba escuchando, *rock* clásico, también música criolla, música oriental y huaynos. No era que había muchos discos, pero había variedad. Creo que eso fue importante a la hora de forjarme una identidad musical, porque tenía la mente abierta, sin discriminar. Definitivamente, había cosas que no me gustaban, pero podía escuchar con las antenas bien abiertas y recepcionar. Después me di cuenta de

que me sirvió un montón. La cumbia que yo escuchaba entonces era de Los Destellos, la cumbia un poquito más limpia, no la cumbia tan fuerte como Chacalón, la segunda hornada... te hablo de los primeros donde todo era guitarra. Eso me comenzó a interesar. Mi hermano se fue más por la música criolla y clásica. Él iba con las partituras, yo leía algunas cositas, pero definitivamente estaba en la época de la rebeldía, en el colegio con el pelo largo, con casaca negra, no me confirmé como el resto, no fui a la fiesta de promoción. Era todo «alpinchista». Yo quería tonear o ver conciertos, entonces iba a Quilca a comprar casetes.

Esto es al final de los ochenta...

Sí. Entonces comencé a conocer gente en este circuito subterráneo. Pero era así no porque todo el mundo hacía música contestataria, sino porque era muy difícil acceder al circuito comercial porque ya estaba copado por grupos ya conocidos. Río, por ejemplo, grupos buenos, para qué, pero con un estilo mucho más comercial. Quizás mejores músicos y más experimentados. Nosotros íbamos al circuito subterráneo para tocar porque no había otro. Te tiraban la puerta si querías ir a Barranco. Por ejemplo, cuando salimos del colegio teníamos un grupo con exalumnos, luego ellos se convirtieron en Dolores Delirio, nuestro grupo entonces se llamaba Visos de Burdeos, tocábamos las puertas en Barranco y en un local que ya no existe nos dijeron: «¿quieren tocar?, va a ser un miércoles y tienen que vender 100 entradas». Y nosotros hicimos eso. Fuimos, vendimos lo que pudimos, veinte gatos, no nos pagaron nada. No queríamos en ese tiempo plata, solo queríamos tocar y ver cómo era tocar en vivo.

¿Y cómo era tu propuesta musical entonces cuando tocabas en esta banda?

Era más que todo el *rock* inglés, tipo Smiths, medio experimental. Por ahí en YouTube encontré un video del año 92,

en el aniversario de Del Pueblo y del Barrio, en la Concha Acústica del Campo de Marte. En ese tiempo nos llamamos Vello Público, o sea, imagínate, estábamos chibolos y totalmente locos. Me gustaba Iron Butterfly, así que tenía psicodelia, por un lado, mezclado con *modern rock*, guitarras con *delay*, baterías rápidas. Entonces, para mí el *rock* todavía no lo mezclaba con cosas peruanas, con las influencias que siempre había tenido. El *rock* para mí era «gringo» y todo lo peruano era otra cosa, recontra purista. Sí, escuchaba Del Pueblo del Barrio, que hacía *rock* y lo mezclaba con *latin*, con huayno. Ese fue mi acercamiento a la música de fusión, no había escuchado a El Polen. Recuerdo el disco de Frágil del año 81, cuando recién salió, me quedé pegadazo, porque me sabía todas las canciones por los ensayos. Me pasaba todo el tiempo escuchando en el tocadiscos, me alucinaba el estilo progresivo, ambiental.

Además sonaban increíble...

Además... y mi papá me hacía escuchar eso. De hecho, en la sangre se ha tenido que meter. O al ver cómo cuidaba sus discos: se compraba un *longplay* nuevo y lo abría, y el olor que tenía, era todo un ritual. Cada vez que los agarraba era con mucho cuidado, eran los discos de mi papá.

¿Y tienes esa colección?

No, se perdió. Cuando falleció mi papá muchas de las cosas se fueron perdiendo, regalando. Mi papá falleció a los 62 o 63 años. No sé si mi mamá empezó a botarlo. Y después ya no había tocadiscos. Me duele en verdad que ya no esté esa colección, no sé lo que pasó. No encuentro nada.

EN EL AGUSTINO COMO EN CASA

Estaba viendo tu biografía, de cuando llegas a Los Mojarras y te mencionan como «un flaquito de 18 años, metalero», ¿eso eras entonces?

Se podría decir. Nunca fui «metalero», era una mezcla de *punk* con *metal*.

Pero ya llegabas con una propuesta más dura...

Sí, al tocar con Visos de Burdeos, que era una propuesta más limpia, de destreza, de hacer cosas rápidas, progres, psicodélicas, empecé a descubrir la distorsión con pedal. Me gustaba el sonido. Pero yo no podía hacer *covers* de *metal* porque no tenía con quién, todos mis amigos tocaban *pop*, *modern rock* o *punk*, así super duro. Cuadrado. A mí me gustaba mucho AC/DC, Iron Maiden, Led Zeppelin y nadie tenía tantos instrumentos. Tenías que ir a salas de ensayos. En esa época te ibas a ensayar a Ingeniería, a donde Fílderes, donde muchos grupos, inclusive de cumbia ensayaban con él.

¿Fílderes?

Sí, ese pata es una institución, todos los grupos de chicha de los setenta iban allá a su casa a ensayar. Tenía dos salitas de ensayo. Él ya estaba de edad y tocaba un poco su guitarra, después lo he conocido más con Los Mojarras. Y con Visos ensayábamos donde Beto, un pata bien metalero, él hacía guitarras también y tenía una especie de taller, sala de ensayo, en José Gálvez, en La Victoria. Entonces, nos íbamos lateando porque no teníamos instrumentos y él nos prestaba todo. La batería incluso tenía radiografías como parches. Ensayábamos también en la sala de Pancho Müller, bajista conocido, que es exalumno de nuestro colegio y tiene una sala por el Coliseo Amauta. Ahí es donde íbamos a ensayar más. Nos apoyaba. Los Ávalos, acá de Breña, familia de músicos, que tenían en los ochenta un grupo que se llamaba Gameto, que era subte pero medio progresivo, que están dentro de la historia del rock urbano, hacían fusión, ellos también nos prestaban cosas. Después se fueron a Francia y ya no supe mucho de ellos.

Luego salimos a buscar gente en el circuito y ahí conocí a Los Mojarras cuando recién estaban tocando. Ellos tenían un guitarrista que se fue a Francia a hacer una maestría, a La Sorbona, Kike Larrea, de San Miguel, de la Católica, estudiaba sociología. Él y Cachuca crearon toda la idea. Como sociólogo planteó algunas cosas importantes para hacer los cimientos de la propuesta. Si hubiera sido Cachuca solo creo que hubieran tardado más. Le dio el orden, el sentido de lo que se estaba cantando. Pero se tenía que ir, se quedaron sin guitarrista y por ahí entró Carlos Cornejo, también del Agustino, que tenía otra banda, Camuflaje, una banda también emblemática de El Agustino. Mi amigo, el baterista, Josué, tenía un local de su mamá y lo agarró como una especie de bar, donde ponía videos de los ochenta, de grupos en inglés, caletas. Se llama El foco rojo, porque de verdad tenía un foco rojo, parecía un burdel. Allí se le ocurrió la idea y los grupos venían a tocar, y nos metíamos ahí. Entonces, venían Los Mojarras, grupos *punk* de la época, de la movida subte, que venían de Quilca, Del Pueblo, una gentaza bajaba al local y también tocábamos nosotros con Visos.

Para esa época ya estaba con la idea de estudiar. Me gustaba mucho la música, pero también me gustaba la electrónica. Mi papá falleció, entonces, tuve que replantearme qué voy a hacer. Había salido del colegio, «qué voy a hacer con mi vida, no hay plata, tengo que chambear», porque mi papá era el sostén de la casa. Justo me llega la propuesta de Los Mojarras. Me dijeron si quería ir a El Agustino a ensayar, que tenían unas canciones. Yo no conocía El Agustino, pero cuando fui me sentí como en casa, porque todos estaban en la calle, conversando con la guitarra, podías ser quien tú quisieras ser, no había nadie quien te juzgue por si haces un tipo de música o cómo te vistes.

El Agustino es un barrio progresista, no muy antiguo, que además tiene mucha gente que viene de provincia. Alguien decía «me gusta la música criolla», «ah qué paja», «el huayno»...

entonces, yo ya conocía canciones criollas, huayno, trova, pero formación *rockera* no tenía casi nada, solo lo que había escuchado. Había tocado música peruana, sabía más de eso que otra cosa por oído. Me dijeron que la propuesta que estaban haciendo era chicha, yo había escuchado bastante chicha porque a la vuelta de la casa de mi mamá había un local que alquilaban para fiestas y se escuchaba fuerte, porque abrían las ventanas y yo pegadazo iba a la vuelta y me ponía a escuchar. Estaban Los Diablos Rojos, Bea Vico, varios grupos, y me llamaba la guitarra, el sonido, la técnica, que tocaban sin uña, con los dedos, porque además es una técnica que creo yo viene de la música criolla, porque Enrique Delgado fue uno de los precursores de la guitarra de la cumbia, empecé a escucharlo con mayor detenimiento, la técnica criolla con los trinos, todas esas cosas.

Bueno, él tocaba de todo, ¿no?

Sí, de todo. Creo que en IEMPSA alguien le dijo que querían hacer un grupo de cumbia y querían que él toque la guitarra. Como la cumbia colombiana no tenía guitarra, sino más de acordeón y guitarra, se escuchaba a Hugo Blanco en los setenta. Entonces le dijeron que por qué no hacía lo mismo pero con la guitarra y con un estilo más peruano. Las primeras cumbias tienen un sonido más limpio, con un toque más criollo. Ya después entró la distorsión y el *fuzztone* y la gente empezó a tocar con uña, pero con un estilo más a sierra, al huayno.

Era inevitable que en ese nuevo estilo el resultado sea lamentoso, tiene esa estética. Además, esta música trataba sobre decepciones. En cambio, las primeras cumbias eran más «bonitas», alegres, como «Muchachita celosa», «Elsa», más elegante, pero la segunda era, por decirlo, más lumpen, más barrial. Entonces, Los Mojarras escuchaban más cumbia de la otra, «achori». Empecé a escuchar mucho a Chacalón. Inevitablemente cuando creaba un solo me sonaba a chicha, pero para mí yo estaba haciendo *rock*, pentatónicas, lo que sea, o alguna

escala, pero a ellos les sonaba a chicha... yo estaba pensando en *rock*, pero se me metía el huayno.

Se confunden rápido...

Creo que la chicha es eso: mezcla de rock con el huayno. La distorsión, el *delay*, el *fuzztone*, *wah wah*, la técnica que puede ser con los dedos y las escalas, esas jaladas típicas del huayno. Y a mí me salía naturalmente por lo que he escuchado tantos años. Eso me sirvió mucho en esa formación de esta identidad musical.

TRICICLO PERÚ. NOS HABÍAMOS CHOLEADO TANTO

Para mí, «Triciclo Perú» es el *soundtrack* de gran parte de mis noventa...

Con esta se grabó (saca su guitarra).

Es una Hohner...

Sí, la toco muy poco. La limpio de vez en cuando. La vez pasada me llamaron para grabar en «Av. Larco» y hacer ese cameo de «Nostalgia provinciana» de Los Mojarras. Les conté que tenía la guitarra con la que grabé y me dijeron «¡puta, tráela!» y ya pues.

¿Y qué significa para ti este suceso que fue «Triciclo Perú»?

Mira, en ese tiempo no interiorizaba o no tenía conciencia de lo que se estaba haciendo. Esta guitarra era en realidad de Kike Larrea y él me la dejó con la promesa de continuar con Los Mojarras. Me dijo: «si haces historia con esta guitarra entonces es tuya».

Bueno, has hecho historia...

Sí.

Yo creo que es una forma de hito de una identidad peruana que se empieza a formular...

Sí, el camino lo empezaron grupos como El Polen, El Opio, luego Del Pueblo del Barrio. Cuando sacamos estas canciones en los noventa, no tenía expectativas de que podíamos sonar en algún medio. Empezamos a tocar en la universidad y nos veían como «el grupito para sociólogos». En esa época la discriminación era tan grande y éramos como «los cholos del Agustino que están haciendo *rock*».

Que «se blanquean».

Sí, además éramos como el antiggrupo, no teníamos la facha del *rockstar*. Andábamos como si fuéramos a comprar pan. Pero Michel Gómez¹ estaba haciendo un *casting* en el año 94 para una serie que se llamaba «Los de arriba y los de abajo», que era la historia de la gente de clase alta y la gente de clase baja, y tenía en mente algunos músicos para su *soundtrack*. Estaban Miki González, Pedro Suárez Vértiz, y alguien le habló de nosotros y nos quería escuchar. Nos contactaron y, como no teníamos una sala de ensayos ni nada, nos pidieron que vayamos al canal 9, nos armaron un set con una consola de 8 canales, conectados a la consola, o sea...

A la guerra...

A la guerra. Yo con mis dos pedales, un *chorus*, una distorsión y esta guitarra con sus dos *humbucker*,² ese punche, se defendía sola, para mí era la gloria. Entonces, nos enchufaron en la consola y era supongo como la audición de la Decca Records, como se habrán sentido los Beatles «ya toca». Yo tenía el casete grabado de esa sesión de audición, debería digitalizarlo. Nos dijeron «pueden tocar las canciones que tengan», grabamos como siete. Estaba «Triciclo Perú», «Nostalgia provinciana», una

1. [Nota del autor] Conocido productor de miniserias y telenovelas.

2. [Nota del autor] Tipo de pastilla (micrófono incorporado) de guitarra eléctrica.

balada «Luna llena», las que salieron en el segundo disco de Los Mojarras: *Ruido de la ciudad* (1994).

A mí me gustaba mucho «Nostalgia provinciana». Resume mucho nuestra identidad, una canción tan simple, un círculo de huayno donde la letra complementa de una forma increíble. Para mí, Cachuca es uno de los mejores letristas que ha habido acá. Si lees detenidamente sus letras... yo me he dado cuenta de eso después, porque cuando eres chibolo solo quieres tocar.

Entonces, nos hicieron esa audición y nos dijeron que querían contar con nosotros. Hicieron un arreglo y, como no teníamos disco, nos dijeron que nos iban a pagar una sala de grabación. Consiguieron un canje con una sala de grabación pequeña, donde nos dieron turno de noche, íbamos dormidos y había que grabar así.

¿Y así grabaron todo el disco *Ruidos de la ciudad* o solo «Triciclo»?

Primero hicimos versión corta de *Ruidos*, pero luego con más calma hicimos el resto del disco, acomodándonos a los tiempos del estudio.

¿Y ese fue el pago?

Exactamente, pasar las canciones. En ese tiempo no había nada que perder. En esa época yo quería tocar y punto, quiero sonar. Y Michel eligió «Triciclo Perú», aunque no le teníamos mucha fe a la canción, era más larga, tenía más letra y tenía otra parte que cortamos. Dijo: «este va a ser el tema principal». Nosotros: «¿qué?». En realidad, nosotros teníamos mucha fe a «Nostalgia provinciana». Pero él lo vio desde un lado más comercial, de contenido. Y de tanto pasarla, supongo, se te queda pegando. Fue una novela que rompió.

Fue un hit de la época...

Sí, todos los días daba. Todo el mundo estaba pegado. Además, había caras nuevas como Mónica Sánchez, Óscar Carrillo, fue una mancha que hasta ahora sigue actuando. Fue el inicio de muchos actores. Y, además, incluía una banda sonora exclusiva. Era arriesgado hacerlo con un grupo de El Agustino, de «los de abajo», con canciones que hablaban sobre la realidad del Perú, ya era un riesgo.

La gente se enganchó, al margen del tipo de producción, porque la novela fue grabada en exteriores y se escuchaba más el ruido de los carros. Algunas de las canciones las ponían con algunos personajes, entonces nació esto de ir con giras al interior con los actores y con el grupo. Entonces, la canción que identificaba a Mónica Sánchez con Óscar Carrillo se llama «Luna llena», que era una balada, salían ellos en los coliseos y tocábamos. Es lo que luego otras novelas empezaron a hacer.

Era raro ¿no?

Sí, se hizo un movimiento interesante que abrió la posibilidad de que la gente pueda ver hacia adentro de sí mismo y adentro de la cultura, pero eso tardó varios años para que alguien pueda decir «puta, ¡soy cholo!», «me pongo el polo de Miguel Grau, de Bolognesi, de José Olaya». Pero han pasado años. Después nos llamaron para hacer la música de *Anda, corre y vuela*, que fue la continuación de *Gregorio* y de *Juliana*, con Augusto Tamayo, lo que nos permitió hacer una gira por Alemania casi dos meses en el 96.

Lo bacán de Los Mojarras es que Cachuca es un buen *frontman*, es un pata que enfrenta al público y tenía un rollo. Era novato en el *rock*, pero ya venía tocando trova, música, baladas en su época, en San Luis, su barrio, tenía un poco de experiencia de tocar en conciertos, en *rock* no tanto, bueno, ninguno tenía experiencia, pero nos empezamos a hacer conocidos. Pero nos tocaba ir a Huancayo, nos instalábamos, queríamos hacer

las cosas bien pro al comienzo, íbamos con sonidista, nos tomábamos el tiempo para que suenen bien las cosas y recuerdo que nos gritaban «toquen pues cholos de mierda». Yo me reía, Cachuca no hacía caso, después empezaba con «Catalepsia», que el pata se va a un estado que está casi muerto pero no, que era puro teatro, simple, cuatro acordes, y toda la gente se quedaba pero así con la boca abierta, «¡bravo!» y de ahí arrancaba con «Triciclo Perú». Basta que yo tocara así la intro y la gente «ahhh», era en todos lados, era increíble, automático, y era chévere porque ya estábamos confiados, cancheros, de que íbamos a sonar bien y que la gente iba a conocer los temas. Era difícil para un grupo que hacía fusión con chicha, de El Agustino, que tuviera éxito. Tocamos a la par con Christian Meier, en general, todos éramos patas, teníamos en el mercado un sitio importante, estábamos en todo el Perú.

A mucha gente le costaba aceptar eso. Si te contrataba, por ejemplo, un lugar en Miraflores, ese local se reservaba el derecho de admisión. Si no le caías o no te vestías bien o no eras como ellos querían que seas, no te dejaban entrar. Tocamos en este lugar, todo se vendía en dólares y nos advirtieron que no tocáramos las canciones que tenían chicha, o sea te imaginas, año 94 o 95, cómo ha cambiado, qué bacán. Pero para nosotros fue muy difícil. Yo en ese tiempo no razonaba, no tomaba conciencia, estaba más en la onda de «puta, soy chibolo, quiero tocar», estaba feliz. Pero después como que me fui dando cuenta de lo que estábamos haciendo en realidad, estábamos abriendo o estábamos dejando un camino para que la gente, que ha venido después de nosotros, haya podido transitar cómodamente y no tenga ningún problema. Y Cachuca esa vez en Miraflores empezó con «Absuelto criminal» que empieza con chicha, pero así, con chicha-chicha, y al rato viene el mánager y nos dice: «el dueño quiere que paren». Paramos, bajamos las cosas, no nos quería pagar y había una mesa de billar, y agarra una bola, la

tira al bar de vidrio, con todos los *whiskys*, rompe todo y nos hemos ido corriendo, hemos bajado la escalera, abrimos y encontramos a amigos de El Agustino que habían ido a vernos, pero no los habían dejado entrar. Teníamos plata en esa época, alquilamos una combi, y antes de subir orinamos en la puerta, subimos y nos fuimos. Y yo como riéndome, cagándonos de la risa, pero si ves más allá, es un incidente fuerte. Y así como ese hubo varios donde te ponían algunas trabas para tocar cierto tipo de música, había una cuestión contra la chicha, porque era de cholos. Pero tocábamos en otros lugares, que tampoco existen, como «El Ekeko» de Barranco, o las cocheras grandes en el jirón Lampa donde se hacían los tonos de chicha los domingos. Tuve una oportunidad de tocar en la carpa Grau con Chacalón. Lo que querían hacer era *rock*, pero les salía una «chicha *rockeada*», en cambio, a nosotros nos salía un «*rock* ahuaynado».

¿Y los que los contrataban les pedía que no se *rockeen* tanto?

No, de hecho, no te ponían ninguna restricción. Era muy curioso cómo se desarrollaban los conciertos, los domingos, cuando la gente que trabajaba como empleadas o empleados descansaba. Se hacían en la Carretera Central, que hasta ahora hay, en los parques zonales. No es como el resto de la gente que tonea el sábado. Es domingo en la tarde, hasta la noche también, porque se venden cantidades increíbles de cerveza a un precio súper caro y la gente compra igual, por cajas. Se esperan hasta el domingo para comprar sus chelas, emborracharse y auto flagelarse por alguna pérdida o algún fracaso. Y es verdad que la gente rompía la botella, había broncas, la gente se cortaba y venía la policía. Nosotros tocábamos más temprano, tocamos como tres o cuatro veces, pero lo curioso es que tenían un escenario que no era tan alto. En el *rock*, los *rockeros* siempre están arriba, bien alto, el público no tiene mucho acceso a ellos. Pero en estos conciertos era especial, o sea, yo estaba

tocando, se subía una chica, nadie decía nada, y me abrazaba y posaba, y el pata que estaba abajo, en ese tiempo no había celulares, sino cámaras normales, tomaba la foto, pero mientras yo estaba tocando. Luego se subía un pata con su chela y yo estaba tocando, no sabía que hacer, porque no lo podía abrazar porque estoy tocando, pero era la forma cómo ellos tenían de identificarse con sus artistas, y eso no pasa en el *rock* o en ningún otro género. Se creaba esta conexión, podía haber uno de seguridad, pero la gente se subía y con mucho respeto te abrazaban y se tomaban una foto, como si tú fueras un hombre de cera.

Y en esta época, ¿qué estabas experimentando?, ¿qué pantallazo tenías del Perú?, ¿qué cosa era para ti?

Con los viajes descubrí que el Perú era un país recontra fragmentado. Lima, para empezar, que los limeños se creían como si fueran una raza superior. «Soy limeño, tengo tales costumbres, no voy a tales sitios, escucho tal clase de música». En ese tiempo, el metalero no se juntaba con el *punk*, no había tonos de *rock* con chicha, cada uno tenía su espacio. Ahora eso ha cambiado, tú puedes ver a Los Shapis cerrando un concierto de *punk*, paja, ¿no? Pero entonces todo era tan segmentado en Lima, y en provincias ni qué decir, con decirte que tú ibas a tocar *rock* en español y te decían «no seas cholo», ellos querían *rock* en inglés.

En esa época se «choleaba» pues así, sin asco, ¿no?

Obvio. De hecho, ha cambiado y creo que tiene que ver con diversos aspectos, y creo que la música con Los Mojarras abrió este camino, hizo su parte. Ahora casi todo está mezclándose, se han dado cuenta con el tiempo que dentro del Perú hay mucho que explorar y que puede gustar a la gente y puede unir. Eso es lo que en realidad quisimos hacer con Los Mojarras, que nos costó mucho, que nos cholearan, que le reservaran el derecho de admisión a tus patas o que te negaran el hecho de

tocar cumbia o chicha, que ya era un término despectivo, que luego la utilizó la prensa para llamar todo lo que sea informal. Entonces, la culpa también la ha tenido la gente de los medios. Nos costó bastante en el 94 hasta el 97. De ahí salí para formar La Sarita, con la premisa de hacer lo mismo con Los Mojarras, pero con el estilo de música un poquito más abierto, explorar un poquito más. También eran épocas difíciles, políticamente hablando, entonces estaba un poco más grande, sabía que podía hacer un estilo contestatario, con las letras, sin tener que estar hablando lisuras o gritando demasiado. Al comienzo, sí fuimos viscerales, fuertes, pero fuimos bajando.

Pero el camino de descubrir la identidad ha sido un camino largo. Al recorrer el Perú por costa, sierra y selva te das cuenta de que cada región ni siquiera se lleva bien con la otra. En la sierra, por ejemplo, la danza de tijeras de Huancavelica con la de Ayacucho son distintas musicalmente, rítmicamente parecidas, pero musicalmente distintas; la de Huancavelica normalmente es en mayor, más alegre; la ayacuchana es más fuerte, menor, con líneas pesadas, y hay siempre duelos con estas cosas. Y, así, como este tipo de enfrentamientos, los hay no solo a nivel musical, sino a nivel cultural. Lo mismo pasa cuando mucha gente migró de Juliaca para Arequipa, y muchos arequipeños reniegan que Arequipa «se maleó» por los puneños, podría citar varios ejemplos. Y en la selva es otra cosa, es otro mundo. En la sierra el huayno es mucho más sentido, más pesado, en general, hasta por el clima. En la sierra tienes que sembrar, cosechar, luchar contra las adversidades del clima. En cambio, la selva no, la selva provee, la gente va, pesca, come, descansa en las hamacas, juegan vóley, están más *fresh*, están bailando todo el tiempo, el sol, entonces, la música se refleja en la forma de vida de ellos, que son más de esperar que la naturaleza les provea. En la sierra tienes que luchar. Es accidentada, como su música.

Entonces, al recorrer me di cuenta y me preguntaba cómo podemos hacer para que la gente pensara igual de todos, que yo pudiera respetar al de la sierra y tratarnos a todos por igual. Cada uno tiene su forma, su estilo de música, comida, lo que quieras, pero finalmente formamos parte de un país. No somos peruanos porque nos identifica un DNI, sino cuando te sientes orgulloso de haber nacido en esta tierra. De hecho, los políticos han malogrado todo desde siempre y han hecho que las divisiones se hagan más grandes: el centralismo, el capitalismo, tantas cosas que han hecho mucho daño. Lo bueno es que la gente con los años, creo que la música y la gastronomía lo han hecho, nos han hecho sentir orgullosos de ser cholos y que la gente lo pueda decir, lo pueda exhibir en un polo.

Pero lo único que me fastidia es que me parece que es una moda y que si pasa como moda estamos jodidos, vamos a regresar a lo mismo de antes, porque de qué me sirve un polo, si voy a seguir choleando, si no voy a respetar al pata que cierro con mi carro, tantas cosas que empiezan con el respeto y reconocernos como personas que tenemos los mismos derechos. De nada me sirve solidarizarme por una causa por el Facebook, si no podemos hacer algo desde la casa, enseñar a los hijos el respeto, los valores, de que tal vez una persona sea diferente a ti físicamente, pero tienes el deber de respetarlo. Es así de simple.

¿Y crees que la música podría hacer eso?

Sí.

LA SARITA

¿Y La Sarita entonces fue esta idea de música que junta?

Esa era la idea. Lo que pretendíamos era que sea el *rock* de un nuevo Perú, el Perú en pequeño. Nos veíamos representados en un flautista shipibo, un arpista, un violinista ayacuchano

y músicos multi distritales. Generalmente los grupos se juntan porque son de la universidad, del barrio, pero La Sarita es bien loco, todos éramos de lugares diferentes, cada uno un entorno, un bagaje distinto. Al percusionista tú le hablas de *rock* y nada, es más *latin*, salsa, me habla cosas que yo ni sé. Pero entre todos esos lenguajes puedes hacer uno solo. Ese era el hilo conductor, era el camino que siempre quisimos.

¿Y crees que ha calado?

Es lo que intentábamos en los conciertos. Cuando hacíamos el «Kacharpari» final, hacíamos un toril y salíamos bailando el danzante de tijeras, junto con el shipibo, todos tocando juntos, el Perú bailando juntos.

¿Qué pasó con La Sarita?

Julio, el cantante, está con una nueva chica, terminó y se divorció de su esposa y está con una nueva novia que empezó a meterle algunas ideas que yo no estoy muy de acuerdo. Por ejemplo, una de las cosas que quería hacer era cambiar la imagen, radical, de todos. Quería que todos seamos «cholos *cool*».

¿Y qué es un cholo *cool*?

No sé, un peruano progresista, bien vestido. El ejemplo me lo dio el grupo Néctar: Deyvis Orozco. Él es un cholo *cool*. Para eso tienes que ir al gimnasio, hacerte un peinado especial, ropa distinta. El resto del grupo le decía «oe no tengo ni plata para pagar la matrícula del colegio y voy a gastar plata para el gimnasio o comprar ropa o ser *cool*, además, ¿a esta edad me vas a volver *cool*?».

SONIDO CHOY

La pregunta que quería hacerte de cajón es: ¿a qué suena Martín Choy?

Fusión por todos lados. Soy producto de una mezcla bien peculiar, de todo lo que mis padres me hicieron escuchar. Sin imponerme nada, tenía todo en el lugar donde estaban los discos. Lo que agradezco es haber tenido toda esa variedad y abanico de colores musicales que a la larga hicieron que forme un estilo, que es básicamente *rockero* por la influencia y por lo que me gusta el *rock* en general, y lo otro la sangre andina y oriental. Esta cuestión de los sonidos terrenales, de tierra. Creo que el huayno tiene esa fuerza telúrica, ancestral. Eso, mezclado con el *rock* y el haber tocado música criolla de hecho también, ha influido necesariamente en que mis fraseos suenen a algo ya sea huayno, *rock*, de raíz andina, oriental andina, no sé. Es una guitarra fuerte, pero con ese tipo de sentimientos.

El término fusión es un término bastante difuso, a veces se cree que ponerle una quena encima a algo ya es fusión...

Claro, hay gente que en una determinada canción pone un charango y «ya es fusión», dicen. Para mí, la verdadera fusión es la unión sincera, no solo de instrumentos, sino de un lenguaje. Una fusión podría ser una guitarra acústica tocada con el sentimiento de un huayno ayacuchano, pero cantando *blues*.

Uchpa digamos...

Algo así. Por ahí puede ser. Aunque Uchpa para mí es como que hicieras *hard rock blues* en japonés o en filandés o en alemán. Es *rock* en quechua. Ahora, por ahí escucho unas cosas que sí incluyen las melodías y armonías que tienen que ver con cosas de la danza de tijeras. La gente cuando habla de fusión piensa que tiene que meter un charango o un bombo, una quena, nada que ver. Igual puedes hacer una fusión andina con instrumentos no andinos. Igual pasa con la música afroperuana. Si hago cosas con charango, no me gusta usarlo como siempre se le utiliza, me gusta «descharanguizar» el charango. Utilizarlo como un instrumento más y no pensar que, como es

un charango, tienes que tocar así. Igual pasa con el cajón. Estuve un tiempo experimentado, volando, un tiempo muy bonito con Tito La Rosa, Pauchi Sasaki, Inkeri Petrozzi y cada uno, con su instrumento, soltaba ideas y yo jugaba con los efectos, entonces, ya no escuchabas una guitarra como tal, sino ruidos, ambientes. Yo creo que en la búsqueda de un sonido no necesariamente tienes que usar el instrumento como normalmente suena. Hay que ir un poquito más allá y en eso está la cosa de la fusión, de no tocar o no meter una cosa solo por darle el color. La fusión empieza con el lenguaje, con el sincretismo de los instrumentos. El tema de fusión es un tema tan variado y genérico que no lo puedo definir. Para mí es una mezcla natural, no forzada.

¿Y crees que esta fusión salvará al Perú?

Yo creo que sí. Si seguimos y si la gente sigue viendo y reconociendo que hacia adentro hay mucho por explorar, y explotar también con respeto, utilizar la música como herramienta para unir y hacer un movimiento que de alguna forma se pueda llamar, como se reclama hace tiempo, un *rock* peruano, que suene a Perú; lo que es un poco difícil porque el Perú puede sonar a muchas cosas. Pero lo interesante es que hay mucha gente, muchos músicos, ahora hay escuelas de música, universidades donde enseñan la carrera y la gente ya toma como referencias a músicos peruanos, letristas, escritores, ejecutantes. Es loco, porque ha pasado tanto tiempo, viene gente de universidades y te entrevista, y tú dices «han pasado años en que he invertido mi vida haciendo lo que me gusta, sin saber que esto podría ser reconocido años después». Que la gente venga y quiera entrevistarte por Los Mojarras, por cómo tocas esta canción, por qué la tocas así y que te diga la importancia que ha tenido esa música, como cimiento para hacer que otros grupos también haya seguido ese camino de hacer la mezcla, la fusión y la cuestión de unificar, eso es más que satisfactorio. Ha sido un humilde aporte, casi como jugando, porque yo también

estuve buscando mi identidad. Como niño me creía folklórico, me creía criollo, me creía *punk*, me creía metalero, me creía trovador, de todo. Yo creo que con el tiempo te das cuenta de hacia dónde has querido llegar y sin querer tu aporte ha sido importante, y eso ya es bastante.

¿Le darías algún consejo a los guitarristas que están empezando?

Para empezar, si es que les gusta la música, que la tomen en serio. Como cualquier cosa, requiere práctica. Si pueden estudiar, hay tantos métodos, hay internet, YouTube, entonces, que estudien. Llega un momento en que uno dice «yo soy *rockero*, y mis tres acordes y ya está, unos *riffs*, mis quintas y suficiente», pero, definitivamente, si quieres hacer música en serio, va a llegar el momento en que vas a decir «chuma, qué hago, ya hice todo esto con esto y no puedo reciclar lo mismo». Entonces, los conocimientos de escalas, armonía, saber un poco de composición, te va a abrir un poco más, es básico. Si estudias un poco más y te metes en el instrumento, vas a lograr cosas muy importantes.

¿Ves con esperanza el futuro de la música peruana?

Sí. Como nunca, muchos grupos están saliendo al extranjero. Antes era muy difícil salir, cuando salí en el 96, las coordinaciones se hacían por fax, alucina. Cuando nos fuimos a Alemania, era impensable en esa época que salga un grupo de *rock* para tocar, no para peruanos, sino para hacer una gira por doce ciudades, yendo con la película *Anda, corre y vuela* y que te vea público alemán, que no te entienda un carajo, pero igual reciben la música. Gestionar una gira de ese tipo, que duró cerca de dos meses, fue una tarea que ahora la haces al toque. Era llegar a la oficina y te decían «te van a llamar a las cinco». Era mandar material, correo, esperar la carta, fax.

Ahora es más fácil y eso es bacán, porque los grupos de ahora, como los Barrio Calavera o La Maldita Costumbre, se van a México, están haciendo la onda que se está haciendo tendencia mundial. La cumbia, en general, la colombiana, con grupos como Sistema Solar, Bomba Estéreo, no es casualidad que estén tocando en Nueva York o que Café Tacuba haga una cumbia. Con esta cuestión electropical, a los grupos les resulta mucho más fácil viajar a festivales. Hay grupos en todo el mundo que están haciendo casi lo mismo, de mezclar *ragga-muffin* con *ska*, con *reggae* y meterle cumbia. Ahorita está muy de moda. Y lo otro muy interesante acá es la música *indie*.

¿Qué bandas te gustan?

Me gusta Kanaku y el Tigre, hace cosas chéveres, Tourista también, la gente dice que es *indie*, pero yo no le veo nada de *indie*, siento que es *pop*. Después hay un movimiento importante de grupos alternativos, más inglés, que tienen un circuito no tan grande, pero grupos chéveres como Boca Negra. De los grupos que les llaman de fusión, hay varios que son amigos míos, que me gustan, unos más que otros como Barrio Calavera, Achkirik, La Inédita, que todos transitan por el mismo camino, de la fusión, la guitarra cumbia, o Los Chapillacs de Arequipa, esta guitarrita cumbia que puede ser medio pachanguera, con letras urbanas. Todos se mueven por ese camino, que son algunos más interesantes que otros. Después hay bandas independientes que son de otros estilos, más *worldmusic*. Me gustó mucho Fusiorama, que hacen una onda *rock*, pero con cosas afroperuanas, y hay grupos que están recurriendo mucho a la tecnología, ponen la secuencia, tocan encima, por ejemplo, Afroloop con Pepe Alva, Daniel Lazo con Amadeo Gavia, hace unas cosas bien bacanes y van poniendo capas con música afroperuana. Muchas propuestas.

Está mejorando la cosa, ¿no?

Sí, de hecho. Lo bueno es que el techo cada vez está más alto para los grupos. Hay mucho más profesionalismo, las escuelas de música no solo enseñan música, sino producción musical, composición, hasta gestionar tu proyecto, que es recontra importante. Los grupos que se saben gestionar son los que salen. Eso se contagia, todo el mundo va a querer ser pro, desde la organización, desde la cuestión de instrumentación. Cualquiera puede grabar desde la casa, te puedes grabar con tu buena tarjeta de sonido, acondicionas y ya. Ahora es la cuestión visual, la propuesta, qué puedes mostrar en el escenario, vestimenta, que es lo que sí identifican los grupos de fusión, el usar polos coloridos todos iguales. Esto viene de los grupos de cumbia, si ves a Los Shapis, Los Ovnis o Pintura Roja, es chévere esa estética. Que este año sea el año en que más grupos van a salir al extranjero es un montón, estamos lejos de Chile, porque salen cinco veces más, hacen el Lollapalooza y acá tenemos Rock al Parque, donde el estelar son Los Enanitos Verdes y Río. Eso dice bastante de la cultura de masa. Pero hay músicos que quieren dar más allá de eso, por lo que están haciendo música con estética diferente, mirando lo que está pasando en Latinoamérica.

NATALIA VAJDA VIACAVA



Escúchala aquí

«Queremos que la comunidad de músicos mujeres crezca, sea más visible, que se empiece a ver a la mujer por sus capacidades, que las mismas mujeres entiendan que no tienen que llegar a esa sexualización o venderse como un producto u objeto para ser valiosas dentro de la música o del arte. Amplificarse con lo que tienen»

Entrevisté a Natalia una tarde en un café de Miraflores. Recuerdo que sonaba Pescado Rabioso de Spinetta de fondo. La conocía de vista porque entre el 2006 y el 2010 nuestras bandas se cruzaron en algunos conciertos. Ella tocaba en Las Electroboobies, un grupo de chicas que hacía *rock* pesado, canciones propias. Recuerdo que andaban siempre con pinta de molestas y que me gustaba la banda. Luego se separaron y les perdí el rastro. Nunca grabaron un disco.

Años más tarde me la crucé en una sala de ensayo. Yo estaba con mi grupo y ella nos contó que estaba grabando un disco, y luego pasó a enumerarnos los tipos de uñas de guitarra que usa: esta para los solos, esta para los acompañamientos, etc. Una friki. Debe haber sido las grabaciones de *Mercury Toys* (2013).

Otra vez le perdí el rastro hasta que la vi al mando de Warmi Rock Camp, que es un campamento de *rock* solo para niñas y adolescentes. Ahí dan clases de música, arman bandas,



© Martín de Rossi

crean canciones y tocan en vivo. Como un círculo de mujeres, pero con *rock*. En palabras de Natalia, el campamento consiste en empoderar a las niñas a «ser real, no perfecta».

Su página dice: «Warmi Rock Camp es una organización sin fines de lucro donde a través de la educación musical y tutoría buscamos que niñas y jóvenes construyan una autoestima saludable y encuentren su propia voz. Es un lugar para hacer amigas fomentando la sororidad y valores como el respeto, el compañerismo, la honestidad, la tolerancia y la integridad, promoviendo un espacio seguro, libre de prejuicios y estereotipo». Natalia lidera este proyecto junto a sus compañeras de Las Electroboobies. Cuando ella me contaba esta historia revivía en mi mente los días en los que queríamos cambiar el mundo con nuestros grupos. No tuve duda de que ella lo estaba haciendo ahora.

Para ella, tal vez su legado guitarrero no es tanto lo creado para Las Electroboobies o Mercury Toys —aquello pertenece a su catarsis personal y artística—, sino el trabajo con las niñas del campamento. Actualmente desarrolla un nuevo proyecto musical llamado Silveria, dentro del universo sonoro del *dreampop*.



Mi nombre es Natalia Vajda Viacava. Soy de setiembre del 87. Soy músico, docente, guitarrista y emprendedora.

¿Qué recuerdos tienes de tus inicios con la guitarra?

En casa, mis tíos, primos, tocaban la guitarra en las reuniones. No fue el instrumento que yo quería, estaba más en la onda de querer tocar batería, bajo. Pero con la guitarra es como que nos encontramos. Un día la guitarra se quedó en casa.

¿No había guitarra en tu casa?

No, se quedó la de mi tío. De curiosa le dije a mi primo, que toca súper bien y que es el gurú de la guitarra para mí, que quería aprender una canción, probablemente de Oasis, me dijo «ah ya, toca esto», Do Mayor, Sol Mayor, así, acordes completos, con todos sus dedos y dificultades para un principiante.

¿Recuerdas qué guitarra era?

Una Falcón que tuve después conmigo. Me acuerdo de que sacó la canción de oído, que para mí era increíble.

¿Qué edad tenías?

Entre 12 y 13. Es más, yo era tan romántica que por ahí apunté la fecha que empecé a tocar. Recuerdo que fue en abril. Cada vez que iba a la casa era como «quiero aprender ahora esta canción», casi todo lo que sacábamos era de Oasis. Es una gran referencia para mí, me marcó mucho, hasta ahora lo tengo ahí tatuado. Recuerdo que no podía cantar y tocar al mismo tiempo, él tocaba y yo trataba de cantar. No tenía esa musicalidad, no me había musicalizado, porque el ser humano se musicaliza.

¿Recuerdas la sensación que tenías en ese proceso?

No recuerdo bien, lo que sí es que sentía que Sol Mayor era imposible.

Yo venía de la escuela de Nirvana, con el pulgar arriba.¹

Ah sí... conmigo era normal. Después descubrí el Sol Mayor con tres dedos, pero ahora lo hago con cuatro dedos y lo enseño así.

Además, con Oasis funciona para todo esos dos dedos abajo.

Sí, claro, totalmente.²

1. [Nota del autor] La posición del acorde de Sol Mayor en la guitarra suele ser difícil para principiantes. En el caso de Kurt Cobain, de Nirvana, hacía el Sol mayor utilizando el dedo pulgar, aunque este dedo no debería cumplir esa función. Sin embargo, aunque poco estética y correcta, no deja de ser una alternativa muy práctica e ingeniosa para solucionar este problema.

EL IDEAL DEL GUITARRISTA PERFECTO

¿Soleabas?

El primer solo que saqué fue de «Live forever». Fue súper emocionante porque cuando vinieron en el 2009, obviamente hice mi cola desde las siete de la mañana, y en la prueba de sonido la tocaron. Escuché el solo desde afuera del estadio y lloraba por todos los recuerdos, no solo de esa banda que te impulsa a hacer algo, sino que es el primer solo que sacas, algo que te ha costado mucho.

¿Esa época del solo ya tenías guitarra?

No. Estudiaba en la escuela de Yamaha, Musik Market. Por eso, tengo una relación de años con ellos. Fue mi primer encuentro con la guitarra eléctrica, conocí las quintas y las técnicas, *bendings*, y también mi primer encuentro con la teoría, armonía, escalas. Me apasiona mucho, me gusta, me considero «chancona».

¿Sacabas a oído?

No tengo muy buen oído en verdad. Lo he desarrollado bastante, porque lo único que hago todo el día es tocar guitarra. Mi mamá es bien entonada, en mi familia hay gente que hace música. Bueno, yo no, mi mamá me dijo desde muy chica que cantaba horrible y...

Te cerraste.

Cerró muchos caminos musicales desde muy chica.

¿Y cantas ahora?

Canto por necesidad. No me veo como cantante. Canto mucho con mis alumnos, es importante poder acompañarlos y disfrutar de las canciones. Además, canto porque quiero que

2. [Nota del autor] Un caso que grafica como Oasis utilizó este recurso de cambiar acordes, dejando como base siempre dos dedos en una sola posición, es «Wonderwall».

ellos canten. Canto y así cante feo es parte de la lección musical: que equivocarse está bien, que todos tienen su propio proceso y que ser principiante y aprendiz está súper bien. El ideal del guitarrista perfecto es muy contaminante en la formación del músico.

Y en esta época del solo de «Live forever», ¿tus papás te apoyaban?

Mi papá siempre ha sido como el que más me apoyaba, es un poco incrédulo de las carreras digamos «formales». Él es de Villa Rica, Oxapampa, estuvo en una universidad del Estado y tiene todo el tema de las huelgas, nunca terminó su carrera, tiene otra filosofía de vida, cree más en el «hacer» que el «ser». Siempre me apoyó. Mi mamá un poco más incrédula, «es un *hobby*, me parece bien que sea parte de tu formación, pero no es tu vida».

Entonces, ¿ya tenías definido que querías hacer música?

No lo tenía definido. Además, sufrí mucho en todo este proceso de convertirme en guitarrista y creerme que era guitarrista.

¿Por qué?

Tenía muchas frustraciones técnicas. Esto del sueño del guitarrista perfecto es contraproducente, porque en vez de disfrutar cada paso, es como que siempre estás queriendo ser alguien que no te tocar ser. Yo me comparaba mucho.

¿Qué sería el guitarrista perfecto? ¿El versátil, que todo lo toca bien?

Sí, versátil, que tienen buen oído, se da el tiempo de varias horas de práctica.

Vi una entrevista en que hablabas de Warmi Rock Camp, donde decías que hacías *rock* porque la música clásica

no es tu tema. Imagino que en este camino has tenido que decidir una ruta...

Sí, totalmente. Para mí fue un redescubrir la guitarra cuando escuché Led Zeppelin. Venía de la escuela *britpop*, vas retrocediendo, escuchaba The Who, pero cuando escuché Led Zeppelin y vi qué otras cosas se pueden hacer... llegas a una obsesión: «quiero ser Jimmy Page». Pero no eres pues. Tienes que tomarte la música o las cosas con sinceridad. Sufrí mucho porque trataba de hacer cosas que no tenía ni el tiempo de practicarlas. Era como ponerme cabe a cada rato y, en vez de tener una voz propia, sufría porque no disfrutaba lo que tocaba. No soy tan veloz, ni versátil, y creo que mi vida es así: me tomo mis tiempos para hacer cosas, soy muy metódica, mi personalidad no iba con ese perfil.

Pero era parte de tu formación.

Claro, pero cuando eres adolescente quieres impresionar, sobre todo, porque eres mujer.

¿Por qué?

Porque eres la única que hace eso, te sientes en una situación de alguna manera privilegiada para visibilizarte dentro de un grupo mayoritariamente masculino.

Y todo esto pasó, supongo, en una época donde hay que tomar decisiones, como ir a la universidad...

Sí, estudié sonido. Me tomé un tiempo para pensarlo, me gustaba el tema de grabar, conocer herramientas. Me gusta la producción y el diseño analógico, me metí en el tema de diseñar amplificadores, llevamos un curso y me gustó un montón el tema de los circuitos, la parte electrónica.

Y en esta época, ¿qué instrumentos tenías?

Tenía una Les Paul, una Epiphone, pero mi primera guitarra fue una Squier Telecaster, que me la regalaron cuando

cumplí 15, con un Marshall de 15 watts. Hasta ahora lo tengo. No tuve fiesta de 15 años.

¿Lo pediste o te sorprendió?

No, era como «¿qué quieres por tus quince años?, ¿quieres fiesta?, ¿viaje?». «No, quiero una guitarra con un amplificador, esta guitarra y este amplificador».

¿Cómo era entonces ser una chica guitarrista y tener 16 años? ¿Cómo te miraban los chicos? ¿Llamabas la atención? ¿Tenías más jale? ¿Qué pasaba?

Sí, llamas bastante la atención, pero a la vez tienes que sorprender. Tenías que ser el combo completo. Te atrapa eso.

¿Y había alguna cosa negativa al respecto?

Sí, siempre se hablaba mucho de que no tocaba tan bien o que me veía mejor de lo que tocaba.

¿Y crees que era un celo porque eras chica?

No, porque a la gente le gusta simplemente bajarse a la gente. Sobre todo, cuando tienen tantas expectativas sobre ti y no cumples es muy fácil decir «chau, ya fue». Te afecta bastante porque no eres grande tampoco, tienes 18 años, todavía estás con el cerebro en otro lado, definiendo cosas, inseguridades, no solo a nivel profesional, sino también a nivel físico, estás descubriendo la vida, las relaciones.

Siempre he sido una persona de muy pocos amigos, ha sido toda una evolución, sobre todo, aceptar estas situaciones y hablarlas abiertamente. Cuidaba mucho mi imagen, pero descuidaba mi arte, que suele pasar, uno suele confundir la popularidad con talento. No digo que no tengo talento, ahora me siento muy cómoda en la piel en la que estoy, pero en ese entonces estás tratando de encajar. Tuvimos la banda, la pasamos muy bien, son mis amigas.

Las Electroboobies.

Sí.

¿Y esta banda la hacías con la Squier?

No, ya tenía la Les Paul. Conseguí una Goldtop, la tengo hasta ahora, la amo.

Como la de Slash, ¿no?

Exactamente la de Slash, porque le cambié las pastillas, le puse unas Seymour Duncan Alnico II, y era sin querer lo de Slash. Lo chévere de esta Les Paul es que es del 94 y es de caoba, tiene las clavijas estas blanquitas como las Gibson. El acabado es hermoso.

¿Es una guitarra pesada?

Sí, súper pesada.

¿Cómo llegó esa guitarra a ti?

Mi primo, que es un gran referente para mí, se llama Jorge Marcos, para mí es sumamente talentoso, lo he visto en primera fila siempre, lo he escuchado, lo escucho, lo admiro... me dijo que un pata estaba vendiendo esa guitarra. Es de segunda, creo que me costó 500 dólares aquella vez. Fue por Los Pinos, fui con él, y recuerdo que me la trajo en una bolsa negra de basura, y como yo vivía por acá, me la traje así. Siempre había soñado con una Les Paul, y en la época que compré la Telecaster, no venían ni siquiera las Epiphone. Esa ha sido mi guitarra hasta ahora, he grabado este disco (Mercury Toys) en el 2013, que viajé a Estados Unidos, compré la SG que tengo ahora, que es Gibson.

La blanca.

Sí. Y que coincidió porque justo estaba embarazada. Con la Les Paul ya no podía tocar. De hecho, he tocado con una barrigota con la SG.

Por el peso, es más flaquita.

Sí, claro. Yo no sabía que estaba embarazada cuando compré la SG. Cuando regresé de ese viaje, me enteré. Lancé el disco embarazada, recuerdo que lo lanzamos en El Dragón y yo tenía barriga. He tocado casi hasta los siete meses y medio. Ahí empezó mi obsesión con los pedales, ahorita manejo ocho pedales y cada vez trabajo más síntesis con los pedales.

SONIDO NATALIA

¿Cómo es tu sonido ideal?

Ahorita estoy detrás de un trémolo. Soy bastante clásica en el tema de los pedales. Los mezclo mucho, los modulo. Mi set comenzó con un Tube Screamer, un TS808, ese fue mi primer pedal de la vida...

¿Y cómo te llevas con las acústicas?

Bien. Siempre trabajo en acústica.

Pero ¿te defines más como una guitarrista de guitarra eléctrica?

Sí, porque mi técnica es la de guitarra eléctrica. Me gusta trabajar con los efectos.

¿Y a veces te atreves a prescindir de todos ellos y enchufar al ampli y ya?

Ese proceso de enchufarme solo al ampli ya lo había pasado. Cuando tocábamos con Eletroboobies era recontra AC/DC y tocábamos así. Ahora es un descubrir los pedales. He prestado atención a más mujeres guitarristas últimamente, gente con la que te identificas.

¿Quiénes son ellas por ejemplo?

Me gusta mucho Gemma Thompson, que es la guitarrista de Savages, los vi en Nueva York en un *venue* bien chiquito. Es una sola guitarra, pero es explosiva. Ella habla que cuando empezó quería imitar, o se afanaba con sacar algo, y

luego se daba cuenta de que lo único que tenía que hacer era seguir su voz.

¿Cómo es la voz de tu guitarra? ¿A qué suena Natalia cuando suena su guitarra?

Mis arreglos suelen ser cosas que repito, no soy mucho de correr, de solear, es como que encuentro fraseos que voy distribuyendo por la canción. Me considero muy «riffera», juego mucho con eso en diferentes partes de las canciones, como un rompecabezas. Ahora busco jugar con los efectos a ver qué me dice el efecto también. Tal vez me escondo un poco dentro de los efectos, creo que mi misma personalidad es como más tímida.

Una pregunta rara, pero ¿qué colores hay en tu sonido?

No sabría decirte «tal color», pero pienso en el mástil como una paleta de colores. Trabajo en la misma progresión diferentes cosas, buscando diferentes colores. La manera como tocas un acorde te da una sonoridad, una coloración diferente por los *voicings*, o por cómo trabajas un *riff* dentro de una escala. No sabría decir qué color...

Lo que te quiero preguntar en el fondo es ¿qué emociones están dentro de tu sonido?

Mi sonido creo que es sincero, es lo que soy, lo que puedo dar y me siento bien con eso. No quiero abarcar todo, eso de querer estar al frente y ser el foco de la banda.

Dijiste que eres tímida. Estás siempre como un pasito atrás del cantante, siempre te he visto así.

Sí. Me gusta estar así también, bien tranqui, bien *shoegaze*.³

El *look* es una cosa importante, ¿no?

Sí, va de la mano.

¿Por qué va de la mano?

3. [Nota del autor] Dream Pop.

Te da otra seguridad para subir al escenario, segura de lo que vas a hacer. No es algo que mantengo todo el día en mi día a día, pero me gusta...

¿Hay un *look* en el escenario y un *look* en la calle?

Sí. Mi vida diaria es tan ajetreada que no podría mantener el *look* de escenario.

CÍRCULO ROCKERO DE MUJERES

Entonces, volviendo encuentras patas para todo esto, que son las Electroboobies. ¿Cómo fue esa banda? Duraron tres o cuatro años creo...

Sí, Fiorella⁴ ha sido amiga mía desde el colegio, yo por mi lado había escuchado hablar de Estefanía y Fiorella era amiga de Chivi,⁵ que era la cantante.

¿Y era cerrado que iba a ser una banda de chicas?

Sí, era la idea. Es un momento en que te sientes segura solo con amigas, es difícil sentirse emocional y artísticamente segura cuando estás definiendo una voz con alguien que no son congéneres. Por lo menos, así lo sentía. En esa época de hecho tienes amigos hombres, pero no es que paras con ellos, es más una onda de flirteo. Con ellas era una hermandad, la dinámica que teníamos de reírnos tanto, de disfrutar de la compañía, no solo haciendo música, sino de estar juntas, salir, estar hueveando y de matarnos de risa.

En el escenario parecían molestas.

Éramos chibolas pues, queríamos conquistar el mundo.

¿Qué planes tenían?

4. [Nota del autor] Fiorella Uceda, baterista y percusionista, hoy es miembro de la banda We the Lion.

5. [Nota del autor] Estefanía Aliaga (bajista) y Elena Mejía (voz) completaban el cuarteto.

Grabar discos, como cualquier banda, pero no teníamos los fondos. No llegamos a grabar un disco.

¿Por qué se separaron?

Creo que empezamos a entrar en crisis existencial cada una. Además, afecta mucho las relaciones. En ese momento, tenía una relación un poco difícil, te quita tiempo, prioridad, hay celos, cada uno empieza a jalar por su lado. Se fue Chivi porque también tenía sus rollos personales, nos quedamos como un trío; Estefanía entró a cantar, pero nunca ha tenido esta alma de *frontwoman*. Ponerla en frente de la escena, todavía no sintiéndose empoderada. Demandaban también cosas de mí que yo no podía darles técnicamente y se rompió.

¿Qué acogida tenían?

La gente hasta ahora nos escribe, no sé por qué. Más que nada era curiosidad, les parecía gracioso el nombre. Creo de entrada nos condenamos al fracaso desde que elegimos el nombre.

¿Por qué? Es un buen nombre.

Es un buen nombre, pero no cuando quieres sentirte en serio. En esa época estaba de moda el «chongorock»,⁶ más de moda que ahora.

Los Yacks, toda esa onda.

Claro. Nosotras no nos identificábamos, el nombre se prestaba a eso y no nos identificó a todas. Había incomodidades con el nombre, a Estefanía nunca le gustó. Salió de una conversación, medio en chiste.

Era curiosidad por escuchar una banda de cuatro flacas, una onda *hardrock*. Ahora veo videos... en esa época pensaba

6. [Nota del autor] El chongorock fue una movida pasajera a inicios de los dosmiles en la escena independiente limeña, en focos como Barranco, Miraflores. Como su nombre lo dice, era un rock que no se tomaba en serio, era burlón, de temas poco relevantes y sin profundidad, sino para hacer reír. La banda Los Yacks es uno de sus representantes.

que tocaba malazo, pero no está mal. Quedó en nada, Estefanía empezó a tocar con Las Amigas de Nadie, yo estuve en parados años, haciendo algunas canciones y después nació Mercury Toys. Tenía muy buena dupla con Estefanía para crear las canciones, nos entendemos muy bien. Aún trabajo con ella y tenemos buena química. Ahora que somos más adultas tenemos otra visión de la vida.

GUITARRAS QUE NO SE PUEDEN VENDER

¿Calientas los dedos antes de tocar?

No, muy poco. Tampoco es que hago acrobacias.

Pero se supone que existe este consejo de calentar, aunque un guitarrista me dijo que no, que está mal.

Hay diferentes posturas. Claro, hay como la onda de los que tocan muy rápido, recontra metaleros. Hay un montón que de chicas que tocan así súper veloces, me identifico mucho más con la onda de St. Vincent, además, es cantante, compositora... una guitarrista de esa onda, de arreglos, *riffs*, explorar sonido. Ahora ella tiene una guitarra Signature, de Annie Clark, que se la ha sacado Music Man. La guitarrista de Savages que te dije que me gustaba un montón, que es otra onda. Y así, descubriendo diferentes chicas que tocan guitarra. Justo hay una banda recontra *pop* que se llama DNCE, súper de moda ahorita, que tiene una guitarrista (Jin Joo Lee) y toca mostro. Es otra onda. Es más, canta el que era de los Jonas Brothers. Ella toca lindo, limpio, *funky*.

Si Gibson te quisiera hacer una guitarra, ¿qué le pedirías?

Estaría muy similar a la SG. Me he encontrado bastante con toda la forma. Y la SG no fue una de mis guitarras predilectas, pero me gusta, es como bien austera, dentro de todo. Me encanta la Les Paul porque la sensación del mástil es buenazo,

es súper cómodo, tiene los trastes grandes. El tema con la Les Paul es el balance, tiene un cuerpo muy pesado. Es incómodo.

¿Le agarras cariño a las guitarras?

Sí, totalmente. Nunca he vendido una guitarra. Por más que la Les Paul no la uso mucho no la podría vender.

¿La Squier Telecaster la tienes todavía?

Sí, la tengo. No, no podría vender mis cosas.

¿Le pones nombres? O nunca tanto.

Nunca tanto, no le he puesto nombre a mis guitarras, pero sí le tengo cariño a cada una porque significan parte de tu aprendizaje. Mis alumnas me preguntan si he roto alguna guitarra en el escenario. No, no podría. Además, ¿acaso me regalan las guitarras? Tienen esa percepción del *rockero*, que rompen la guitarra.

¿Tienes un acorde favorito? Uno que te encante tocar, al que regresas siempre.

La tonalidad en la que uno siempre termina es en La.

¿Menor o Mayor?

Depende. Pero siempre es La. ¿Sabes qué pasa? La teoría siempre te la enseñan desde Do, es la columna vertebral de la música, pero en la guitarra, por posición, el Do Mayor no es el acorde más accesible. En cambio, La es más cómodo.

¿Y qué acorde no te gusta mucho o no lo transitas mucho?

El Re Menor no lo uso mucho.

Es un clásico en el *rock*.

Lo uso, pero no... trabajo más en La, en Re Mayor.

WARMI POWER

Cuéntame de Warmi Rock Camp, ¿cuál es la misión de este trabajo?

Es bien amplio, pero básicamente lo que hacemos es trabajar con la población femenina a través de la práctica y creación musical, porque las chicas forman una banda para hacer una canción original.

Ellas la componen.

Ellas. Trabajamos con un voluntariado.

También mujeres.

Hay hombres, pero tenemos dos tipos de roles, unos que llamamos de mentoría, que son las mujeres mentores de estas niñas, y los roles de soporte, cocina, *roadies*, recepción, donde sí hay chicos.

No hay chicos mentores.

No, porque en el campamento, que dura seis días, las chicas al verse con otra mujer tienen la apertura de decir cosas, hacer cosas, proponer... cuando hay hombres siempre hay reparos. Es más, influye a cómo llegan, cómo van vestidas al campamento. La idea de Warmi Rock Camp a través de esta práctica musical es que las chicas se sientan empoderadas, trabajamos temas de autoestima, de autonomía, que se sientan ellas mismas, cómodas con sus ideas, que no tengan miedo de alzar la voz, decir «yo pienso esto, quiero hacer esto, mi canción va a ser así, me visto así, mi cuerpo es así, yo como esto, creo esto», porque nadie puede venir a decirte que estás mal por ser quién eres.

¿Qué propiedades tiene el *rock* para poder hacer eso?

La propiedad de la comunicación en la música. Tienes que trabajar en equipo para crear una canción, una banda, tienes que poder comunicarte musicalmente. La música es una

herramienta muy sanadora y poderosa. Estas chicas a través de sus instrumentos tienen una voz, tienen algo que decir.

¿Y cuáles son los temas recurrentes de las niñas?, ¿de qué escriben?

En este último campamento hablaron mucho de desamor, enamoramiento, del chico que les rompió el corazón. Hicieron un *hip-hop* que hablaba sobre el crecer, el miedo que tienen de ser grandes, y fue paja porque cada una tuvo un solo. Fue increíble.

¿Cuál crees que es hoy día la condición de la mujer *rockera* en el Perú? ¿Tiene diferentes condiciones que los hombres? ¿Diferentes pagos? ¿Diferentes condiciones en general?

No sé si diferentes pagos, porque nunca me han pagado (risas) como *performer*. Yo me dedico a la música por las clases. Mi posición como mujer guitarrista que da clases de guitarra popular, que maneja a grupos de menores de edad, es privilegiado, porque sí hay una predilección de los padres de familia por tener una profesora. Prefieren a la profesora de música, les parece súper paja, además que tengo muy buena comunicación con los padres de familia y soy muy abierta con ellos en los temas de sus hijos. Los visito siempre, me meto a sus hogares. Tengo un mercado de muchas chicas que quieren tocar guitarra y están viviendo un proceso que yo nunca viví y que me gustaría. Mi encuentro con la música no vino de una mujer, sino desde la perspectiva de un hombre.

Hubiera sido mejor, no sé si mejor...

Hubiera sido diferente. Creo que lo que les doy es valioso porque se sienten cómodas, conmigo pueden hablar, además de los temas musicales, temas en general de sus vidas. Tengo alumnas que las tengo desde los seis años y ahora tienen doce, entonces veo cómo entran a la adolescencia y cómo están con temas. Yo también era más chibola, ahora las veo y crezco con

ellas, veo su evolución de guitarristas, las veo crecer como músicos sin el prejuicio de tener que satisfacer las necesidades del público. Es muy lindo porque siempre te toman como ejemplo y, a veces, les muestro otros u otras guitarristas y me da risa porque dicen «pero tú tocas mejor». La percepción que tienen de mí es medio de ídolo, pero que tienes todas las semanas contigo. Siempre me escriben por WhatsApp que me quieren.

Debe ser súper emotivo.

Sumamente. He llegado al punto en que siento que mi legado tal vez no es el legado guitarrístico como *performer*, sino que está en estas chicas, que aquí en unos años haya un *boom*, del Perú o por lo menos de Lima, una promoción de mujeres tocando guitarra, tocando bien. Soy espesa con ellas: metrónomo, técnica, postura. Ellas ya saben que conmigo van a tener que trabajar. Ya lo aceptaron. Estoy siendo exigente como no fui conmigo misma. Como ellas tienen el tiempo y la proyección, sí las friego.

Y en ese proceso, ¿qué aprendes tú?, ¿qué te enseñan?

Justamente a eso, a disfrutar ese momento, que es chévere equivocarse, reírse. Las veo crecer salvajemente, en libertad. De alguna manera va enmendando ciertos errores... suena medio egoísta, pero con ellas puedes subsanar tus procesos que fueron accidentados. Enseñar es volver a aprender, redescubrir tus propias capacidades.

Tú eres mamá, ¿qué edad tiene tu hijo?

Cumple tres.

¿Cómo se llama?

Amaro.

¿Modificó su nacimiento tu forma de ver la música?

No mi forma de ver la música, pero sí enciende sentimientos de culpa.

¿De culpa?

De culpa social. Porque uno no puede dejar de ser quien es por el hecho de convertirse en madre o padre. Sí he sentido un poco de presión familiar de «deberías dejar de hacer esto, o dictar menos horas para estar con tu hijo, o ya no deberías salir a tocar en las noches porque tienes que quedarte». Sí, he sentido ese tipo de cosas que terminan calando en ti.

Nació el 14 de marzo a las dos de la tarde, yo trabajé el día 13 hasta las ocho de la noche. Me fui y justo ese día tocaba la banda, estaba tocando un amigo mío que me reemplazó un par de meses, y tocábamos con Los Outsiders en Sargento. Mi mamá me dijo que me quede a dormir en la casa que podía venir el bebé en cualquier momento. Nicolás viene a las cuatro de la mañana en estado de ebriedad y le digo «bueno, es hora de irnos a la clínica».

Paré solo 20 días porque soy independiente y dependo de trabajar para sostener mis costos. Nicolás también. Éramos un par de independientes con un hijo, yo tenía 26, vivíamos solos, pero nos quedó chico el departamento, fuimos donde mi mamá y fue todo un rollo, porque de tener la libertad absoluta de hacer de tu vida lo que quieras, volver a la casa de tus papás y con un hijo que depende de tu cuerpo, el estrés de que tienes que volver a trabajar, la presión familiar...

¿Y hasta hoy tienes eso o ya fue?

Todavía se queda. Es como volver a pedir permiso. Pedirle a mi mamá o a mi suegra que cuide a mi hijo, y si tengo muchos conciertos seguidos es la cara de poto. Te cambia la vida, tu rutina, te sientes culpable porque no puedes dedicarle tanto tiempo como quisieras, sientes que te pierdes momentos de su vida. Warmi Rock Camp, las clases y la banda, me demanda mucho tiempo, mucha cabeza, puedo estar en casa y el «mami, ven», tengo que hacer algo, mandar un *mail*. Pero caes

en cuenta de que tu felicidad también importa, que también es algo que imprimes en tu hijo, lo que tú haces, cómo lo haces, las ganas con que lo haces, lo educas en ese aspecto de luchar por sus ideales, de tener una palabra, de ser fiel a esa palabra. Eso me parece muy valioso. Si tú me quitas la banda, me matas. Está bien, toco guitarra con mis alumnos, pero la banda es esa exposición que también es necesaria, importante, un momento propio, de catarsis. El hecho de hacer música no te hace irresponsable. El hecho de ser mamá músico, como es una rutina diferente a lo convencional, te trae este tipo de sentimientos, preguntas, pero la vida se acomoda y creo que me tomo las cosas de manera muy positiva.

¿Te sientes tranquila y contenta con lo que estás viviendo ahora?

Sí, bastante, muy en paz cuando reina el caos también. He pasado de quejarme a hacer las cosas, eso te da el tema de emprender, agallas para enfrentar adversidades. Ahora tenemos el Warmi Rock Camp y junté a mis amigas Electroboobies. Antes teníamos una banda, ahora somos una ONG. Para mí, Fiorella, Estefanía y Gisella,⁷ que la conocimos hace un par de años, son mujeres muy poderosas por sus convicciones. Además, que las admiro como músicos, son mis amigas de siempre y he recuperado un poco ese *feeling* de la banda de mujeres. Ha sido reencontrarme con ellas, la hermandad. Estar tanto tiempo trabajando sola, ser mi propia jefe, a volver a tener un equipo con quien discutir, pelearse, es bien bacán. Hay veces que las cosas no salen, pero alguien tiene que ser más fuerte y decir «bueno, hay que buscar soluciones».

¿Qué se viene para el Warmi Rock Camp? ¿Tal vez salir a otras regiones?

7. [Nota del autor] Gisella Giurfa, percusionista.

Queremos salir de Lima, hay una necesidad. Lo hemos visto en Trujillo. Para nosotros fue muy difícil porque había pocas campistas, nos jalábamos los pelos porque nos decíamos «cómo vamos a cubrir esto, la gente no responde al proyecto». Pero retroceder, no ir y no hacer el campamento era un paso atrás. Era demostrar todo lo contrario de lo que predicamos. Fue como un éxtasis cuando terminó, muy emocional. Terminó el concierto, vino Fiorella, la abracé, nos pusimos a llorar. La gente estaba feliz, todo el voluntariado lloraba, las niñas lloraban, los padres lloraban. Tocamos una fibra muy sensible de la gente y mostramos que nuestro trabajo es valioso. Es paja porque se arman comunidades y la comunidad del campamento de Trujillo es súper linda.

Te felicito, qué paja la chamba que hacen.

La retribución es esa, más que económica. Sin duda no lo hacemos por la plata, obviamente, es importante porque hay que sostener el proyecto. Que trasmitas el valor de tu trabajo es enriquecedor, lo que paga todas las noches de desvelos, llantos. Realmente impactas.

Queremos que la comunidad de músicos mujeres crezca, sea más visible, que se empiece a ver a la mujer más por sus capacidades que por el «combo», que las mismas mujeres entiendan que no tienen que llegar a esa sexualización o venderse como un producto u objeto para ser valiosa dentro de la música o del arte. Sino respetar su propia voz, amplificarse con lo que tienen.

Los hombres tienen más esa libertad de ser como son, porque, claro, no todos son los que destacan, los que están digamos en el promedio, hacen su música y bien, no se sienten menos o desprestigiados o señalados por no llegar al estándar. Pero la mujer, sí, tiene la etapa de principiante y de ahí tienes que llegar acá arriba... no hay el trayecto, no existe, porque ya

te aniquilaron, ya te pusieron la cruz porque no cumples con la expectativa, ya fue. Pero a los hombres nunca les dicen eso, tu pata fácil no toca tan chévere, pero tiene sus cosas. Entonces, lo llamas para tu banda y se vacilan, y todos se tratan por igual. O a veces es muy selectivo el tema «yo busco bajista mujer porque le va al *look* de la banda, necesito que cumpla, no que la destruya».

Una cosificación.

Claro. No hay un tema de querer compartir. La gente escribe «oye conoces a bajistas mujeres, estoy buscando porque en mi banda había una bajista mujer, queremos mantener esa fórmula». El hecho de tener una banda mixta hace que te desprendas de la fórmula, en Mercury Toys somos dos mujeres y tres hombres.

MERCURY TOYS. PAPELES DE PIEDRA CANTAR EN INGLÉS

El empaque es bravazo, súper chévere el diseño del disco.

El arte lo hizo un señor que es uno de los primeros diseñadores gráficos del Perú. Es un cuadro que tenía hace muchos años, nos los regaló y lo digitalizamos.

¿Y este papel?

Es de piedra.

¿Cómo de piedra? ¿En serio?

Sí. Si tratas de romperlo se estira.

No, me da miedo tratar de romperlo.

O sea, no trates de romperlo, pero es elástico.

Y esta onda de escribir en inglés, ¿por qué?

Son varias cosas. Tus influencias son tus influencias. Me siento bastante cómoda escribiendo en inglés, me considero una persona de inglés fluido, no es que lo hable todo el día,

pero hago muchas cosas por el campamento también en inglés, como somos parte de la alianza del campamento, siempre nos comunicamos con gente alrededor del mundo. Y en general he tenido esta onda de leer mucho en inglés, los métodos de música por lo general, de sonido, están en inglés. Además, la música que escucho, siempre me ha gustado leer un montón de letras que escucho. He tenido este *input* del inglés, de chica he compuesto en inglés, lo que no hace que no disfrute de escribir en español, que es también otra riqueza, y cuando te sale, te sale. Fue una decisión que tomamos en un principio, tomando en cuenta la cantada de Nicolás, el género y cómo se prestaba el idioma. Siento que el idioma como tal es un elemento estético, es como elegir qué efecto tocar.

¿Los fans captan el mensaje? ¿Sientes que conectan?

Hay de todo. No siento Mercury Toys como una banda masiva, menos acá en el Perú, hay muchos detractores de la música que se hace un inglés. Pero he tenido la oportunidad de conversar con gente de fuera que sí ha conectado.

¿De qué habla el disco?

Tuve que ponerme en la posición de un hombre, porque el que canta es hombre, entonces, mis historias están basadas en que el personaje es hombre. Mi trabajo en el disco fue más de letrista y guitarrista. Hay gente que dice que las letras son románticas, pero en verdad...

Me dijiste al comienzo que eras romántica.

Claro, pero no de celebraciones. Ni siquiera romántica, me considero una persona positiva y me gusta dar ese mensaje, de que siempre hay una esperanza. Alessandra una vez dijo eso, que el disco es sobre que siempre hay esperanza, conseguir algo o estar con alguien, más allá hay algo que ilumina. Yo nunca lo había visto así, ella lo dijo en una entrevista. Son chispas que te salen y al final le das concepto.

Gracias por tu tiempo, por todo lo que me has contado.

No, sí, chévere... me gusta hablar de eso porque no hay muchos espacios. Me gusta que me hayas pasado la voz. Nunca me he considerado dentro del rubro de guitarristas que la rompen instrumentalmente, no me considero muy versátil. Pero sí proyectarnos a través del trabajo, del emprendimiento social, cómo a través de la música puedes mejorar la sociedad, tu comunidad y visibilizar esta población de chicas que por ahí se pierden en el camino, porque tienen la idea equivocada de lo que es hacer música. Muchas tienen la idea de que tienen que hacer una canción, ser estrella. Ese tipo de comparaciones les ponen la valla súper altas, que no significa ser feliz.

Ser una persona exitosa es hacer de tu vida lo que siempre has querido, ser fiel a lo que quieres hacer. Mucha gente confunde que el éxito es hacer dinero rápido, irse de viaje y todo... la vida no es tan lineal, no todos vivimos nuestra vida en el mismo orden, yo soy ejemplo de eso: no me he casado, tengo un hijo, hago música. Y está bien, también es rico, es importante y que ese tipo de diferencias son importantes y hay que respetarlas. Ir al colegio, ir a la universidad, enamorarse, estar dos años de prometidos, casarse y tener un hijo, irse de viaje, colegio, y... basta ya de creer que la perfección es ir al pie de la letra.

Una estructura fija.

La vida no es una estructura, y la felicidad tampoco tiene un camino. En general, mi discurso musical va por ahí: despojarse de estereotipos, de no tener el disfraz. Nunca me había puesto a pensar en qué color, pero sí pienso que el mensaje es ser uno mismo, quererse. A mí me ha costado mucho quererme como guitarrista, a tal punto de querer tirar la toalla, de dedicarme a otra cosa. Es loquísimo porque la vida te revuelca

y de pronto te encuentras en una situación en la que tienes que dar clases. La vida te encuentra.

Finalmente, ¿qué consejo le darías a todos los que están aprendiendo la guitarra?

Que no se rindan con los primeros intentos. A veces, cuando nos parece algo fácil, lo aceptamos cómodamente, pero, a medida que se vuelve más difícil, «no me sale, no me sale, no me sale» y chau. Aprender a tener paciencia, entender que aprender es un proceso. Y no compararse, a mí me dicen «ah, pero a ti te sale bien», «pero mami, toco hace veinte años». Todo lo pensamos a veces en error, en lo que nos equivocamos y dejo de disfrutar lo que ya me sale. No se acuerdan de todo el camino recorrido... hay que acordarse del día uno, de cuánto me costó hacer sonar la guitarra. Enfocarte en lo que has aprendido te motiva a seguir aprendiendo. Se los digo como en broma, haciéndoles ver que son principiantes y que está bien que se equivoquen, no como si fuera una disciplina obligatoria, que es una disciplina, pero no deja de ser un disfrute.

OMAR VARGAS



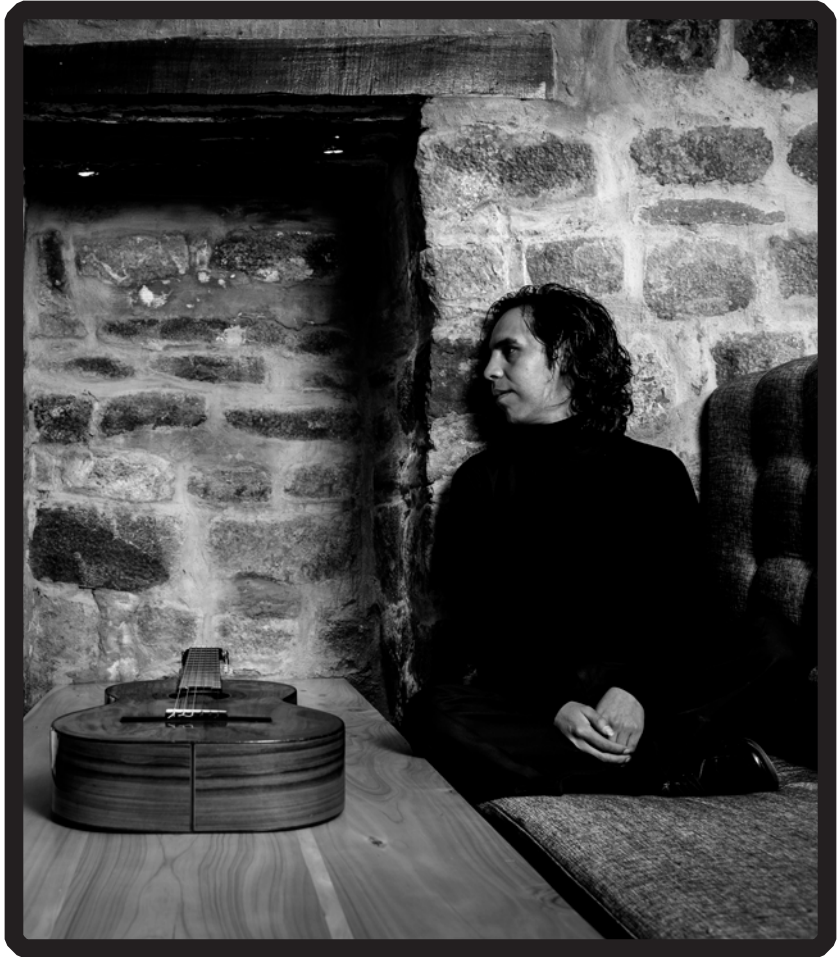
Escúchalo aquí

«Los pocos momentos en los que he tenido silencio de verdad, ha sido tocando»

Escuché al guitarrista cusqueño Omar Vargas por primera vez en Lima en el *showcase* del Seminario Conecta 2014 junto a Gladys Conde en dúo. En esa época yo ya vivía en Cusco, pero no había tenido la oportunidad de escucharlos. En el concierto pasaron varias bandas, no recuerdo ninguna... solo ese momento de silencio sonoro, de algo extraño, remotamente especial que crearon ambos, solo dos, voz y guitarra acústica. Nada más. Qué especial me parecía todo esto, después de tanto ruido, guitarras distorsionadas, baterías amplificadas y *subwoofers*... eran como hilo de agua que caía de algún lado. Un goteo con eco.

A mi costado en el público estaba un muchacho que conocí en los talleres, que embobado me dijo en el oído: «puta, es como Grateful Dead». Y sí, era una experiencia profundamente psicodélica, aun cuando —o por eso— tenía un total sello andino con aires de selva, de tierra, de madre tierra, mejor dicho.

A mí esta experiencia me dejó pasmado. Cuando volví a Cusco los busqué y los conocí en una caminata organizada por un profesor, que nos llevaba por lugares de Cusco para conocer



© Adam L. Weintraub

plantas silvestres y hablar de ellas. Ahí estaba Gladys, mirando, anotando, oliendo, recogiendo, guardando hierbas de nombres que he olvidado. A su lado, Omar, desgredado, con pinta de malhumorado, callado, parecía estar y no estar ahí. En un momento apuré mi paso y lo saludé, le dije que los vi en Lima, que me encantó lo que hicieron y del «poder sanador» de su música, o algo así. Omar —seguramente aburrido de tópicos paporreteados en la música— no me dijo nada, o al menos no recuerdo nada, sino un pequeño gesto de desinterés.

Con el tiempo, lo conocí más. Fui a su casa en Calle Lechugal donde vivía con Gladys y su hijo. La casa estaba atiborrada de juguetes, cosas en diferentes lugares y todo por todas partes. De a pocos, fuimos compartiendo más, incluso lo busqué para que mezcle uno de mis discos y trabajamos mano a mano durante varias semanas en su estudio. Fue un tiempo muy especial para mí. Recuerdo que le pregunté cómo mejorar mi forma de tocar la guitarra y me sugirió tocar más el *didjeridoo*. Omar es una persona rara, nunca dice lo que quieres escuchar, es insoportablemente honesto, pragmático —demasiado a mi gusto— pero, al fin y al cabo, una persona con la que me gusta estar. Tiene un lado amigo, si pudiera decirse, que valoro mucho. Además, es un maestro de la guitarra.

Lo busqué una noche en su casa para conversar para este libro. Gladys nos trajo un mate de una hierba indescifrable. Es, de todas las entrevistas, la única en la que hablo con el entrevistado casi susurrando por el silencio del lugar. También es la única en la que me quedé incompleto, pero al transcribir un par de años después esta conversación, me di cuenta de que el entrevistado ya había dicho suficiente.

Efectos del ande.



¿Cómo llega la guitarra a tu vida?

Por «mono», porque mis hermanos han pasado por instituciones de música. Entonces, como yo era el cuarto hermano, también tenía que ir.

¿A qué edad empieza esa «monería»?

Según cuenta mi madre, mi juguete era una guitarra. Como ya eran cuatro hermanos y mi madre tenía que trabajar, me puso una guitarra cerca y me pasaba toda la tarde moviendo las cuerdas. Era mi juguete. Es más, según mi madre —las madres son hinchas de los hijos, no hay que creerle todo—, me cuenta que cuando caminé lo hice arrastrando mi guitarra.

O sea, la versión maternal es que desde bebito...

Sí.

¿Y te crees la versión maternal?

No sé, suena interesante, gracioso, pero siempre hay que tener reparos, las mamás no son siempre objetivas.

¿Y tú que recuerdas?

Que tenía unos tíos que tocaban guitarra. Alguna vez uno de ellos me enseñó algo y de ahí comencé. Luego ingresé al Instituto de Música Leandro Alviña a los siete u ocho años.

¿Se puede postular a esa edad?

Antes sí, había un curso que se llamaba Formación Artística Temprana.

De ahí seguiste en la escuela cuando creciste...

Claro, de ahí acabé los seis años junto con el colegio, después siempre el año sabático, no sabía qué hacer y ahí decidí irme a estudiar.

¿A dónde fuiste a estudiar?

Al Conservatorio de Lima, a postular inicialmente, no a estudiar.

CUSCO SONORO. 24 HORAS DE MÚSICA AL DÍA

Me gustaría conocer un poquito qué sonaba cuando eras niño...

Mi entorno familiar, mis tíos básicamente. Yo vivía en el centro histórico del Cusco, entonces, el centro histórico es todo, hay una banda, fiesta, todo...

¿Qué sonaba entonces ahí?

Recuerdo mucho las bandas. La casa de mi madre está ubicada en un punto neurálgico, por ahí pasan varias procesiones que eran bien importantes y una de ellas era de la Virgen Natividad. Durante tres días salías a la puerta de la casa y veías un espectáculo colorido de danzas. También recuerdo cómo se insertaban las bandas puneñas, las Morenadas, las Diabladas.

¿Te gustaba esa música? ¿Qué sentías?, ¿te acuerdas?

Me parecía divertido porque era muy acrobático. Muy visual.

Y además de esta, ¿cuál era la música popular del Cusco en la radio entonces?

Estamos hablando de los ochenta y tantos... recuerdo una hora en la radio donde ponían música de Los Chalchaleños de Argentina, Atahualpa Yupanqui, Los Fronterizos. También lo que hoy llamamos música tradicional, Los Campesinos, Condemayta de Acomayo... lo que conocemos actualmente, en verdad no ha habido mucho movimiento en eso.

Entonces, cuando empezabas a tocar y agarrabas la guitarra, ¿qué te provocaba tocar?

Creo que era esa misma música, por un tema de imitación.

Y entonces llegó el momento en que decidiste que querías ser músico, ¿cómo pasó?

No, nunca piensas en eso.

Pero pasó...

Solo tocas, tocas, tocas. Llegaba a la casa, empezaba a tocar y ya eran las ocho de la noche. Te llaman para cenar «¡La cena!», bajas y regresas y sigues tocando, tocando y tocando y ya tienes que dormir.

Después del colegio tuviste tu año sabático, ya tenías seis años de estudio de guitarra, ¿se te ocurrió estudiar otra cosa?

Claro, me gustan mucho los números. Pensé ser ingeniero civil.

¿Y por qué no lo fuiste?

Porque cuando no es lo tuyo, no nace. Yo creo que soy muy afortunado porque siempre hago cosas que me gustan y siempre ha sido así. Pocas veces en mi vida he hecho cosas que no me gustan.

¿Tu familia te apoyó?

Mi madre un poco más que mi padre.

Siguiendo con la línea de tiempo, ¿cuánto tiempo estuviste en el Conservatorio?

Ocho años. Son tres años de preparatoria y cinco de superior.

Tuviste maestros, ¿alguno lo recuerdas de manera particular?

A todos, porque llegué a la conclusión de que todos los profesores siempre te enseñan algo. Y también soy muy consciente de que todo lo que te han enseñado es en función de su realidad. Eso es importante, aprender a entender, después digerirlo, agradecer y comenzar tu vida.

No es que tuviste a alguien a quien llamarías «mi maestro».

No. Yo creo que todos han aportado de alguna manera muy significativa. Por lo menos en el Conservatorio, la parte guitarrística es como una cofradía, una hermandad, no es que lo veas al profesor lejano. Hay una relación bastante horizontal. Eso lleva a otra forma de comunidad. Por lo menos en el momento en que estudié era así.

Y cuando no estabas tocando la guitarra, ¿qué hacías? ¿Cómo era tu vida en Lima cuando no estabas en el Conservatorio?

Nada, mi vida era 24 horas de música.

¿No salías con amigos?

Los últimos años tal vez, pero siquiera unos cinco o seis años era estudiar, estudiar, estudiar.

¿En qué consistía tu estudio?

En el Conservatorio es un problema porque no solo es guitarra: exigen varios cursos de música, entrenamiento auditivo, temas teóricos, análisis, contrapunto, armonía. Entonces, en verdad es bastante exigente. Te absorbe. Eso no significa que no tenga amigos, pero no eran mi prioridad.

PARADIGMAS ROTOS. ESCUCHAR CON EL CUERPO

Ya pisando territorio fangoso, ¿la sensibilidad se aprende? Puedes tocar increíble si tocas 24 horas al día, pero ¿cómo imprimir sentimiento?

Es bien subjetivo eso, ¿no? Ya te imaginarás que he hablado con varias personas tratando de averiguar eso. Yo creo que todo se puede aprender. Sin excepción. Si no se aprende, tienes que entenderlo y, cuando lo entiendas, lo aprendes. La sensibilidad, desde mi óptica, es aprender a reducir los elementos. La sensibilidad, cuando no te funciona, agarras un

microscopio, en eso vas viendo que tu microscopio de colegio no te funciona, entonces, la sensibilidad del lente te pedirá que tengas un microscopio más grande. Vas entrando y vas encontrando fractales. Y dices «después de esto no hay nada más, los fractales son los elementos más artísticos, más pequeños que pueden haber» y también viceversa, la sensibilidad la ves para ambos lados. Y es que de la cosa chiquita puede empezar algo grande, un árbol, un cerro, el aire, no sé, otro nivel de contemplación de las cosas. Yo creo que también se aprende, todo se puede aprender. No siento esa limitante. A veces dicen «no, yo no he nacido para tal cosa», pero cuando tuve experiencia de trabajar con niños todos esos parámetros se me rompieron.

En la música pasa mucho eso, conocer gente que te dice que es «negada para la música», ¿hay gente realmente negada para la música?

Por eso te decía. Todos esos parámetros se me rompieron cuando empecé a trabajar con niños menores de cinco años. Todas esas estructuras son falsas, te das cuenta de que la sociedad te acompleja. Un niño que todavía está fresco, con menos condicionamiento, te das cuenta de que tiene mucho por explorar.

El sistema musical que hemos aprendido, del Do hasta el Si, con sus bemoles, es una estructura, ¿correcto? Y todo lo que está afuera es considerado «error» o «desafinación». Quiero preguntarte cómo manejas tú en tu vida el error y la desafinación en la música.

Lo que me estás hablando es de los lenguajes musicales. Escuchas música de la India y Celta, por ejemplo, entonces, obviamente, tu oído básico va a decir «esto es hindú, esto es celta». Lo haces porque reconoces la estructura interna, los colores. En los estudios formales hay un academicismo, hasta cierto punto, de entender la música obligando a entenderla en

el sistema tonal. Ese es un nivel básico, porque cuando uno revisa más la teoría y profundiza más, te das cuenta de que dentro del sistema tonal hay muchas formas de lenguaje, de afinaciones. Cuando vas revisando un poco de historia, de que todo lo que conocemos como afinación es un concepto moderno, irónicamente fue inventado hace no mucho.

Parte de esas homogenizaciones involucran la formación de las orquestas, porque un conjunto de cincuenta personas tiene que tener una referencia para poder tocar juntos, pero eso no significa que una orquesta o un ensamble nos pueda generar un paradigma de lo que significa la música de la humanidad. Lo que pasa es que en los conservatorios, obviamente, los instrumentos preferidos por las formaciones clásicas y escolásticas siempre van a ser los de orquesta. Es más, la guitarra es un instrumento relativamente joven dentro del conservatorio. Parte de la responsabilidad, de que la guitarra esté dentro de un conservatorio, es de Segovia. Estamos hablando de un promedio de menos de 100 años que está la guitarra dentro de las escuelas formalmente. En algunas escuelas había antes. Andrés Segovia fue un hito muy importante dentro de la guitarra, no de la clásica, sino de la guitarra. Ahora en las escuelas de arte enseñan guitarra popular. Yo no te digo que sea mejor o peor, pero entendiendo un poco los lenguajes musicales, las diferencias de las músicas que generan las humanidades. Centrarnos en solo un paradigma, la notación musical es...

Muy limitante...

Sí, tanto así que muchos estudiosos, eruditos de la música, afirman que la música no debería escribirse.

Y cuando tú escuchas algún tipo de música que está, digamos, «desafinado», ¿qué sientes?, ¿incomodidad?

No pues. Diferente. Yo escucho la música de dos maneras: puedo escucharlo con los oídos o escucharlo con el cuerpo.

¿Cómo se escucha con el cuerpo?

Bloqueas tu oído.

¿Te refieres a percibir las vibraciones?

Sí. Cuando hablas, el sonido se transmite por el aire, eso genera una vibración y ese sonido te golpea. Como hago trabajos en temas de sonido, por ejemplo, mezclas, el concepto no es un concepto de músico, sino es un concepto del sonido. Hacer sonido tiene su propio tecnicismo que hay que estudiar. Si utilizas tu guitarra, digamos, con fines terapéuticos, como apoyo de musicoterapia, te das cuenta de que tu estética, tu belleza, lo que tú quieras, lo que consideres arte o no, de repente, no funciona para eso. Te das cuenta de que el sonido, tú música puede tener una funcionalidad muy distinta a tu apreciación estética. Es como tocar en diferentes espacios. Si tocas en un domo pequeño, cerrado, una guitarra va a sonar impresionante; si yo pusiera un piano allí, sería un desastre. Depende entonces cómo peses los espacios físicos con los estados emocionales y, a la vez, esto genere un equilibrio según tu necesidad. Si buscas un goce estético, eso es una sensación muy distinta a una sesión de musicoterapia, o cuando tienes que mezclar sonido. Sigue siendo sonido, siempre es el sonido, siempre es el elemento de la vibración que golpea, se trasmite por el aire y repercute en el cuerpo donde el oído, que es la parte fisiológica que tiene mayor sensibilidad hacia este fenómeno, pero el cuerpo tiene la misma recepción. Entonces, puedes escuchar la música de varias formas.

Se dice «lo escucho con el corazón», me parece algo ideológico, pero tiene lógica, en realidad, cuando uno va percibiendo la música en varias formas. A veces puedes tocar guitarra pensando en guitarra y, a veces, puedes tocar guitarra no pensando en guitarra. Tu misma función como artista puede ser de varias formas, puedes ser terapeuta. A los que están es-

cuchando le haces musicoterapia, por llamarlo de alguna forma. No te interesa el goce artístico, te interesaría, digamos, generar un equilibrio, porque la música es una proyección de tu cuerpo. Los instrumentos son una proyección de ti. Entonces, tienes que generarte un vínculo más arraigado a tu instrumento para que no haya diferencia entre tú y el instrumento.

¿Y cómo es tu vínculo hoy con este instrumento?

Mmm... no sé... ya todo es distinto. Creo que ya ni siquiera es un vínculo afectivo.

Un vínculo estratégico, digamos...

No, tampoco estratégico. Creo que termina siendo como una simbiosis. No tocas por obligación, pero tienes que hacerlo. Algo así. Y cuando no tocas una semana, la guitarra te reclama, porque cambió de sonido. Entonces, otra vez hay que domesticar y la guitarra habla otra vez su sonido. Hay una simbiosis.

Ahora que tenemos esta simbiosis, ¿qué sientes que como guitarrista o como Omar, proyectas?

Nunca me pongo a pensar eso. No son mis puntos de interés.

HUNDIRSE. SILENCIOS

¿Por qué hablas de pintura cuando hablas de música?

Creo que es la forma más didáctica de entenderla. Porque la pintura termina siendo concreta, puedes entenderla de muchas formas, ves un color, una profundidad, un campo, ves algo. Creo que es una referencia muy concreta. No es exactamente que me guste la pintura. Es más sencillo explicarlo, no porque la pintura sea sencilla, sino porque podemos verlo.

Hace poco tiempo tuvimos una clase en la que me preguntaste «si estás en la calle y pasa una procesión mientras cae una aguja, ¿qué vas a escuchar?». Como siempre

eres medio capcioso, te respondí con temor «la procesión», y sí era eso, pero lo usaste para hablarme del ruido corporal de mi forma de tocar, hablando de la tensión de mis manos, mis piernas cruzadas, mi espalda, etcétera. ¿Qué cosa es este ruido y cómo afecta lo que quiero que realmente suene? O digamos, «el sonido de la aguja».

Me refiero a que la cantidad de ruidos corporales que generas, dolores, te van a distraer de tener un acercamiento más concreto al instrumento.

¿Qué otros dolores hay además de los físicos?

No sé, es subjetivo, para unos es ruido, para otros es música.

¿El ruido psicológico también influye?

Tus traumas tú lo tienes solo, y yo tengo mis propios traumas, eso va a tener un condicionamiento a tu sabor estético, va a ser a partir de tu vivencia. No tiene por qué ser un dolor o un ruido eso.

¿Tú piensas en tu respiración cuando tocas?

Es que toco de varias formas. Puedo tocar escuchándome, puedo tocar abstrayéndome, puedo tocar moviendo los dedos y que suene y ya. Puede ser voluntario, decides qué quieres hacer. Hay días que estás de mal humor, te sientas, tocas y te olvidas del mundo, y cuando termina la obra estás ahí y como que apareces y desapareces.

¿Cómo es eso?

Desde mi percepción, es como que te hundes. Te metes abajo, te caes. Como que tu cuerpo está tocando, pero tú te hundes y ves la música ahí, digamos, lejos.

¿Se goza más?

No sé, solo es diferente.

¿Recuerdas la última vez que te has abstraído?

Puede pasar en cualquier momento, en un ensayo.

Me dijiste que es voluntario. ¿Tú puedes agarrar la guitarra en este momento y decidir «me voy a abstraer, me voy a hundir»?

Sí.

Y el silencio en la música, ¿cómo lo experimentas?

No existe el silencio.

¿No hay silencio?

No. Hay un silencio musical, si quieres... pero no hay silencio. De repente, por eso me gusta la música, porque cuando tocas te abstraes, como que dejaste el cuerpo tocando y te vas a un kilómetro y lo escuchas lejos.

¿Pero cómo es eso que no hay silencio?

Es bien teórico y depende de cada uno. Puede sonar contradictorio lo que te digo, pero los pocos momentos en los que he tenido silencio de verdad, ha sido tocando, mientras mi guitarra sonaba.

¿Cómo hay silencio si hay sonido?

Por eso, porque te hundes.

Entonces la abstracción la experimentas como silencio, como ausencia.

Sí.

Se identifica a buenos guitarristas como los que tocan rápido...

La rapidez no tiene que ver nada.

Socialmente la rapidez es buena...

Sí. Puede sonar sarcástico, pero es como un mono adiestrado, que es genial mostrar a un mono de esa manera, es complejísimo, necesita mucha paciencia, entrenamiento, saber escoger el mono. La rapidez es eso.

¿Y la lentitud?

Yo creo que es más complejo tocar lento que rápido. Tocar lento es un proceso muy contemplativo, requiere mayor nivel de desarrollo técnico que tocar piezas rápidas, porque tú estudias un año, dos años rápido, con cierta disciplina y con buena metodología y vas a lograrlo. Y cuando logras serlo, te das cuenta de que no pasó nada. Claro, la gente te ovacionará, pero no pasó nada, es una escala, unas cuantas notas que suenan rápido y bueno. Pero lo lento es mucho más complejo, es más, a los músicos se les conoce más por tocar música lenta que rápido, porque en lo lento tienes que conectar la nota entre una y otra nota.

Lo difícil de lo lento es el espacio entre las notas...

Unir dos espacios lejanos, dos puntos distantes, juntarlos y no perder la tensión. Lo vuelve más complejo que llenarlo de veinte notas o cincuenta en ese espacio donde pones dos.

¿Cómo entrenas eso?

Si eres guitarrista, tienes que entrenar la mano, los músculos, desarrollar toda una mecánica, una cantidad de movimientos, buscar posibilidades, recursos, analizar la técnica de varias formas. El tema de la lectura se va, no existe, porque ya es un tema resuelto. La interpretación en cambio es una cuestión subjetiva.

GITARRAS

Y esta guitarra que tienes, ¿de dónde es? ¿Quién la fabricó?

No sé quién la fabricó. Es de manufactura española, de palisandro y ébano. Ya tiene 20 años conmigo.

Es la guitarra que usas siempre...

Sí.

¿Tienes otra?

No, a esta le doy duro.

¿Qué características tiene?

Depende. Nunca hay un día igual. Eso me parece genial de tocar.

¿Cambia de sonido?

Cambia. Por las cuerdas, tus uñas o el clima, si está más húmedo, más soleado...

¿Hay días que suena feo?

No, siempre suena bien. Pero diferente. Llega un momento en que se va cristalizando, después de media hora de haber tocado empieza a soltarse.

¿Es una cuestión química?

Claro, un amigo me explicaba que era una cosa que me parece bastante lógica: la madera se va calentando con el cuerpo y va estabilizándose.

¿Y puede pasar lo contrario? ¿Que la guitarra lo vaya a uno cristalizando?

Sí, con la vibración, porque tú tienes la guitarra cerca.

¿Sería diferente la experiencia de tocar la guitarra de otra manera? Digamos, como si fuera un violoncello...

El violoncello está pegado a las piernas, sería una experiencia corporal diferente.

Muchos guitarristas para este libro me comentaban eso: que tenerla pegada el pecho les produce algo...

Sí, claro, es inevitable, porque la tapa armónica siempre está vibrando y te va golpeando con frecuencias.

No sé si compartes esta idea, pero me parece que la guitarra, dentro de la enorme gama de instrumentos, es uno de los más populares, ¿qué crees que la hace tan popular?

Su transportabilidad.

¿Solo eso?

Sí.

Un oboe podría ser lo mismo...

Sí, pero con la guitarra, con cinco movimientos de mano puedes tocar miles de canciones.

Entonces, es una cuestión práctica también.

Sí, portabilidad y práctica. No necesitas tener un gran dominio. Ahora normalmente el que hace eso tiene otras cualidades, puede ser un *showman* natural, otros pueden tener la versatilidad de tener poesía, otros cantan. Entonces el instrumento es un acompañante.

¿Has experimentado con otras afinaciones?

Sí también, claro.

Que te inventabas tú o que ya existen...

Sí, te inventas. Las afinaciones son inventos. La afinación básicamente es para que te ayude a tocar el instrumento. Pero no solo eso: te genera diferentes tensiones en las cuerdas y por ende el instrumento suena diferente. Es como que cambiaste de guitarra.

MÚSICA ANDINA

Sé que las terminologías son incómodas o debatibles, pero quisiera que me hables sobre la guitarra andina, ¿qué cosa es la guitarra andina?

Simplemente la ubicación geográfica.

O sea, si yo toco Beatles en Cusco, ¿es guitarra andina?

No es que sea el repertorio, el tema es quién lo toca.

O sea, una persona nacida en el ande...

Sí, de alguna forma, por decirlo así. Si es que mantiene los códigos.

Entonces hay unos códigos andinos...

Es un tema por sectores grupales. No es que sea andino, no quiero estereotipar como «lo andino».

Entonces, ¿existe o no existe para ti la guitarra andina?

La guitarra andina para comenzar es una terminología bastante nueva. De alguna forma estos guitarristas tipo García Zárate, Kirwayo, Manuelcha Prado, han generado sus propias palabras... no existía.

Ayuda a comercializarla tal vez...

Se entiende más. Claro, sigue siendo abstracto, ¿de dónde? ¿Colombia? ¿Argentina? ¿Ecuador?

Claro, de qué ande...

Sí, sigue siendo abstracto. Podrías especificar guitarra andina del Perú.

Entonces, si nos achicamos un poco más, hálbame de la guitarra andina cusqueña.

Ahí de repente hay diferencias. Cusco es más de quenistas y de arpistas. Había bastante, ahora hay menos arpistas en Cusco y muchos guitarristas. Por ejemplo, Huamanga es un lugar de tradición de guitarra. En Puquio, por ejemplo, es una tradición más del arpa que de la guitarra. Entonces, cada lugar tenía especialidades de música o instrumentos e instrumentistas. Si hablamos de guitarra cusqueña, claro, es una guitarra que toca música del Cusco, pero cuando te refieres a esto, te refieres a que hay toda una escuela, una vertiente de pensamiento, toda una técnica desarrollada en torno a eso. Entonces, ¿puede haber guitarra cusqueña? Sí, puede haber, posiblemente.

Un amigo quenista me dijo: «mira Manu, cuando alguien toca la quena tiene que “llorar” la quena», ¿escuchaste eso?

Sí, de alguna forma distinta. A eso le llaman «el gusto». Cómo gustas o cómo puede gustar lo que haces a otro. Algunos dicen «yo le pongo sentimiento, le pongo toda mi emoción», pero viéndolo desde un lado interpretativo, es en realidad que entienden mejor los códigos culturales, entienden que determinadas notas tienen que sonar más fuertes, más suaves, que algunas vibraciones tienen que ser de determinadas maneras. Entonces, vas entrando en el gusto de las personas. Ahora, tocar un instrumento, no solo son notas. Como te dije, hay un vínculo que uno va desarrollando de diferentes maneras con el instrumento. Conozco gente que toca y se emociona tocando y se puede percibir. Algunos lo percibirán de forma más clara, o menos clara. Así va desarrollando su gusto, a partir de los cánones de la cultura del entorno sonoro de ese momento. Y también depende mucho de las personas. La otra cosa es que el gusto te puede permitir construir música, te puede permitir recomponer la música y tal vez ese gusto no todo el mundo lo va a entender.

GRABACIONES

Te he visto probar sonido y pedir «color» a la guitarra, ¿cómo un sonido tiene color?

Si miras una guitarra, no estás escuchando un instrumento, sino la personalidad. Entonces, ¿cómo haces para captar eso y eso pueda plasmarse en un CD o una grabación digital? Escuchas la personalidad. Hay todo un tecnicismo para eso, sabes que, si mueves un poco el micrófono, va a cambiar completamente. Entonces, es como captar la personalidad.

Y ese hallazgo de ese color debe ser bien complicado, ¿no?

Todo es práctica.

¿Es intuitivo también?

Sí, siempre hay un grado intuitivo en todo, no todo puede ser racional, ¿no?

«Pastoso», usas mucho esa palabra cuando grabas, ¿qué cosa es un sonido «pastoso»?

Son términos acuñados a partir de los sonidos analógicos. El sonido analógico no es estridente, como los sonidos digitales. Lo digital tiende a lo estridente. Los carretes antiguos sonaban graves. Es más, cuando alguna vez digitalicé algunos carretes antiguos, no tenían frecuencias agudas. Me llamó mucho la atención. Lo «pastoso» va por esa referencia de color, de personalidad.

¿Cómo se grababa antes?

Uy... las primeras grabaciones eran espectaculares: gritabas a una aguja.

¿A una aguja?

Metías la cabeza como a un cono y gritabas, y había un decodificador de vibraciones y hacía huecos con el vinilo. Caruzzo cantaba así, metiendo la cabeza.

Y, por ejemplo, de acá, Los Campesinos, ¿cómo grababan?

Ellos ya con tecnología moderna. Exactamente no sé cómo han grabado, pero sí han pasado por varios procesos. Han grabado en los años sesenta, posiblemente en mono y después han pasado al doble canal, el estéreo.

Ese pase del mono al estéreo, increíble...



Grabación en aguja

Claro, un amigo sonidista, que grababa en mono a la banda de la Marina en una pista, me dijo que entonces había cuatro ingenieros que hacían la mezcla mientras sonaba. Lo hacían bastante responsable, cada uno con su oficio, hacían una distribución de la banda, practicaban una, escuchaban una, entonces, sabían cómo era en el orden de las partes. Así hacían. Entonces, cuando llegó el doble canal, dos monos, hacían el paneo, y cuando llegó el *multitrack* botaron a tres sonidistas.

Te gusta mucho el estudio de grabación, ¿no?

Sí.

¿Tiendes a grabar rápido?

Sí, grabo rápido.

¿Parchas mucho?¹

No. Muy poco, poquísimo.

Te gusta que sea una toma...

He estudiado, ensayo bastante.

¿Te pones nervioso cuando grabas o cuando tocas?

No, nunca me pongo nervioso. Ya me he olvidado de eso.

¿Nunca?

Tienes que tocar, no vas a estar ocupándote si es que te falta una nota.

EL DÚO CON GLADYS

Cuéntame más del dúo con Gladys, ¿cuánto tiempo tienen?

Ya tenemos como 10 años.

1. [Nota del autor] «Parchar» es corregir solo una parte específica de una grabación, con la finalidad de no volver a grabar todo de nuevo.

Me gustó la primera vez que los escuché, no solo el trabajo de Gladys, que es espectacular, el tuyo también, sentí que no es «acompañar» la canción, sí lo es de alguna manera, pero es al mismo tiempo crear una canción simultánea, como dos cosas conversando en equilibrio. ¿Cómo compones el trabajo que haces con Gladys?

Gladys viene y me muestra una composición. Le pregunto «¿y tú qué quieres?». Una cuestión básica. «Quiero que suene así, así y así». Entonces, otra vez los elementos visuales ayudan mucho a eso, «te imaginas viento, lluvia, agua, ¿qué te imaginas?», «sí, como un agua», «ah ya». Entonces, vas descomponiendo, lo armas como un rompecabezas y a la media hora tienes el arreglo hecho.

¿Te toma media hora?

Sí, para grabaciones compongo rápido.

No eres de estos compositores que se queman la cabeza...

No, porque el tema del dúo es distinto. La voz siempre va a tener la preponderancia, porque es lo más entendible para el humano, todo lo instrumental es subjetivo... pero se puede generar un equilibrio, un contrapeso, para que ambos instrumentos no generen roles ni prioridades, sino que generan una cuestión cíclica dentro de la obra. Eso de alguna forma puede captar la atención del oyente, que es una cosa bien básica. Así puede entender un poco más qué cosa queremos hacer. Es como legibilizar, porque podría hacer música más difícil, claro, lo podría hacer si quisiera complicarme la vida, no hay problema, me demoro aunque sea una semana y lo hago, pero el punto no es ese, el punto es que entiendan qué cosa queremos hacer y mi óptica es muy sencilla: es reformular lo que escuchamos cotidianamente, nada más. A los oyentes, en la parte instrumental, les reformulo lo que escuchan todos los días.

¿Qué elementos sumas para que sea una reformulación?

Mucho minimalismo, el trabajo rítmico. Las armonías casi no me importan mucho, pero sí la descomposición rítmica. Es una propuesta.

¿Te refieres a alterar los tempos?

No, el minimalismo de un acorde básico de la bandurria, por ejemplo, y tú descompones y agarras dos notas nada más. No tienes que agarrar todo el acorde. Lo descompones y sobre eso sobrepones elementos. Así vas construyendo por capas, se va volviendo muy legible, ves amarillo, celeste, rojo, verde... el oyente lo ve como una unidad sonora, normal. Eso le parece «atractivo», por un lado, pero para mí no es importante ser atractivo, lo que nos interesa es que se pueda recomponer la música que escuchamos cotidianamente. Es lo que más me importa. Posiblemente, de acá a unos dos o tres discos, haga un disco experimental sobre el trabajo de Gladys. Es una cosa que tengo pensada.

O sea, podría haber un disco de Gladys sin guitarra...

Sí. Es un poco la tendencia porque justamente es parte de un proceso. Comenzamos con la guitarra, hay algunas obras que me parecen muy visuales, entonces, para qué guitarra, no necesita, va a perturbarte. Es un tema de equilibrio.

La primera vez que te escuché jamás te hubiera imaginado hablando de un disco experimental de Gladys Conde...

Son simplemente fases, ¿no? Lo experimental es un poco por los estudios formales.

Tienes una inquietud por experimentar cosas...

Siempre, creo que es muy normal en los humanos.

No de todos, ¿no?

A la mayoría que conozco le gusta experimentar.

A mucha gente le da miedo experimentar...

Sí, siempre están en ese rol, en la búsqueda de algo, de repente, no saben qué es, pero están en la búsqueda. Sabes que se tienen que tirar sin paracaídas, ¿no?

¿Te tirarías sin paracaídas?

Claro, me tiro nomás.

Me has dicho que ya no tienes nervios de tocar, que te tiras sin paracaídas, ¿algo te produce temor?

No, muy pocas cosas.

¿Qué consejo le darías a alguien que está aprendiendo a tocar guitarra?

Que lo haga nomás.

Pero ¿por dónde empieza?

Por donde quiera. Que lo haga.

Que agarre la guitarra y que la toque...

Sí.

Sí tú te hicieras una pregunta para esta entrevista, ¿qué pregunta te harías?

Ninguna.

Te has preguntado muchas cosas en tu estudio de la guitarra...

Sí, pero todo me he olvidado.

¿Cómo manejas la falta de conocimiento? Veo que sabes cosas, pero ¿las cosas que conoces?

No pretendo conocerlo todo. Tampoco me interesa conocerlo todo.

¿Una parte de ti disfruta de conocer mucho?

Sí, pero tampoco me considero una persona que sepa mucho. De repente, en algún momento. Digamos que tienes una reunión con burócratas, entonces, no puedes decirle que no sabes, tienes que decirles que sabes, porque tú estás buscando un

objetivo para hacer algo. El burócrata no va a entenderte porque eres una artista, sino a partir de cosas concretas. Pero no es un regocijo, es solo plantearte cosas de acuerdo con lo que necesitas. No por un exceso de vanidad.

¿Alguna vez notaste vanidad en ti?

Ese es el filo de la navaja de todo artista. Es normal, siempre va a haber un filo de vanidad. No me interesa el éxito, entre comillas.

¿Que está entre comillas? ¿el «éxito» o el «no me interesa»?

El «éxito» y el «no me interesa».

¿Qué no te interesa del éxito?

Yo solo quiero tocar guitarra. Si toco ante mil personas o solo, que haya alguien delante de mí está bien, si no también está bien. De repente, muy egoísta. Uno podría decir «pero más personas podrían disfrutar», pero si se da la oportunidad bien, pero no pretendo ir a buscar a esas mil personas.

Te ves entonces así viejo tocando la guitarra...

No sé, nunca me puse a pensar en eso.

¿Algo que te gustaría agregar?

No.

«Nada, vete de mi casa».

(Risas). No.

Es curioso... eres la cuarta persona que entrevisto y eres la única con la que me quedo incompleto, de algo que falta, no sé qué...

Pero tú estás buscando, yo no... esa es la diferencia.

PEPE TORRES



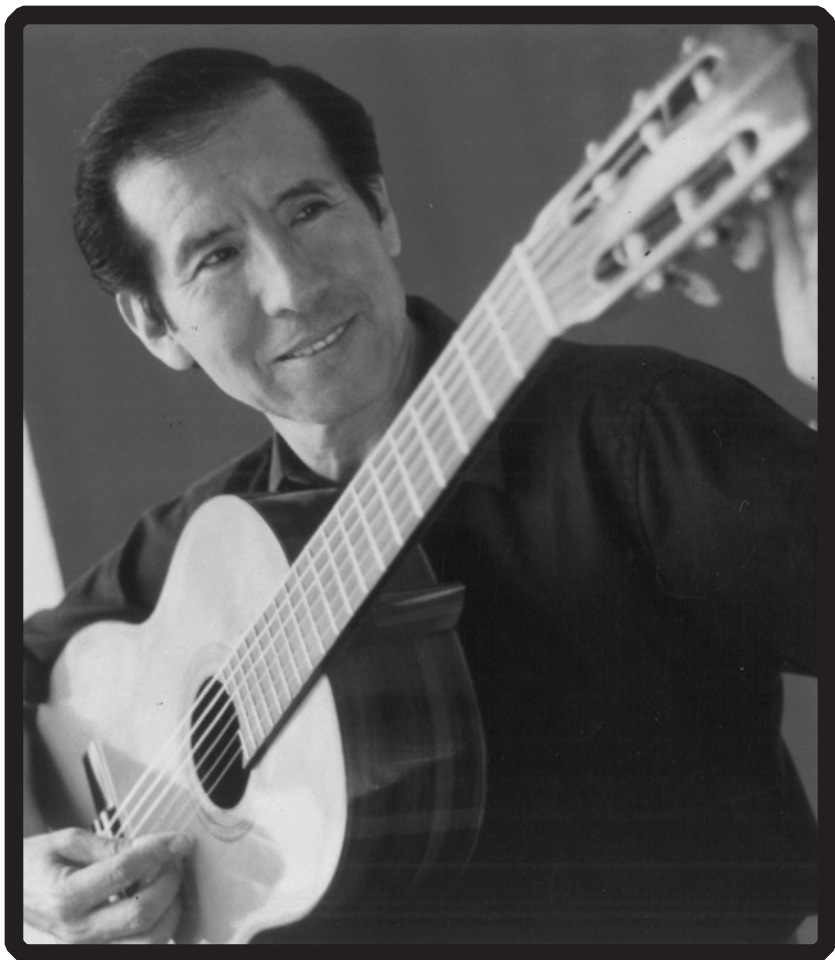
Escúchalo aquí

«La música te reconforta ese haber perdido algo que tú no querías perder, te compensa y te dice que hay algo más grande que la desgracia humana»

A Pepe Torres le llaman «la guitarra de oro del Perú» no por gusto: es uno de los guitarristas más importantes de nuestro país. Es a la guitarra lo que César Cueto es al fútbol peruano. Una leyenda. Mano derecha de Óscar Avilés, amigo de Hayre, Casaverde, García Zárate, Polo Campos, Jesús Vásquez, etcétera. Es reconocida también su academia y su trayectoria como profesor.

Lo entrevisté en un café ruidoso en la capital de Hungría, Budapest, ciudad en la que vive su hijo Álex, también excelente guitarrista. Pepe Torres, de casi 80 años, cruzó el Atlántico para asistir orgulloso al concierto del tenor peruano Juan Diego Flórez, donde su hijo abriría con una presentación. Sin embargo, esta no ha sido la primera vez que cruza el charco: en esta parte del mundo Pepe Torres ha dado 652 conciertos.

Le gustan los números. Dice que tuvo 250 grabaciones con Óscar Avilés, que desde 1971 en su academia han pasado 30 mil alumnos, de los cuales «200 son buenos y 20 son notables». También me dijo con todos sus cerros la gran cantidad de



© Cecilia Durand

dinero que ahorró por su trabajo con la música, pero eso no lo puedo decir... basta decir que era una cantidad suficiente como para abolir eso de que «de la música no se puede vivir». En fin, estudió administración de empresas, sabe ahorrar y le gusta calcular.

Sobre todas las cosas, ama a sus hijos. Me lo dice varias veces. Haría cualquier cosa por ellos. Pepe Torres lleva también penas: matrimonios rotos, pérdidas y, muchos de sus mejores amigos de la música, muertos. Pero dice que la guitarra lo salva, lo «eleva», de los problemas del mundo. Asegura que no hay un día en que no practique la guitarra: «yo tengo 78 años, si yo tengo salud, tengo vida y alegría, es por la música».

Vi a Pepe Torres en persona por primera vez cuando era niño. Estuve un verano en su academia en la avenida Aviación. Porque no era mi tiempo, no lo aproveché. Me daba calor y tenía pocas ganas de estar ahí, quería ir a la Herradura con mis amigos. Soy una cifra.

Para esta entrevista, nos encontramos un sábado por la mañana y buscamos un café sobre la calle Dohány. Mientras caminamos, me empieza a contar cosas, sobre su carrera, amigos, personajes y dice que ha tenido mucha suerte en la vida. Yo le pido que espere, que todavía no estoy grabando. Pepe Torres quiere hablar.

Viajé ese día temprano en bus desde Viena, él se volvía al Perú al día siguiente. Tomamos café, comimos tostadas y más tarde almorzamos sushi, conocí a su hijo, a la madre de su hijo y a la amiga cantautora de Álex de Hungría. Luego anduve solo un par de horas por esta ciudad que es tan extraña y triste como hermosa.

Volví por la tarde a Viena.



Me llamo José Arturo Torres Ventocilla, soy músico por afición, por pasión, pero siempre fui un tipo muy calculador. Estudié administración de empresas y me gradué como experto en Marketing en la Universidad de Lima. Me dediqué cuatro años a trabajar.

Cuando iba a ser el primer gerente de marketing de Inca Kola, me llamaron de Panamericana Televisión para ofrecerme un trabajo y era tan importante para mí dedicarme a los programas, ganar como guitarrista, director musical y tener la ocasión de hacer lo que siempre me gustó en la televisión, que deseché la labor en Inca Kola, donde además el sueldo era el doble. El gerente don Isaac Lindley Stoppanie me dijo: «te doy tres meses para que vuelvas, no voy a tomar a nadie» y nunca volví. Me fue tan bien en la vida artística que me olvidé de eso.

Usted me dijo, cuando recién nos vimos hoy, que ha tenido suerte en la vida...

He tenido suerte desde muy joven. Me gané a los 14 años una beca para el colegio, yo no tenía guitarra en casa y el director de arte, el señor Romero, me permitía llevarme sábado y domingo la guitarra a mi casa y con esa guitarra me iba a los coliseos los sábados a tocar música mexicana. A los 15 años. Desde joven me pagaban por tocar y me requerían los cantantes porque yo me sabía toda la música mexicana. Tocaba con un gran guitarrista peruano que se llamó Enrique Delgado.

¿Cuándo él ya tocaba cumbia?

No, cuando éramos jovencitos. Él tenía 19 años, yo tenía 14, pero yo era más alto, él era bajito. Y hemos tocado guitarra con los charros de esa época, charros buenos. Y la gente, cuando veía chiquillos tocar tan bien, se volvía loca. Casi siempre en los «mano a mano» de los charros ganaba el que estaba con nosotros. Así que nos requerían como amuleto. He sido un tipo con mucha suerte.

¿Cómo así agarró una guitarra y dijo «esto es lo mío»?

Cuando tenía tres años, en una fiesta en la casa de la abuela, pusieron un arpista para que toque en la sala y yo me acerqué a él. Mis tías me quisieron quitar, pero mi mamá dijo «déjalo, déjalo» y me senté a un metro de él a escuchar maravillado las cuerdas. No me moví hasta que terminó. Entonces, mi mamá dijo «este chico tiene algo».

Luego, a los diez años escuchaba en la radio a Los Panchos y la guitarra me llamaba la atención. Escuchaba todo, pero mi concentración era la guitarra. A los doce, como no tenía guitarra, me hice una con una caja de manjar blanco, con cuatro cuerdas y empecé a tocar. Ya sabía la afinación, y empecé a tocar todo lo que escuchaba y me salía. Para mí era normal, no sabía que tenía algo diferente a los demás.

¿Pero cómo aprendió usted entonces?

Iba a la casa de una tía que tenía guitarra y me ponía a tocar. Y cuando ya se aburría me decía «ya hijito anda a tu casa». Y buscaba a otro tío. Y así, de tío en tío. Hasta que me botaran. Pero ya a los 15 años mi hermana me compró una buena guitarra.

¿Usted se acuerda de cómo era ese sentimiento cuando tocaba la guitarra?

Para mí era la gloria estar con la guitarra en un escenario. Hacía un dúo con mi hermano Mario, se escuchaba bien, hemos ganado varios concursos escolares.

A usted le gustó el escenario desde el comienzo...

De chiquillo, nunca tuve vergüenza, nada.

LA TELEVISIÓN. ÓSCAR AVILÉS

Cuénteme entonces qué sucede después de la época de los conciertos en los coliseos...

Había un trío Los Palomillas, donde Enrique Delgado era primera guitarra, pero los deja para irse con otro grupo y me llaman a mí para reemplazarlo. Ahí entré a la televisión a ser figura, a los 18 años, en el colegio. Siendo escolar ya tocaba en la televisión. Después de estudiar en la secundaria, era guitarrista de Abanto Morales, fui su guitarrista por 20 años. En la televisión conocí a varios músicos y me propusieron ser guitarrista de «El Hit de la 1» en canal 5. Me quedé casi 14 años. Ahí conozco a Óscar Avilés.

Antes de hablar sobre Óscar Avilés, quisiera ir un paso atrás donde Enrique Delgado, ¿aprendió usted algo de Enrique Delgado?

Los ritmos exactos de la música mexicana. Ese toque lo perfeccioné con él.

Y cuando conoce a Óscar Avilés, la misma pregunta, ¿qué aprendió de él?

Uf, con Óscar Avilés fue como una comunión. Él fue como un padre para mí. Fue un hombre que vio en mí algo especial, que un día me dijo «como hubiera querido tener un hijo como tú». Era un gran hombre, grabé con él cinco años, todos los días. Estaba en la mañana en la universidad, luego me iba a la televisión a hacer «El Hit de la 1», terminaba a las 2 de la tarde, almorzaba y a las 3 estaba con Avilés grabando hasta las 5. Esa era mi ruta de todos los días y él me veía que llegaba a tiempo, que cumplía. Un día lo invitaron a la universidad, fue con Chabuca Granda, tocamos, le presté mi guitarra, porque como sabía que iba ya no llevó la suya. Y Paco Miró Quesada ese día me dio un diploma en matemática por la nota más alta, entonces Óscar me dijo «¿qué, te dan un diploma?». Ahí me dijo eso de que le hubiera gustado un hijo como yo. He tocado con él cinco años y hemos tenido una amistad de toda la vida,

hasta el día de su muerte, yo estuve 20 minutos antes que muera en la clínica...

Y guitarrísticamente hablando, ¿por qué Óscar Avilés es tan importante?

Óscar Avilés era genial porque tocaba limpio, original, hacía lo que no esperaba nadie, cada final de las introducciones siempre las hacía diferentes. Decía que la voz nunca debe ser entorpecida por la música, usaba los silencios llamando algo. Decía que, si un disco es eterno, debe ser perfecto. Ese era su lema.

¿Usted tiene un acorde favorito?

Puede ser unas progresiones que nacen de inversiones. Por eso, a mis alumnos siempre les digo que aprendan todas las inversiones porque pueden hacer progresiones hermosas. A veces el acorde no te ayuda mucho, pero invertido sí... con Avilés aprendí eso: él no tenía mucha cultura musical, pero sí una intuición tremenda y cada grabación que he hecho con él... yo las contaba, llegué a 250 grabaciones. Tenía una libreta porque para mí era una gloria estar con el mejor y que él me tuviera aprecio.

Cuénteme qué pasó después...

Después de la televisión empecé a crecer. Ya se hablaba de mí en los periódicos. Incluso gané un concurso entre 500 guitarristas: los finalistas fuimos Óscar Avilés, Carlos Hayre y yo, y cuando salí primero quedé pasmado. Hasta ahora tengo el diploma. Avilés se puso contento. Una muestra de que era un gran hombre.

¿Y fue amigo de Carlos Hayre también?

Sí. Carlitos era también un hombre muy bueno, muy noble, muy sabio. De él aprendí muchas progresiones, él hacía ciertas progresiones que te generan posibilidades. Entonces, era grabar todos los días, una bendición, se aprendía mucho.

Ahora fui al concierto de Juan Diego Flórez. Y cuando me vio, me dijo «ahí está mi profesor de guitarra». Me emocioné. Ahí te das cuenta cuando un hombre es grande, las personas grandes siempre son nobles, sencillas, nunca he conocido hombre grande que sea alturado. He conocido a Andrés Segovia, a Paco de Lucía, he estado tres meses con él en Yugoslavia, hemos compartido, y también un tipo sencillito, a pesar de que era una bestia en la guitarra. Él mismo se desconocía, era otro. Entraba en trance y no sabía lo que había tocado. Yo le decía: «oye has improvisado bonito, qué hiciste». «No sé, yo me senté a tocar», me decía.

APRENDER A TOCAR CON GUITARRA CON PEPE TORRES

Le quería preguntar, ¿qué le gusta a usted de la guitarra?

Lo que me gusta de la guitarra es que es como si la guitarra quisiera hablarte. Yo quiero que mi guitarra diga algo.

¿Qué se necesita para aprender a tocar?

Concentración. Saber que lo que te gusta es tocar la guitarra, pero tienes que someterte a aprender a solfear bien.

¿Por qué solfear es importante?

Porque cuando aprendes y lees a primera vista, ahí recién te sientes dueño de lo que tocas.

¿Alguna vez se ha sentido desmotivado por la guitarra?

No.

¿Nunca la ha querido dejar?

Yo creé mi academia después de haber estado con Lucho Neves, un gran músico, del cual aprendí mucho. Él me dijo: «¿quieres seguir aprendiendo?, ponte a enseñar». Me fue súper bien. Ahí recién descubrí que tenía vocación para enseñar, porque yo quería aprender.

Entonces, usted aprendía enseñando...

Sí. Cuando tú revisas una obra, la aprendes, la tocas, la repites, descubres ahí de qué manera la ha compuesto, qué acordes, qué inversiones, qué bajo, entonces, vas conociendo y cuando tú lo transmites, aprendes, te actualiza y lo ves fácil. Pero para que eso ocurra, tienes que haber estado varias horas empapado.

¿Y la academia sigue operativa hasta hoy?

Sí. Hoy hago entrevistas para recibir. Ya no recibo a cualquiera. Le digo a los niños: «¿vas a estudiar todos los días?».

¿Qué pasa si uno no toca un día la guitarra?

Tus reflejos los pierdes. Lo que ganaste, los pierdes. Como un arquero, si no te mueves te hacen gol, pero si tus reflejos te permiten estar a la velocidad de la pelota, la tapas. Igual es la música. Si te demoras un poquito, ya perdiste.

¿Y en todos estos años ha podido mantener este tipo de práctica?

Para mí es primordial.

¿No hay día sin guitarra?

Mira, yo tengo 78 años, si yo tengo salud, tengo vida y alegría, es por la música. He tenido tres fracasos matrimoniales. Es para suicidarse, volverse drogadicto, borracho. Pero la música me eleva, pienso: «esto no es nada, le pasa a todo el mundo, esto es maravilloso, no me lo quita nadie». Me levanta el espíritu. Además, he hecho dinero, siempre guardé. Ahora me puedo dar el lujo de no trabajar, pero como me gusta la música y tengo energía, sigo trabajando.

¿Cualquiera puede aprender a tocar la guitarra en cualquier momento de su vida?

No. Primero, deben tener oído musical, segundo, una condición en tu cerebro para procesar variables a velocidades

simultáneas y con sonido. Si tienes ambas, vas a ser un gran músico o un regular músico, depende del tiempo que le dediques.

Y el oído, ¿se hace o se nace?

A mí me parece que se nace.

Entonces, ¿hay gente, aunque suene un poco triste, que nace desorejada?

Claro.

¿Se puede arreglar? ¿No se puede arreglar? ¿Cómo es?

Cuando tú ves a una persona que no baila bien, ya sabes que no tiene oído, porque le da lo mismo una cosa y otra. El cerebro debe manejar y procesar variables simultáneas con sonido, es bien difícil. Se logra de a poquitos, pero se logra. En Perú, ¿cuántos ingenieros hay?, ¿cuántos abogados?, pero ¿cuántos concertistas? No llegan ni a cien. Por eso, ser músico es algo especial.

¿Y qué pasa cuando es al revés? Cuando estos músicos tienen todo, pero no practican...

Se desperdicia.

Entonces, lo importante es tener estas capacidades y empujarlas.

Claro, son varias cosas. Hasta la disciplina. Hay obras que yo no podía, le daba, le daba. Pero si digo que ya no puedo, no pues. Por ejemplo, la obra «Sevilla», aprenderla me costó, pero mi hijo Álex la aprendió y en 15 días la tocó perfecto.

¿Y la edad es una variable importante para aprender la guitarra?

Es muy importante. Cuando el niño crece en un ambiente musical... yo lo pongo de ejemplo a mi Álex, él ha estado de niño, desde la barriga, escuchando ensayos; en mi casa había músicos, cantantes, amplificadores. A los cinco años

quería guitarra, piano. Lo que ha pasado con él ha sido algo que me hubiera gustado tener a mí.

Tener un contexto musical favorable...

Mira, un día llevé a Avilés y a García Zárate a mi academia para que lo vean tocar. Lo vieron y Avilés me dijo: «oye este niño es una máquina». Para él no era nada, era tocar, que no falle nada y que tenga pulsación, punche.

Para terminar sobre la academia, ¿qué cualidades debe tener un maestro de guitarra?

Primero, debe ser un conocedor amplio de la música, luego aplicarlo a la guitarra. Y tener la vocación. Para mí lo más gratificante es cuando el alumno se va a su casa y se va contento. Les pregunto: «¿hoy día te vas igual como has venido?». «No, profe».

¿Al profesor le tiene que gustar enseñar guitarra?

Claro, debe tener pasión por la enseñanza. Yo la descubrí a dios gracias.

Y después de casi 50 años, ¿tiene usted un estimado de cuántos alumnos han pasado por ahí?

Por lo menos treinta mil. De ellos, habrá 200 profesionales buenos y habrá unos 20 que son notables, como Juan Diego Flórez, Óscar Cavero, Julián Jiménez, Yuri Juárez, David Gálvez, Ugarte que vive en Chile, que cuando fui a Viña del Mar a actuar en el 2009 me dijeron que él era considerado el mejor guitarrista en Santiago. En Santiago me conocían y el director de Viña del Mar me dijo: «don Pepe, pase». Y yo digo: «¿cómo? si nunca he venido, primera vez que vengo». Como hay internet, te conocen. Eso me da mucha alegría.

ELEVARSE

Usted me dijo que la música lo había salvado...

Me ha salvado de ahondar una desgracia, terminar una relación, tu mujer te deja o tú dejas o te aburres. Pero la música te reconforta ese haber perdido algo que tú no querías perder, te compensa y te dice que hay algo más grande que la desgracia humana.

Y aunque suene un poco romántico, ¿cree que la guitarra o la música nos pueden convertir en mejores personas?

Sí, yo creo que sí.

¿Usted se imagina cómo hubiera sido su vida sin la guitarra?

Sí, ya estaría muerto. Te lo juro, no estaría a esta edad como estoy.

Usted se siente bien, sano...

Sí, mis chequeos, todo. Y tengo el amor de mis hijos, de mis cinco hijos, porque falleció el mayor.

Se le ve tranquilo, ¿usted considera entonces que esto es por la guitarra?

Sí, por la guitarra y por haber aprendido economía en la universidad. He sabido manejarme de tal forma que he podido ayudar a todos mis hijos y me puedo dar el lujo de irme a Grecia, China, Japón y, el día que me muera, que ya tengo mi testamento, con lo que queda, se reparten mis hijos.

EUROPA

Usted ha venido a Europa un montón de veces, ha tocado 652 conciertos, imagino que ha recorrido casi todos los países de acá, dígame, ¿qué cosa le proporciona Europa en su formación al músico?

Europa tiene una población que aprecia mucho más lo íntegro de la música que en Sudamérica. Han apreciado nuestra música, nos han aplaudido de pie, eso me llena de alegría. Así como cuando a Juan Diego lo han aplaudido de pie, así me aplaudían al final. Varias veces he llorado de emoción, «¿cómo en mi país no saben lo que estoy pasando?, qué pena que no sepan lo que estoy gozando», pensaba. El europeo tiene otra capacidad para entender la música.

Y al revés, acá en Europa, ¿por qué les gusta tanto la música de Latinoamérica?, ¿qué cosa buena tenemos que a ellos les gusta?

Es como un menú que no conocen. Le gusta porque nuestra música tiene una combinación de notas diferentes a las de ellos, e instrumentos. Salía algo diferente y lo apreciaban, algo que nunca habían escuchado. A mí me fascina la música de la India, yo no sabía por qué, pero la música de la India es la única que utiliza cuartos de tonos y ese encanto hace que uno pare la oreja.

NOMBRES

Tengo acá nombres que he anotado y me gustaría que respondiera lo que le viene a la cabeza de esta persona.

Ah, claro.

Amador Ballumbrosio

Un folklorista negro asombroso.

Félix Casaverde

Oh... mi amigo. Yo hablé en su funeral y no pude terminar porque me puse a llorar, me emocioné hasta las lágrimas. Su esposa me abrazó y todo. Mira, él siendo un gran guitarrista, no sabía música, pero aprendió. Y una vez que celebré mis 25 años de la academia, le di polos rojos y blancos a mis

alumnos para que tocaran el himno nacional con guitarra y, cuando miro, estaba Casaverde con un polo rojo y Manuelcha Prado con un polo blanco, o sea, mis amigos, parece que él le dijo: «oye Pepe es nuestro hermano, vamos a apoyarlo». Cómo se puso en ese nivel, como si fuera mi alumno, a tocar. Ahí me di cuenta de su nobleza y su genialidad para tocar.

Raúl García Zárate

Ah. El creador de un estilo ayacuchano que perdurará siempre por su magistral toque.

Vicente Vásquez

Un folklorista negro también. Lo conocí, era genial tocando cualquier tipo de música. Tocaba *blues*, tocaba *jazz*, criollo, música negra como él solo.

Chabuca Granda

Ah... En el Perú Pinglo y Chabuca, dos genios de la música.

Alicia Maguiña

Compositora genial, muy buena, pero un poquito conflictiva. Conmigo no, a mí me quería mucho. Pero a Chabuca Granda le compuso una canción donde decía «si no sabes marinera ponte a aprender». Porque Chabuca hizo una marinera sin resbalosa, y de eso se agarró Alicia Maguiña y le hizo «Dale, toma». Y Chabuca, inteligente, le devolvió un año después un landó que se llama «Coplas a fray Martín» porque ella se casó con un negro, Hayre, y la mula era ella. Elegante. Eso nosotros lo sabíamos.

Eva Ayllón

Es mi ahijada por si acaso. Yo la acompañaba cuando ella tenía 14 años en un programa de televisión que se llamaba «Ritmo del 4 con música criolla» y de ahí me la llevé a su primer contrato, eran 100 soles y su menú por cantar. Ella dice:

«Pepe Torres me llevó y por eso eres mi padrino». Cuando me ve me dice «padrino».

EL PRESENTE

¿Cómo ve el presente guitarrero en el Perú?

Yo de 48 años que tengo de profesor he tenido tres etapas, una con Óscar Cavero, Álvaro Lagos, alumnos brillantes... la segunda con Juan Diego Flórez, David Gálvez, Víctor Hugo Ñopo y en la tercera tengo una legión de veinte muchachos de 14 años que están tocando magistralmente. El futuro va a ser bueno.

¿Tiene usted un consejo para los guitarristas?, ¿un consejo así marca «Pepe Torres»?

Sí, mi consejo más grande es documentarse lo más temprano posible de lo que es la música aplicada a la guitarra. Teoría musical, solfeo, armonía, instrumentación. Eso es lo primero que deben hacer. El talento, con estos elementos, va a ser excelente. Sin estos elementos va a ser solo parcialmente bueno.

¿Quisiera agregar algo final?

Que la música debe ser llevada por todas las personas, como piensan en Estados Unidos, «si no hace percusión, debe tocar flauta, sino hace flauta, que toque violín», aunque sea un cajón, una tumba, algo que genere la música, porque la música siempre es unión, es cohesión.

PIPE VILLARÁN



Escúchalo aquí

*«Mi legado sería mantener viva la llamita del rock clásico
en la escena local»*

Los Fuckin Sombreros entraron en los dos miles como un chicle de menta, luego de una década de *grunge* furioso y ron Kankún. Eran el *remake* de lo bueno del *rock* clásico, tenían buen humor, onda, una buena propuesta y dos líderes: Pipe Villarán y François Peglau. Captaron la atención automáticamente. Tuvieron prensa, televisión y crearon rápidamente a su público.

Pero, en mi caso, el verdadero impacto que ocasionó Pipe Villarán en mi vida fue con G-3. Cuando era adolescente, Pipe para mí era una especie de leyenda, un *rockstar*, y G-3 era como nuestro Nirvana. En esta banda, él era el guitarrista líder, mientras que Gonzalo Farfán (hoy Inyectores) era el vocalista. El bajista era Gabriel Bellido y el baterista Guillermo Figueroa. Era un bandón.

G-3 llegó justo en el momento en que mis gustos se formaban y en una década donde todo me parecía —y creo que realmente era— decadente y vibrante. Recuerdo haber visto a esta banda en algún concierto en el Campo de Marte, donde mi hermano mayor me llevó y donde vi un pogo por primera



© Micaela Llosa

vez. Fue increíble. Por eso, mis imágenes de Pipe y de G-3 se confunden con las imágenes de mi hermano y aquellos buenos días cuando aprendíamos juntos a tocar la guitarra y formamos nuestro gusto musical.

Pasaron más de 20 años, pero Pipe sigue en escena. Como Fuckin Sombrero, como solista, como G-3 a veces, pero siempre como Pipe, ese buen guitarrista de *rock* que se mantiene terco como eso, sin ponerse exquisito ni volátil en sus explicaciones: es un guitarrista de *rock n' roll*. Punto.

Lo entrevisté en su departamento en Miraflores. Cuando salió a darme el encuentro era exactamente igual a como lo vi en el Campo de Marte, en la tele, en vivo, en las fotos de sus discos, en los periódicos. Un *rockero* de verdad.



Mi nombre es Luis Felipe Villarán Gallagher, más conocido como Pipe Villarán. Fecha de nacimiento: 26 de mayo de 1969. Ocupación: músico.

El aspecto musical, ¿de dónde viene?

Yo soy el único músico de mi familia, pero mi abuelo tocaba guitarra y cantaba muy bien y mi viejo, a pesar de que no toca, es bien entonado y tiene buena voz.

¿Hay melómanos en tu familia?

Sí, todos son melómanos. En mi casa siempre hubo música desde de que tengo memoria. Mi viejo es melómano, mis hermanos son melómanos.

¿Alguna música no ha entrado a esa casa?

Escuchábamos puro *rock* y música clásica, básicamente.

¿Cuál era el ecosistema musical a tus 8 o 10 años?

Queen, Electric Light Orchestra, Fleetwood Mac, Kansas, Supertramp, Elton John, todas esas grandes bandas de los

setenta y algunos de los sesenta. Fue la música que me atrapó a mí, lo que ahora conocemos como *rock* clásico.

¿Y ya había en tu casa una guitarra disponible?

Mis hermanas tenían una guitarra acústica y esa yo la usaba para huevear, para hacer la finta. No me salía nada, tenía una sola cuerda, la sexta.

Y tú creías que eso era increíble...

Claro, veía videos de Queen, me alucinaba Brian May, claro, todos los movimientos los tenía estudiadísimos, hacía ligados en mi mente, pero en verdad no tenía cuerdas.

¿Te acuerdas qué guitarra era?

Una Falcón.

¿Vive todavía?

No, ya no. Se perdió.

¿Y cuál fue tu primer encuentro, digamos, más organizado con una guitarra?

A los 13 ya tuve mi primera guitarra acústica.

¿También una Falcón?

No, no me acuerdo qué marca sería. Ni idea. No era mala, pero desde chico pedí guitarra. Tenía clarísimo que yo quería ser músico. Pasé a tener clases de guitarra con un profesor y felizmente mis viejos me apoyaron, me pagaron las clases y ahí comenzó todo.

¿Y qué te enseñaba?

Era *rockero* y las clases eran sacar canciones. Yo tenía un montón de casetes de música y simplemente le decía «esta canción» o el venía con sugerencias como «The house of the rising sun», qué sé yo, él sacaba las canciones y me las enseñaba. Y así aprendí. Con una guitarra acústica. A los pocos meses, al año, tuve mi primera eléctrica y ya comencé a tocar, típico,

con amigos del colegio con quien formamos un grupito y nos reuníamos a tocar. En segundo de media ya nos juntábamos regularmente a tocar.

¿Y tienes el recuerdo de tu primera sensación cuando tocaste una guitarra eléctrica?

La primera vez que tuve una guitarra eléctrica fue de un pata, y tocábamos «Satisfaction» en la sexta cuerda, porque aún no había tomado clases. Pero la primera vez que yo creo que sentí el poder de una guitarra eléctrica fue cuando me compré la mía, ya conocía lo que eran los *power chords*, entonces, fue la primera vez que sentí el poder... Tenía un amplificador Ibañez, chico, un par de pedales, distorsión... ya estaba metidazo, mentalizadazo con la música.

¿Qué tocaban con este grupo del colegio?

Heavy metal. Yo hacía mis primeras canciones con ellos y también hacíamos *covers*. Era 84 o 85, estábamos metidazos en el *metal*, Iron Maiden, Metallica, Black Sabbath.

Ya componías a los 15 años...

Sí, ya tenía inquietud de componer.

¿Y recuerdas qué te importaba entonces o cuáles eran tus problemas de quinceañero?

No, no había problemas.

¿Sobre qué componías?

Sobre huevadas, temas «*metal*». Me acuerdo de que una se trataba de gladiadores. Yo leía «Asterix», y por eso yo sabía cómo era el tema de los gladiadores que morían, los que van a morir te saludan, esa era la temática.

Medio épico...

Sí, medio épico sí, íbamos a morir y la sangre, huevadas, no me acuerdo, eran huevadas, así historias inventadas, no hablaba de cosas personales, trataba de imitar lo que hacían

mis héroes del *metal* y eran canciones de oscurantismo, de brujas. Nosferatus se llamaba la banda, o sea, que éramos medio diabólicos, con letras diabólicas...

¿Y qué decían tus papás?

Bueno, también paralelamente llevaba guitarra clásica. Entonces, a mis viejos les tocaba Bach, esas huevadas. Tenía una profesora de clásico muy buena, una argentina, y tuve guitarra clásica como tres o cuatro años. Ella me dio una formación más sólida.

Y, entonces, a los 15 años, ¿seguías con la idea de ser músico o estabas pensando estudiar otra cosa?

Era inimaginable ser músico en esa época, en los ochenta. Ahí sí tuve presión de mis viejos de estudiar algo «formal». Estudié administración en Estados Unidos, cumplí la carrera, pero llevaba cursos de música siempre en la universidad. Nunca dejé la guitarra, hasta ahora es el «*love of my life*».

¿Te sirve la administración para la música?

Para la música, no. Me sirve para pagarme la música. El trabajo que tengo me permite tener mis propios ingresos y de eso alimento mi necesidad musical, los costos que implica tener una banda, grabar en un estudio, producir un disco.

DEL BANCO WIESE A G-3

¿Y qué más pasaba en los ochenta que viviste?

En los ochenta tocaba guitarra solo y de ahí me perfeccioné un poquito, porque lo único que hacía era sacar canciones. Por esa época, mitad de los ochenta, comencé a regresar al *rock* clásico, después de mi desvío por el *metal*. Redescubrí a los Beatles, Dire Straits, entonces había más melodía, comencé a girar de nuevo hacia el centro.

¿Y por qué pasaba esa vuelta?

Era natural. Melódicamente me atraieron los Beatles. Los descubrí y fue un viaje. Los escuché desde los cinco años. «Help!» me encantaba, «Yellow Submarine», tenía el disco rojo y el disco azul. El *Greatest Hits* de los Beatles estaba en mi casa cuando yo era muy niño, me encantaba. En mi casa, los Beatles no te pueden no gustar. Pero los redescubrí como a los 18 años y ya alucinándolos más, ya no solo el «tarará, tarará», si no ya ver de qué se trataba, «Michelle», «Revolution». La melodía de los Beatles es fantástica y yo siempre he sido melódico. A mí la música me agarra por el lado melódico siempre y, para alguien que es melódico, los Beatles son tesoro. Y ellos ya me llevaron a otras cosas, a Cream, a Eric Clapton, a los Rolling Stones, U2, el *Joshua Tree* entró en mis discos favoritos. Muchísima música. Es difícil decir qué o tal cosa, era una amplitud enorme de bandas y músicos, influencias. Son los años que te van formando como músico.

¿Te acuerdas cómo sonabas entonces?

No debo haber sonado muy bien. Recuerdo que tenía una guitarra Ibañez y de ahí la cambié por una Stratocaster blanca, una muy buena guitarra, y me compré esos *racks* de efectos, que tenías como 180 efectos y podías mezclarlos, pero no pasaba nada. Fue ahí cuando recién, entrando a los noventa, se la vendí a Pedro Suárez Vértiz a través de terceros, entablé amistad con él y le vendí ese *rack* Digitech. Descubrí el Marshall, que hasta ahora tengo uno bien viejo, ahí descubrí el sonido sin efectos, que es lo que uso ahora. La distorsión, el *overdrive* propio del amplificador, ahí empecé a descubrir eso, conjuntamente cuando apareció el *grunge*, Pearl Jam, Nirvana. Ahí recién es cuando realmente encontré un sonido, un sonido que me gustase y en el cual me desenvolvía mucho mejor que con los 20 mil efectos estúpidos que tenía antes, *delays*, *chorus*, *overdrives*... no era un sonido orgánico todavía. Cuando dejo los pedales es cuando recién descubro mi sonido en el 90 o 91.

¿Y cómo era tu personalidad entonces?

Igual que ahora. Medio tímido, callado, tenía mi ego, con los años he aprendido... el ego es malo para la música, tenía un ego bien grande. Con mi banda era mandón, medio pedante. Hasta que entré a G-3 como el chibolo, el novato.

¿Cómo entraste a G-3?

Me buscaron. Yo conocía a Gonzalo Farfán, trabajábamos en el Banco Wiese juntos, y un día recibí una llamada de parte de ellos, a través de Piti Callirgos, que era productor de G-3 y era de mi colegio. Piti me sugirió a los de G-3, que estaban buscando guitarrista.

¿Ya conocías el trabajo de Gonzalo?

No. Conocía la banda G-3, pero por las pintas que había en la calle en los ochenta. Así como había pintas de Leusemia, también había pintas de G-3 por ahí.

¿Entonces estabas buscando banda?

Sí, estaba como desesperado. Ya estaba tocando bien y no tenía banda, y acababa de llegar de Estados Unidos donde nunca tuve banda, siempre tocaba yo con mi *tocacassette*, igual que ahora, que llego a mi casa y conecto la guitarra y me pongo a tocar, igualito: llegaba a mi dormitorio y tocaba. Pero acá no tenía banda, nunca busqué, quizás por timidez, pero tocaba solo, fueron como años formativos solo, un par de horas al día mínimo. Sacaba canciones y tocaba sobre ellas.

Entonces era por VHS, MTV...

MTV era fuertísimo, marcaba la moda. Salió Guns N' Roses, me quemó el cerebro, me rompió la cabeza, pero sí, mi método era sacar canciones y tocar encima. Tenía mis casetes, las grababa.

Todo a oído...

Sí, porque no había YouTube, no había tutoriales...

Ni un pata que te pase los acordés...

No, no tenía eso. Ahora es muy fácil, quiero sacar, carajo, la más yuca del Led Zeppelin y pongo «tutorial» en YouTube y está clarito cómo tocar.

Y estabas entonces en el Banco Wiese, ¿qué hacías ahí?

Putá, cualquier huevada, ni me acuerdo, huevadas, firmar papeles.

¿Tenías pelo corto?

Sí, me lo empecé a dejar largo y no me dejaban y comencé a usar gel como mierda. Me ponía el gel para atrás, me lo amarraba, un desastre, parecía Miguelito de Mafalda cuando se peina para atrás. De ahí dejé el banco y arranqué con G-3, en el 93 o 94.

¿Cómo fue ese comienzo?

Mostro, buena química. Me llamaron, acepté. Llegó Gonzalo, a quien ya conocía con un demo que tenía dos canciones, me dijo que las saque, las saqué y fui a ensayar con ellos a la casa de Gabriel. Ya tenía cierto nivel de solos, ya podía solear, de alguna manera podía improvisar y como que hubo una buena química con ellos. Les gustó mi estilo, mi sonido. Para esta época yo estaba con un buen sonido, usaba Marshall y Fender sin pedales, ni un «carrito», de frente, solamente con el *footswitch*. Nos hicimos patas, que es bien importante, y comenzó todo con furia. Justo salió el Psicotropía (1995) y como que G-3 entraba de nuevo al ruedo. Era una época en que había caído Abimael, salió Mar de Copas, el Sargento de Barranco abrió, comenzó a haber de nuevo una movida con bastante fuerza y esa ola G-3 se la corrió enterita hasta el año 2000.

LOS NOVENTA DE LIMA

Cuéntame un poco del tiempo que les tocó, cómo era la escena...

Los noventa, puta, fueron increíbles. Los noventa en Lima fueron a mi juicio los que fue los sesenta para Inglaterra, Estados Unidos y el mundo. Eso pasó en Lima en los noventa, un despertar de la pesadilla de los ochenta, como que hubo un florecimiento general, bandas por todos lados, bares para tocar, la gente salía, la moda comenzó a cambiar, la gente fue más libre en su manera de vestir, en dejarse el pelo largo. Yo creo que era una especie de primavera.

Entonces, se crearon verdaderos fans de bandas, ahora ya no pasa tanto...

Sí, ahora ya no pasa tanto. Yo creo que fueron los últimos momentos de la música o de la industria musical como era antes. El cambio se ha dado en los últimos cinco años a raíz de las redes y la masificación de todo, pero en esa época todavía era... no sé, era distinto. Ahora siento que hay bastante actividad, vivacidad, pero en esa época estaba más centralizado, ahora es más difícil, hay como múltiples escenas y son livianas, bandas que salen con fuerza, pero hay mil bandas que están ahí, que existen solamente en redes. Pero en esa época era real: las bandas sonaban, tocaban, salían en los periódicos. La música era un factor gravitante en la sociedad.

¿El músico podía hacer plata entonces?

No, tampoco. Nada. Bueno, igual ahora, no sé bien, yo no entiendo bien cómo es la huevada, pero lo que sí siento es que en esa época había como un renacer, una primavera, como que se estaba escribiendo todo por primera vez.

Y esa primavera, ¿cuándo se empieza a «inviernizar»?

Yo creo que ha continuado... tienes que ver de dónde veníamos. El *rock* peruano fue cortado de raíz en los sesenta: las bandas emigraron, no tuvieron los huevos de seguir tocando. Bandas como Traffic Sound o We all together no le pararon el macho a los militares. Les dijeron «no hay rock, el rock es alienante» y ellos respondieron «ok, ya no tocamos». Decidieron ser contadores y banqueros. Eso no ocurrió en los ochenta, cuando estaba Sendero Luminoso. Era más violento el ambiente, pero las bandas tocaban y buscaban espacio, tocaban como sea, pero tocaban. A las bandas de los setenta les faltó ese punche, el *rock*, la rebeldía, poner la cara, carajo, «¿no quieres que toque? toco pues, voy a tocar aquí en un sótano y voy a convocar gente». En consecuencia, hubo una ruptura muy fuerte y el *rock* peruano dejó de existir. Apareció Frágil y fue como una especie de motor, una luz que se prendió y, al toque, después de Frágil empezó la movida de *rock* subterráneo que fue la que afloró en los noventa, porque la mayoría de bandas de los noventa se crean en el contexto del *rock* subterráneo de los ochenta, como Mar de Copas, La Liga del Sueño, G-3, Dolores Delirio...

FENDER, GIBSON Y LA TEORÍA DE LOS COMPLEMENTOS

Esa época era con tu Stratocaster blanca.

Sí, linda.

La única guitarra que usabas.

La única guitarra que usaba. La única que tenía en realidad.

¿Ya no la tienes?

No, la vendí hace mil años. A un abogado, un pata que trabajaba conmigo, afanoso a la guitarra y se la vendí.

La recuerdas con cariño...

Sí, buena guitarra.

¿Qué tenía de buena?

Buen sonido, era Fender Americana. Buen sonido, muy buen sonido. Grabé el *Psicotropía* de G-3 con esa guitarra.

Ahora te relaciono con Gibson...

Sí... bueno, también tengo una Fender Stratocaster preciosa, también antigua y la uso muchísimo en grabación. En *Cosmos* (2014) la usé bastante, tiene un sonido maravilloso. En vivo me siento más cómodo con Gibson porque siento que es más...

Esas comparaciones de siempre, Fender o Gibson, Lennon o McCartney...

Yo creo que es Yin y Yang, no puedes separar uno del otro. Decir «¿Beatles o “Rolling Stones?» me parece una de las más grandes estupideces. ¿Por qué vas a escoger uno u otro? ¿Por qué no puedes tener los dos como complementos? Entonces igual, Fender Stratocaster y Gibson Les Paul para mí son complementarias, no son competencia.

Les Paul te acompaña en Los Fuckin Sombreros...

Sí, todo Fuckin Sombreros fue con Les Paul. Con G-3 curiosamente debí tener una Les Paul, pero lo hice todo con Stratocaster. Bien curioso.

François Peglau tenía una Stratocaster...

Sí, estaba más o menos balanceado.

¿Y amplis?

Estoy enamorado de los amplificadores Fender, tengo un Fender Blues Junior, que es una maravilla, y un Hot Rode. Ya no me quiero mover por el momento. Mi guitarra de cabecera ahora es una Gibson 335. Suena increíble. Tiene un sonido delicioso, para la música que hago es perfecta: mezcla de lo

eléctrico de la Les Paul, la pastillaza de *humbucker*, con el lado semi acústico, entonces se siente la madera. Y esas cosas son el núcleo de mi sonido. Tengo un efecto Leslie, para ciertos momentos y sabores de las canciones, un *booster* para solear, Wah Wah como mierda...

LOS FUCKIN SOMBREROS Y EL BUEN TIMING

¿Cómo era el tiempo de los Fuckin Sombreros?

Era bonito también. Estabas más en vitrina, sacabas un disco y salías de todas maneras en la portada de El Comercio. Ahora ya no ocurre eso con nadie, o con Pedro Suárez Vértiz y Pelo Madueño. En el 2000 hubo otra especie de renovación, como que los noventa se saturaron de *punk*, de *hardcore* y *new metal*, el sonido Korn, Linkin Park, Limp Bizkit, sobre todo Korn, muy fuerte, no había nada que me remitiera a *rock* clásico, al *blues*, para mí que es la mejor expresión del *rock*, con raíces blueseras. Internacionalmente también se vivía eso, con los Strokes regresó el formato de las bandas tipo garaje y en ese contexto es que entran Los Fuckin Sombreros.

Un buen momento con una buena propuesta...

Sí. Los Fuckin Sombreros entraron en un momento perfecto, fue el momento perfecto para ellos y el sonido era súper fresco, era melódico pero no era pacharaco, era fuerte pero no era hardcore.

Tenía chispa.

Tenía chispa, humor. No era esta onda que tenían las bandas cantando «carajo, la vida es una mierda», sino en los Fuckin Sombreros había mucho humor y creo que eso lo captó la gente. El público estaba buscando algo que sea distinto y que no sea «Una canción de amor», que no sea algo pacharaco,

que sea *rock* pero que no sea lo que teníamos en ese momento. Creo que los Fuckin Sombreros encajaron perfecto y por eso hubo una multiplicación inmediata de *fans*. Se volvió una banda con *fans*, con muchos *fans* que nos seguían de la nada en menos de un año.

¿Cómo se movían entonces?

En conciertos, en La Noche, en Sargento, como mierda, ahí. Te paraba bola la prensa, televisión también, estaba «Tv Rock» de Cucho Peñaloza, empezó «El Jammin», hubo una renovación total y salieron talentos buenísimos como Space Bee, Emergency Blanket, bandas que tocaban bien. Hubo un aprendizaje, la gente empezaba a tocar mejor y había mejores canciones.

Pipe Villarán en el 2000 ya era una marca. ¿Crees que eso impulsó a Los Fuckin Sombreros?

Yo venía de G-3, que estaba entre las bandas más grandes de Lima, y me sirvió para darme a conocer en el público. Entonces, cuando salí con Los Fuckin Sombreros yo creo que había mucha gente que ya sabía quién era yo y la propuesta con la que entré encajó, con mi *look*, entonces la gente decía «ah, Pipe no es *punk*, no es *hardcore*, Pipe es rocanrolero». Al comienzo, yo estaba en G-3 pero yo no era punkeke, nunca lo fui, aprendí del *punk* muchísimo, pero en mi esencia no era *punk*, mi esencia era otra cosa.

¿EL ROCK ESTÁ MUERTO O NO?

¿Qué cosa es el *rock*? ¿Cómo explicarías la esencia del *rock*?

Uff... El *rock*... ahora te lo venden en Saga Falabella con tu *look rock* y tienes tu tatuaje y tu pinta *rockera*, pero no, el *rock* es música y es libertad. El *rock* es la libertad de hacer lo que tú quieres, musicalmente hablando, y es innegable que

tiene una herencia de *blues*, compás de 4/4, el acento en el 2 y en el 4, eso es *rock n' roll*, quizás tres acordes, si quieres ser simplista. El *rock* es... no hay que explicarlo tanto, es una manera de ver la vida, a través de la música, y es una música que tiene fuerza, debe tener fuerza, debe tener algo que decir y es diversión, rebeldía, saltar con una canción, es *feeling*, energía, bobo y un poco de talento. No se trata de tocar cuatro acordes y gritar, se trata de hacer algo único. El *rock* es una forma de música maravillosa que se basa en la simpleza y en la energía.

Es una música simple...

Bueno, no necesariamente, también tiene sus lados... el «Sgt. Pepper's» de simple no tiene nada, pero sigue siendo *rock*.

Pero la matriz es...

El *blues*. El *blueprint*, la estructura es del *blues*. El *blues* es el papá del *rock*... y el *rock* es *blues*, un poco de *country*. Es música negra en el fondo.

¿Música joven también?

Joven, sí. Bueno, ahora desgraciadamente parece que la juventud ya no escucha *rock*. Después de 50 años ha dejado de ser la música predilecta de la juventud. Ya no lo es. La juventud ya no escucha *rock*. De 10 chibolos que agarras de 17 años, uno o dos escuchan *rock*.

¿El *rock* está muriendo?

No, no está muriendo. Está envejeciendo. Al no ser atractivo para un público joven, desgraciadamente el *rock* está siguiendo los pasos del *jazz*.

¿En el mundo o en el Perú?

En el mundo. Sí, yo creo que el *rock* está entrando en una etapa que ya no es atractivo para la juventud. La juventud «*millennial*», como se llaman, es «todo yo», es una generación bien narcisista. Estamos en el concierto de Mick Jagger y no

es Mick Jagger, es «yo con Mick Jagger, estoy yo acá y Mick Jagger atrás en el concierto», todos son las redes, todo el día así con el celular y «¡foto! ¡Yeeee!, ¡nos vacilamos como mierda!», termina la foto y nadie habla. Eso tiene que ver, yo creo, con lo que la juventud quiere que todo se lo den masticado, todo es inmediato.

Yo siento que el buen *rock* tiene una inquietud artística, el buen músico de *rock* trata de no sonar a nadie, trata de ser originador, no un imitador, intrínsecamente le quieres dar un valor artístico a tu música, quieres decir algo, quieres estéticamente construir algo. A la juventud ya no le interesa eso, lo que interesa es ser comercial, sonar como todo el mundo. La desgracia de la música ahora, o la «anti música» como yo la llamo, es que ya no buscan el lado artístico, buscan explícitamente el lado comercial, llegar a ser masivos antes de sacar el primer disco. Antes, tú tenías que ser un buen músico, tenías que tocar y cantar bien para que te fiche una disquera y ya recién de ahí vender millones. Ahora, para que te fiche una disquera, ya debes tener millones en YouTube, ya tienes que ser un American Idol, y todos cantan igual, todas las canciones son básicamente iguales. Veía los Grammys el otro día, ya no conocía a ningún artista, todos me suenan igual. Quizás soy un viejo de mierda y estoy desfasado, pero yo creo que se ha perdido el valor musical en la música de hoy en día, salvo excepciones.

¿Lady Gaga?

A Lady Gaga la separo, parece que es la única que mantiene una esencia *rock*, tiene buena voz, como Adele. Todas las demás cantan igual y todas las canciones son igualmente cojudas. Es difícil ponerlo en palabras, pero yo siento que hoy día los jóvenes lo único que les interesa es ser populares, tener *likes*, hacerte *selfies*, venderte a ti, no por lo que tú hagas, sino por tu cara, por tu culo, por tus bíceps, por tu cuerpo. Ya eso es lo único que cuenta, lo material y no dura ni un segundo. Ya

no se busca la inmortalidad, se busca solamente la exposición mediática máxima. Yo creo que eso va en contra del *rock*. El *rock*, antes que nada, busca una expresión personal, única.

Y en ese presente, ¿tú qué estás haciendo ahora?

Rock. Yo hago lo mío. El peor error que alguien puede cometer es tratar de adaptarse a los tiempos en que uno vive. Sí creo que, dentro de lo que haces, debes avanzar, renovarte, reinventarte, pero tienes que ser tú mismo, y ser yo mismo para mí significa agarrar la guitarra eléctrica y tocar *rock*. Es una fuente inacabable de inspiración. No tiene reglas, puedes hacer lo que quieras. El *rock* es algo personal, es expresión personal, yo distinto a ti, distinto a él, eso es lo que yo busco. Las grandes bandas de *rock* fueron eso. Las bandas que vienen después son las imitadoras, que son las que no trascienden tanto. Guns N' Roses sigue acá, sigue vigente, ¿Cinderella? ¿Poison? Siempre hay eso, ahora la fiebre *folkie indie* que vivimos ahora, de alguna manera se ve también, todos empiezan a cantar igual. Hasta hace unos años era la cumbia. Todos hacían cumbia, todos hacían fusión, ahora todos están con la onda *indie*, todo están cantando igual. Yo siento que los originadores son pocos, está quizás Alejandro y María Laura, por un lado, pero de ahí hay tres o cuatro que ya suenan igual. Siento que los que valen son los que marcan el camino, los que siguen el camino son los olvidados.

PIPE CANTANTE

También eres cantante, ¿qué experimentas desde ese lado?

Aprendizaje. Yo estoy aprendiendo a cantar, recién estoy encontrando mi voz, así como encontré mi sonido de guitarra, recién hace dos, o tres, o cuatro, o cinco años estoy encontrando mi voz. Antes no me gustaba, pero me metí con tutores, una tutora en especial, buenísima, y me ha ayudado a encontrar mi

voz, siento que ya tengo una voz. Mi voz no es una muy potente, pero tiene algo que cultivo, que es mi timbre, que es lo que me distingue a mí como cantante. Mi voz me tiene que buscar a mí. Por años he cantado y cuando escuchaba la grabación decía «puta madre qué feo suena mi voz, qué horrible, ponle más reverb, hay que duplicarla, triplicarla, cuatriplicarla». Ahora me siento mucho más cómodo. Ya no me considero un mal cantante, me defiendo ya. Tengo ciertas cualidades interesantes, tengo un buen rango, no tengo gran potencia como para gritar, pero tengo un timbre que es atractivo. Para la música que hago hay un *match* entre mi voz y mi música. Bueno, no solo escucho *rock*. Que quede claro que escucho de todo, clásica, *jazz*, *blues*, R&B, de todo, excepto reggaetón, Beyoncé y Rihanna.

¿Entonces qué bailaron en tu matrimonio?

Rock y salsa. Salsa buena. No «La Ventanita» ni esas cagadas, sino salsa. En mi matrimonio hubo *rock* para bailar, no Cream, pero había The Police, The Clash, The Cure, huevadas que se bailaban antes. La gente no paró de bailar. Pero bueno, escucho de todo, pero sobre todo escucho *rock*. Hasta hace 10 años toda la juventud escuchaba *rock* y murió con Amy Winehouse. Yo creo que Amy junto con Adele son las últimas exponentes de lo que puede llegar el *rock*. Pero el *rock* no ha muerto, ni va a morir, solo que ya no está en la lista de preferencias de la juventud y la juventud es la que marca la moda, la tendencia. La tendencia se fue por otro lado, me da pena, pero es la realidad.

COSMOS, CANTAR EN INGLÉS Y CHARLY GARCÍA

¿Cómo compones?

Armo un cuete, agarro una pitadita, dejo que me invada el bienestar, que me eleve un poquito de mis problemas, del tráfico de la bulla y me encierro en esta sala y agarro la guitarra. Tan

simple como eso. Es agarrar la guitarra, siempre tienes ideas dando vueltas, y agarras una idea y esa la vas trabajando.

Tiene un origen, digamos, de cantautor...

El origen es yo y mi guitarra, tratando de sacar una línea vocal a algo.

¿Compones generalmente en inglés?

No, ya no. Considero que fue un error componer en inglés. Di marcha atrás. La mayoría de las canciones del *Cosmos* las traduje, las canto ahora en castellano, y el nuevo disco es enteramente en castellano, porque sentía una desconexión total en vivo. Escucharlo es de la puta madre, en tu carro, suena bien, el inglés, lo que tú quieras, pero a la hora que te paras a tocar en vivo, no conecto. Siento que el público no está conectando conmigo. Hay una desconexión si uno canta en idioma distinto al idioma del público. Lo he sentido, nadie me lo ha dicho, solito tomé la decisión. Si voy a cantar en inglés, entonces me tengo que ir a Ohio, pero acá en Lima, Perú, me siento huevonazo cantando en inglés. Todavía me quedan un par de canciones en inglés, ya no puedo hacer nada, las canto, pero tengo la tranquilidad de que la mayoría del repertorio está en castellano y, contrariamente a lo que yo pensaba hace dos o tres años, cuando le encuentras la palabra correcta, la expresión correcta, es precioso.

¿Incluso para el rock?

Sobre todo para el *rock*, las palabras en castellano son maravillosas. Como prueba yo pongo a Sui Generis, a Spinetta y a Soda Stereo... No te hablo de *Canción para mi muerte* o *Rasguña las piedras*, te hablo de cuando Charly se pone más loco, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, en ese disco el uso del lenguaje es espectacular, las imágenes que te transmite en español. Escuchando ese disco me dije «puta, ¿qué chucha hago cantando en inglés?».

Y con las guitarras acústicas también te llevas bien...

Sí. Siempre hay acústicas en mis discos. El truco que yo tengo, que funciona mostro, es doblar eléctricas con acústicas, lo que haces en eléctrica, lo pasas también por una acústica y le va a dar un brillo. Empastan increíble. Lo recomiendo a todo el mundo. Es como un carro que le pones su cimonizada, la da un brillo, una textura, la hace más natural, más orgánica, puta... es pajísima.

ACÚSTICAS PARA COMPONER GUITARRISTAS PERUANOS PARA SACARSE EL SOMBRERO

¿Cómo te llevas con las guitarras de *nylon*?

Muy bien. Compongo con *nylon*. Tiene un sonido que curiosamente se acerca más a mi gusto, a una distorsión. Cuando la ahoras tiene más cuerpo.

Reniega un poco más...

Sí, reniega un poco más. Para componer ahí la tengo, la clásica de *nylon*.

¿Tienes un acorde vicio? ¿Al que siempre regresas?

Buena pregunta. Puede ser La.

¿Mayor o menor?

En la época del *Cosmos* me iba a menores todo el rato, pero ahora estoy evitándolos y haciendo todo en mayor. Pero no, Sol creo que es el acorde más rico, tiene todos los graves y los agudos. Nunca me había puesto a pensar. Debe ser Sol, no estoy seguro.

¿Cómo defines tu sonido?

Rock natural, melódico.

¿Qué guitarristas peruanos te gustan?

Marcello Motta, Marcos Maizel y «Peluka» Núñez.¹ Me parece que son los tres maestros del *blues* acá. En guitarra *rock blues* no hay nadie que los supere, cada uno tiene una voz distinta, pero los tres son maestros. Maestros. No solamente sonidazo, sino expresión, es casi como si estuvieran hablando, como que lo hacen sin esfuerzo y es algo que es muy difícil de lograr, la fluidez de las frases, de decir mucho con poco, no es rapidito, es saber dónde poner cada nota y dónde poner silencios, manearte y expresarte en frases. Con ellos me saco el sombrero.

¿Y la guitarra rítmica qué te produce?

Mucha alegría, es un vacilón. Dominarla es un reto también. Estoy aprendiendo, relativamente hace poco, la importancia del ritmo. La rítmica tiene unas sutilezas que, cuando las tratas de dominar y acercarte, le da una riqueza mucho mayor a la música que puedes estar haciendo. Una canción debe tener una rítmica esencial, porque te da estructura, el esqueleto, la carrocería, tiene que hacerte bailar, la guitarra rítmica es quizás más importante que la primera guitarra. La guitarra rítmica es la que le da personalidad a la canción, la rítmica de Keith Richards o Lennon, tienen un ritmo que son impresionantes. No se trata de hacer los acordes, sino las sutilezas que tienes. Eso es lo que tienen Marcos, Marcello, Peluka, sobre todo, Peluka, en cuanto a ritmo tiene eso, es como que demasiado natural, como caminar. Bailar. Es algo que le sale de adentro.

Está como subvalorada la rítmica, ¿no?

Nadie se pone a pensar en eso. Lennon es un ejemplo perfecto de una buena guitarra rítmica.

¿Y la solista qué te produce?

Más energía, más expresión, más luz, más *flash*. Quizás la primera es más expresiva que la rítmica, la *lead* es la que te

1. [Nota del autor] Marcos Maizel es guitarrista de Uchpa. Luis «Peluka» Núñez es guitarrista de sesión, sus trabajos más conocidos han sido como guitarrista de Pedro Suárez Vértiz.

eriza los pelos, la que da la nota que ¡uf!... Que te hace no olvidar la canción. Son complementos, Yin y Yang. Al final, todo es balance.

¿Qué guitarristas rítmicos peruanos te gustan?

Peluka, Pelo Madueño, Gonzalo Farfán. Pedro Suárez Vértiz era el mejor quizás... extraordinario guitarrista rítmico.

¿Alejandro, de Alejandro y María Laura que mencionaste?

Buen guitarrista, pero más *folk*. Nunca lo he visto con una eléctrica. Musicazo también. Me gustan porque su música es buena, tienen buenas canciones, son originadores, al menos en nuestro medio. Son los que marcan camino. Jorge Velásquez, de Autobus, extraordinario guitarrista.

EL BLUES

¿Sientes que has aportado algo en la guitarra peruana y qué sería?

Algo... yo creo que fui uno de los primeros en usar Wah Wah aquí en Lima, y me puede haber dado un poco de personalidad. Pero creo que mi estilo de tocar, cuando soleo, es *bluesero*, melódico. Mi aporte es ese equilibrio entre el *rock* duro y la melodía bonita, es el camino donde siento que me manejo bien. La mezcla entre la dureza y la melodía, la distorsión de la Les Paul pero tocando una melodía cantable. Mi legado sería mantener viva la llamita del *rock* clásico en la escena local.

Tienes un poco la banderita del último *rockero*...

Sí, algo así, como diciendo «¡carajo!, no saben lo que se pierden, me hundo con el barco, peor para ustedes». Pero me emociono y me da ganas de seguir porque cuando toco la gente me escucha, eso es importante porque, a todo el mundo le ha pasado, que estás tocando y todos conversan. Últimamente siento que cuando toco la gente me escucha, pueden que digan

«yo no sé quién es este huevón», pero a la hora que me pongo a abrir la boca y tocar lo que toco ahora, capto la atención, y creo que es un potencial que tengo que aprovechar. Siento que la clave está en hacer canciones, no parar de hacer canciones nunca y tratar de hacer buenas canciones, no para rellenar un disco, cada canción que hago debe tener algo especial. Creo que la gente capta eso.

Finalmente, ¿qué aconsejarías a los que empiezan a tocar guitarra?

Que practiquen y practiquen y practiquen y que aprendan el *blues*, que se familiaricen con él. Porque, así no parezca y tengamos perdido el *blues*, en lo que es guitarra, el *blues* te va a dar expresión que no la vas a conseguir con ningún otro tipo de música. Es la raíz de todo lo que viene después. Elmore James² decía: «*the blues is the roots, everything else are the fruits*». Acá nadie toca *blues*, pocos somos los guitarristas que exploramos por ahí. Si estás joven, te va a dar un lado diferencial del guitarrista del costado, que aprendas la séptima, la *bluenote*. Aprende *blues*. Sea lo que hagas después, aprende *blues*.

Toca el nervio...

Es el nervio humano interior que se expresa mágicamente a través de estas músicas. Y para mí tiene que ver con la onda pentatónica, la escala *blues*, o un huayno, o la música china, o japonesa, todas comparten esta pentatónica. Creo que es un canal que nunca se ha interrumpido a través de los miles de años. Ha viajado este sentimiento, esta sonoridad, a través de las generaciones, de todos los lugares del mundo y ahí se ha refinado, con la música clásica, la música barroca, pero la música primigenia, la andina, la negra, el *blues*, la música chinchana, de Cañete, tienen este nervio, antiguo. Va más allá de nuestra memoria.

2. [Nota del autor] Elmore James (1918-1963), «King of the Slide Guitar», fue un influyente guitarrista y cantante de *blues*. Como su sobrenombre lo dice, es considerado el mayor referente del uso del *slide*.

RUTH HUAMANÍ



Escúchala aquí

«Me gusta la guitarra fuerte, rasgueada con todo, seas hombre o mujer tienes que rasguearla con actitud»

Escuché el nombre de Ruth Huamaní por primera vez en Viena, gracias a un amigo peruano que conocía a las Chicas Daya. Me mostró un video de los noventa: era un cuarteto femenino que tomaba todo el rollo de la tecnocumbia de ese tiempo, pero lo mezclaba con charangos, zampoñas y guitarra. Le ponían algo propio. La guitarrista era Ruth.

Ya por mi cuenta busqué más videos y me enteré así de que, disueltas las Chicas Daya, Ruth se fue en el 2006 a Viña del Mar con su nuevo proyecto llamado Marú. Llegaron a la final. Veo el video de su presentación en Viña y su felicidad se sale de la pantalla de mi laptop. Ruth cuenta entre risas que todo fue producto de la «inconsciencia».

Analizo el video y noto que Ruth es recontra *rockera*. La canción «Puras mentiras» —compuesta por ella— tiene punteos que tienen tanto de Manuelcha Prado como de Jimmy Page. Salta, canta, se mueve y no falla una nota ante la exigencia del temido público de la Quinta Vergara. Se adueña, la banda realmente está en fuego.



© Jhan Quispe Rafael

A mi vuelta a Lima, nos encontramos una tarde en un café en Plaza San Miguel. Ella venía atareada y un poco agitada, pero rápidamente entramos en confianza y la conversación fluyó bien. En esta entrevista comprendo por qué toca como toca: estudia desde los 11 años y enseña desde los 14. Actualmente es maestra de escuela y desarrolla diversos proyectos musicales.

Fue alumna de Carlos Hayre, Álvaro Lagos, Jorge Mardueño y enseñó a Damaris, Saywa, Chente Mansilla, entre otros. Se fue a Japón, donde un señor le pagó en la calle 400 dólares para que toque «El Cóndor Pasa». Sobre la situación de la mujer músico en el Perú, dice que hay una alta línea de exigencia y «si estás debajo, estás frita». La exigencia para los hombres es menor.

Salimos caminando del café y nos despedimos en medio del *mall*. Le agradezco con todo el corazón por su tiempo. Es una tarde anaranjada de verano, siento que este libro va por buen camino, guiado, completándose, por fin.



Soy Ruth María Huamaní Vargas, nací el 4 de diciembre del 75. Soy músico y educadora.

Veo que tus aretes son de guitarras.

Sí.

¿Cuán parte de tu vida es la guitarra?

Lo mío es la música y la guitarra es mi herramienta, mi cómplice, mi socia. Empecé a los 10 años cuando alguien llevó la guitarra al barrio, en un verano en Los Olivos. En esa época era juego, nada de celular, jugábamos a las chapadas, las escondidas, pero me quedé con la guitarra, me pareció un juguete muy interesante. Recuerdo que para imitar la guitarra usaba unas ligas de jebe y las jalaba con los dientes, jugaba así.

Descubrí sonidos, jalándola y dejándola de estirar. Recuerdo la mirada de mis padres, como diciendo «pobrecita».

¿Por qué «pobrecita»?

Como «mira cómo inventa su guitarra». Seguí todo el año con la liga, hasta que el 4 de diciembre mi regalo de cumpleaños fue una guitarra.

¿Tienes todavía esa guitarra?

No, la perdí. Me duele un montón.

APRENDER. ENSEÑAR. YAWAR

Entonces cómo siguió la historia...

Primero estudié con una chica de la parroquia, eso casi nunca lo he contado, y luego un profesor por ahí por el barrio. Luego se acercó un chico al barrio y se puso a tocar algo que yo no podía, yo lo miré «¿cómo has aprendido eso? ¿dónde has aprendido?», y me dio la recomendación. Entonces, cuando cumplí 11 años me fui donde Juan Ramírez, del Grupo Yawar, que estaba a dos o tres cuadras de mi casa. Él fue mi profesor. Para entonces, yo no sabía quién era. Empecé a estudiar de cero, le dije que no sabía nada y me enseñó a leer partituras, música clásica, método de Carulli.

Solamente fue en el verano. Al siguiente año, por recomendación de él, me fui al Instituto Bach, en Jirón Puno. Ahí aprendí a irme hasta Lima, todo por la música. Al año siguiente, veo un letrero: «Taller de música Yawar». Debe ser de ellos, «anda averigua» le pido a mi papá. Averiguó y sí era del grupo Yawar. Empecé a estudiar y al segundo mes me dijo: «te descuento el 50% para que seas mi asistente», había mucho alumado. Al tercer mes ya no pagaba nada, pero tenía que ser su asistente todo el sábado.

¿Qué hacías?

Ayudaba, porque él no se daba abasto para revisar a todos los alumnos. Entonces, yo revisaba las tareas.

También evaluabas.

Sí, a los 13 años.

Entonces, ya estabas con buen nivel.

Sí, es que ya había estudiado con él, todos eran nuevos. Yo ya leía y él les decía: «ella va a tocar esto, para que la vean tocando».

Eras la alumna estrella...

Cuando yo tenía 14 años, ellos (el Grupo Yawar) se van a Brasil de gira por cuatro meses. Había bastante alumnado también y como todos los alumnos eran mis amigos, les dije: «si quieren vengan en el mismo horario y yo les voy a enseñar con todo cariño, para que no pierdan el ritmo». Y todos siguieron, comencé a ayudarlos, y luego la encargada me dijo: «he hablado con los chicos de Yawar y me han dicho que no puedes seguir enseñando gratis». Hablaron conmigo: «sabes qué, vas a enseñar formalmente». Pensé que nadie iba a seguir si voy a cobrar: «van a seguir, te apuesto que van a seguir todos». Y siguieron todos. Me dejaron 16 alumnos.

Ese fue tu primer trabajo.

Sí, cuando regresaron había 18 alumnos en ese salón. Ninguno se fue.

Hiciste carrera desde entonces.

Desde los 14 años no paro de enseñar, hasta ahorita que tengo 44.

MUJERES GUITARRISTAS UNA LÍNEA QUE DIVIDE

Estamos hablando de la Lima de los 80, terrorismo, Alan García, una década muy difícil para el Perú. Una década en que era una Lima más machista también, ¿cómo era entonces para ti?

Yo crecí en ese ambiente musical de Yawar, era una familia. Los grupos se formaban ahí, Lucho Quequezana se formó ahí, él aprendió a tocar ahí, nos hicimos amigos, ahí aprendió Damaris, Saywa, ambos fueron por el aula donde yo enseñaba. Pasó por mi aula también el guitarrista del Dúo Ayacucho, Chente Mansilla. Un montón de grupos y solistas han salido del taller de Yawar. Entonces, felizmente yo no sentía machismo del lado de ellos, pero, en general, fuera de eso sentí que era como... imagínate, una barrera o una línea que tú tienes que pasar. Si estás debajo de esa línea, como mujer estás frita. No te van a considerar en ningún grupo.

Entonces, en comparación entre un hombre y una mujer, si los dos están en un nivel similar, ¿el hombre va a tener más preferencia u oportunidades?

Sabes que si te esfuerzas vas a lograr que te inviten a ciertos proyectos o a grabar... como mujer no sientes eso, no sientes que van a venir esas oportunidades. Pero una vez que tú pasas esa línea —que felizmente en algún momento llegué a alcanzarla— eres querida porque como mujer vas a ser más valorada, te van a decir «ah mira, es mujer y toca así».

¿En algún momento ese machismo se vuelve «positivo»?

Sí, «qué raro, una chica que toca», llama la atención. Pero si estás debajo, estás frita. Nadie va a querer formar grupo contigo y tú lo vas a sentir, porque muchas compañeras lo sienten, que así te esfuerces, no te van a invitar. Entonces, se

forman grupos femeninos, crean sus propios espacios. Yo también formé por años mi grupo femenino, Daya, lo hacía por comodidad también, porque los chicos tienen otros códigos, ¿no? Pero he formado grupos mixtos y, con algunas excepciones, he disfrutado lo que es el respeto a mi trabajo y como directora a mis decisiones. Uno que otro hubo por ahí que se sentía un poco raro por ser dirigido por una mujer.

Hace poco, salió un video tuyo sobre la violencia a la mujer. Ese tema te mueve mucho, ¿no?

Sí, yo tengo un compromiso conmigo misma de hacer una canción con ese tema. Es necesario.

Disculpa si la pregunta es... con humildad, con respeto a la mujer, ¿cómo es para una mujer ser músico en el Perú?

Estás obligada a hacer bien las cosas. Lo que te decía de la línea, tienes que hacerlo bien. Pasas esa línea y todo bien. Comparando, veo músicos hombres, digamos nivel intermedio, viven tranquilos. Como música mujer no, es bien complicado. Hay otros temas como los peligros, por ejemplo, una mujer de noche con un saxo, que cuesta más o menos mil dólares, tiene que invertir en un taxi seguro. El hombre se sube a su micro, no le va a pasar nada, si es fornido mejor. Una mujer no puede darse ese lujo, tiene que llamar al papá, al novio. Luego, un hombre «embarazado», que está a punto de tener un hijo, puede seguir trabajando, aunque la responsabilidad sea de los dos. Una mujer, una vez que nace el hijo, no hay forma, debe dedicarse los primeros meses, hasta los dos años, tiene que dejar la música.

Y con los programadores de conciertos, con los otros actores de la escena, ¿cómo es la interacción cuando eres mujer?

Hay hombres que se acercan, bueno, imagino que eso debe pasar en todo rubro, se acercan pintándose, por ejemplo,

«yo soy programador de radio» y tú estás que te mueres por entrar a esa radio. Tengo amigas que les ha pasado eso, te invitan a reunión hasta que te das cuenta de que es por otra cosa.

DE ELSA AL ROCK

¿Y lo andino de dónde viene para ti? ¿Cómo viene esa influencia o qué escuchabas cuando eras niña?

Mi mamá era cusqueña y mi papá es ayacuchano, una combinación fuerte. A mi papá siempre le ha gustado la música de su tierra, escuchaba música andina en la televisión y cuando era niña siempre se te queda algo. El domingo era un día que me gustaba, familia típica, mamá cocinaba y el papá estaba ahí haciendo algunas cosas, ayudando, y por ratos se sentaba en la sala a ver televisión. Entonces, yo estaba así entre la cocina y la sala. Me gustaba mucho estar con mi papá, estar a su lado y veía lo que el veía. Luego había música criolla y ahí se iba a ayudar a mi mamá en la cocina, pero a veces yo me quedaba y escuchaba.

Surgió interés también por la música criolla...

Sí. Me contaron que cuando tenía dos años me sentaba sobre las cajas de frutas y golpeaba, imitando lo que veía en televisión.

Aparece este sonido afroandino en tu música...

Sí, me encanta el afro. Mucho más que lo criollo.

¿Y qué más se escuchaba?

Se hacían fiestas en mi casa, invitaban a los amigos, que yo llamaba tíos a todos, y escuchaba música de la Sonora Matancera, cumbias, chicha, los que cantaban «Elsa»...

Los Destellos.

Sí, Los Destellos, Los Mirlos, el Cuarteto Continental, más de Centroamérica, Cuba, cumbia colombiana. Cuando

escucho eso, yo ya quiero salir a bailar. No me dedico a la cumbia, pero cuando escucho esas cumbias, me regresan a la niñez.

Hay pop y rock también en tu música.

Yo crecí con mi hermana y con una prima, que era como una hermana para mí. Era 10 años mayor que yo y se quedaba cuidándonos porque mis papás trabajaban. Su vida era el *rock* en inglés, todo lo de los setenta y ochenta en inglés, y yo tengo colecciones de esa música.

El rock clásico digamos...

Sí, cuando escucho *rock* clásico, igual, me encanta.

He visto que tu música tiene estos riffs. Esta canción «Puras mentiras», es andina pero bien rockera en realidad.

A los *rockeros* les encanta. Sí, es por eso. Por ahí salen también las cumbias, sale todo revuelto, la costa y el afro con la música andina. Cuando toco, algunos me dicen «oye tú pareces *rockera* en el escenario».

Tu postura es muy rockera en realidad.

Sí.

La fuerza que tiene tu música me gusta, así sean tristes o románticas.

Una vez estaba conversando con un músico de un grupo que se llama Canto Sur, exintegrante de Yawar. Él tenía una postura de «no, la mujer debe hacer proyectos dulces» y yo le decía que no me sentía identificada con eso. Es verdad, así haga balada, la forma que canto es punche.

Este disco de Marú ha sido para mí un doble reto porque por primera vez hago de vocalista. Hice la preproducción y, para no molestar a las vocalistas, la voz guía la hice yo. Tenía dos vocalistas, había una que me había gustado mucho, de una de ellas estaba dudando, y pasó pues que todavía no empezamos con la parte vocal y se cayó la posibilidad, ¿qué hacemos?

La gente que escuchaba los demos me decía «canta, si eres tú». Hasta Pelo De Ambrosio me lo dijo: «yo también pensaba que yo no cantaba, el que cantaba era Mito Ramos, él es un cantante, yo no, pero ya pues, tenía que cantar».

¿Y te sientes contenta con cómo quedó?

Sí. He sentido mucho el apoyo y asesoramiento de Martín Venegas, que ha sido el productor de Damaris cuando ella se fue a Viña del Mar, también de Killary, de Saywa, de Magaly Luque. Él no fue productor, sino que grabamos en su estudio, pero es inevitable, cuando eres músico te involucras, aunque no seas productor, das tu opinión y, con la amistad que desarrollamos, comenzó a darme sugerencias y luego el mismo me aconsejó que tomara clases con Adalí Montero. Una capa pues.

Súper rockera...

Sí, claro. Me encanta, yo ya la había escuchado. Ella nos asesoró, nos dio unas clases.

Ella podría cantar lo tuyo también súper chévere.

Sí, le gustaba. Eso es más chévere, le gustaba. Hay una canción que se llama «Mamá», y Martín tuvo la idea de que ella haga solos, libre, tipo góspel. Fui al estudio, diseñé unos coros, hice el solo de guía y la llamé a Adalí y grabó. Le encantó y lo hizo genial.

APRENDER GUITARRA A LOS 84 AÑOS

Volviendo a la guitarra, me gustaría conocer tu relación con la guitarra, ¿qué sientes cuando tocas la guitarra?

Una vez fui a una charla gratuita de guitarristas, ahí estaba uno de mis maestros, Carlos Hayre, y se me quedó grabado cuando dijo: «no es suficiente decir soy guitarrista, nosotros debemos aspirar a decir soy músico». Claro. Otro de los maestros que he tenido, en paz descanse también, Álvaro Lagos, guitarrista

de Chabuca Granda, podría decirse que él era guitarrista, guitarrista y solo guitarrista. Recuerdo que Jorge Madueño —con quien estudié también— me decía: «algunas cosas armonías que él hace, si las aplicas a orquesta, no van a funcionar, va a chocar. Él es guitarrista».

Pensaba como guitarrista, en cambio Hayre más como músico integral.

Exactamente. A mí a los 16 o 17 años se me abrió el mundo, porque yo tocaba guitarra clásica, todo lo clásico fue mi cimiento y lo aplicaba a la música popular, andina y de la costa. Hasta que en un momento descubrí otra cosa, me cambió todo el chip, y la guitarra ya no fue el fin, sino la compañera. Con ella compongo, arreglo, todo. Siento complicidad.

¿Y cómo es el sonido de guitarra que te gusta?

Me gusta todo tipo de sonido, el mío y el de otros. También me gusta la guitarra eléctrica, pero no me siento muy familiarizada. Me gusta la guitarra fuerte, rasgueada con todo, seas hombre o mujer tienes que rasguitarla con actitud.

Si yo nunca hubiera tocado la guitarra, vengo a ti y te digo: «Ruth, mira, tengo 35 años, ¿puedo aprender a tocar la guitarra?».

Por supuesto. Mi alumno más joven tuvo cinco años y mi alumno mayor 84.

¿Es posible?

Sí, es posible. En ese grupo que enseñé en Yawar, donde te conté que me dejaron 16 alumnos, había un señor de setenta y algo años. La verdad es que en ese momento yo dudaba también, le eché todas las ganas, pero dudaba, pero tantas eran sus ganas de tocar su música ayacuchana, que comenzó a darle y luego, a la siguiente semana, cuando ya tenía un cierto nivel, viene y me dice: «mire profesora, he sacado esto». Y tenía un sonido... de repente no muy limpio, pero era propio del lugar.

**Hay gente que dice «yo soy negada para la música»,
¿hay gente negada para la música?**

No. Es más, uno de los más convencidos de que no es así, por los espectáculos que he ido a ver, es Lucho Quequezana. Su rollo es que todos podemos. No hay negados. Claro, cuando empiezas a más temprana edad, mejor, por ejemplo, he estudiado en un instituto que se llama Kodaly, Kodaly es un sistema de enseñanza de Hungría, y dicen que cuando tengan un bebé hay que cantarle, pero además golpear el pulso en su pañal.

Entonces somos musicales de por sí...

Con mis sobrinos hice ese experimento, comencé a golpearles el pañal, le cantaba las canciones de cuna y ahora el pulso lo tienen clarito. He tenido alumnos arrítmicos, los tengo, aún así me emociono un montón cuando logran cosas, hay formas de tratarlo. En el grupo que enseñé hay uno arrítmico al que le tengo mucho cariño, pero ha sido mi primera guitarra, porque el otro guitarrista, que sí tenía bien claro el ritmo, preferí usarlo de guitarra rítmica y el otro estaba demasiado entusiasmado de ser primera. Triunfó el niño porque como primera puedes darte, en ciertos géneros musicales, el lujo de adelantarte o atrasarte, más bien, se ve como *feeling*, y como el chico tenía un *feeling* para tocar, se hizo un criollazo de Avilés...

Entonces, es cuestión de encontrar en cada uno cuál es su lugar.

Exactamente, claro.

¿Y el oído también se puede trabajar?

En niños es más fácil. Aparte, no hay que pensar que uno está limitado para la música, lo que pasa es que de repente no es su instrumento, a cuántos les ha pasado eso. Chicos que les daban duro para que aprendan piano, pero de repente eran violinistas. Tengo una amiga que me decía «mi papá me agarraba a palos para que toque la guitarra, hasta que pensé que no

servía para la música». Vieras ahora cómo toca la percusión, toca batería, congas, cajón. Trome.

MILLENNIALS QUE NO RESPETAN

¿Qué necesita una persona para aprender a tocar la guitarra? Además de una guitarra...

Dedicación y paciencia con uno mismo, pero ambas cosas van a derivar de la motivación.

La motivación propia y del maestro.

El que se tiene que sentir motivado es el alumno, en realidad, el maestro, claro, siempre. También deben tener paciencia consigo mismos, hay algunos que se frustran o reniegan: «es que no me sale esto». «¿Tú me ves molesta?», les digo, «estoy feliz contigo disfrutando lo que tocas, debes tener paciencia contigo».

Vi en tu página de Facebook Taller Marú que las clases las mencionas con «paciencia y cariño».

Claro, sí. En el colegio donde trabajo los resultados son buenos por eso, pese a que he sido criticada por algunos colegas. Hay profesores que tienen la idea equivocada de que tienen que limitar su aprobación, porque «se la pueden creer». He sacado un resultado buenísimo, a base de eso, de demostrarle a los chicos que creo en ellos.

¿Y cuál es tu sensación de cómo se enseña música en el Perú?

Felizmente, en estos últimos tiempos se han ampliado las posibilidades. Antes era solo el Conservatorio, no tenías otra opción que hacer música clásica si querías ser profesional. Ahora hay la Católica, dos universidades formales y otras que se están abriendo. Estamos en un momento de transición. Hace un año, un amigo que estaba terminando la carrera en la

Católica, chiquillo, me dijo si lo podía apoyar y me invitó. Yo dije bacán. Veo los temas y eran tirados al *jazz*. Le propuse que ensayemos en mi casa en Los Olivos. Bajaron todos y tocaban que daba miedo. Yo era la mayor de todos, toqué charango, guitarra y ellos eran todos unos tromes. Se vienen unas promociones...

Un manchón...

Sí, un manchón, pero siento algunas carencias. A mí me enseñaron a respetar la experiencia y no siento mucho eso, es un punto flojo que ya me lo han dicho varios. Hay que tener cuidado, hay que respetar a los que saben. A mis alumnos les digo: «siempre tengan en consideración que la experiencia es algo que hay que respetar». Siento eso, sí, falta de respeto a la experiencia.

Necesitas humildad para aprender, compromiso, respeto a tu carrera. Por ahí que los músicos le echamos mucho sentimiento a las cosas, pero el sentimiento puede ir encaminado hacia lo bueno o no. A mis referentes, siempre los guardo y los respeto un montón, Raúl García Zárate, Manuelcha Prado... me encanta la mentalidad de Manuelcha Prado y la humildad que tiene de ser un músico con tanta trayectoria, que siempre ha sido tradicional pero que hace un proyecto como «Kavilando», que es de fusión con jóvenes, y cómo los deja que hagan con esta música otra propuesta y él los respeta.

Tiene una visión muy interesante...

Me parece que es un buen referente en ese sentido. Nunca lo he escuchado criticar las innovaciones. Creo que el respeto debe ser mutuo: el tradicional a las personas que hacen nuevas propuestas y viceversa. Por eso digo que se necesita humildad, porque mientras tú te sientas alumno eternamente nunca vas a dejar de aprender, siempre vas a ser mejor. Cuando sientes que eres un maestro, ahí ya fuiste.

VIÑA DEL MAR Y EL VALOR DE LA INCONSCIENCIA

¿Las Chicas Daya fue el primer proyecto musical que hiciste?

Hubo algunos grupos pequeños que hice antes, mixtos, pero ese fue el primer proyecto importante. Puras chicas.

¿En qué año fue?

En el 97 empezamos y en el 99 nos echó el ojo una promotora que se llama DEA, que hacen el evento anual en el Peruano Japonés, cada 7 y 8 de diciembre, lo de John Lennon, «Un día en la vida». Ahí el grupo despegó, había bastantes apariciones por televisión, era la época de la tecnocumbia, pero de ahí vino el divorcio porque ellos iban hacia ese lado de la tecnocumbia y nosotras queríamos otra cosa. Termina el proyecto, rompimos palitos y empiezo a hacer lo de Marú. Contacté músicos, ingeniero de sonido y yo llegaba con las partituras, con los arreglos... ya cuando agarraron confianza, en un almuerzo me dijeron «oye no sabía que tú tocabas, como paraban ahí con la faldita, pensé que todo lo hacía Edmundo Delgado», que era el productor musical. ¿Lo ubicas?

De Estudio Amigos, ¿no?

Sí, ahí ensayábamos. Él era el productor y yo la directora. Entonces, la gente pensaba eso: que éramos como las Chicas del Can, solamente la cara y atrás está el equipo de creativos. Por ejemplo, Martín Venegas me dijo «sería bueno que mandes material otra vez a Viña del Mar», pero yo no sabía a quién llamar para tocar, él me dijo «consíguete puras chicas, cualquier proyecto, si fueran cuatro chicas y un chico, van a pensar que él, aunque toque chapitas, es el director. No te van a mirar como directora».

Entonces, cuando postulaste a Viña del Mar postulaste un grupo de mujeres...

Fuimos tres hombres y tres chicas. Entonces mandé por correo, ahí de la librería de la casa, que había Serpost, y resultó.

Me recuerda a lo de Lucho Quequezana, que cuenta que él postula a un fondo en Canadá para hacer «Kuntur», lo manda como «ya, vamos a ver qué pasa» y lo gana. Se manda, me parece valioso...

Sí, yo siento que me ayudó la inconsciencia.

¿La inconsciencia?

No sabía lo que estaba haciendo. En serio. Ahora que soy más consciente, me he vuelto más temerosa, quiero volver a ser, no como antes, pero sí confiar más en mi proyecto de una manera consciente. Antes lo hice como «ya pues». No era consciente cuando me fui a Viña, creo que ahora estaría más nerviosa. Ya nos faltaban diez minutos para entrar, estábamos al lado del escenario, no sentía nervios. Era inconsciencia. Sabía que lo transmitían a un montón de canales...

Además, que te iban a pifiar cuando digan «Perú».

Yo quería disfrutar de eso: «¿cómo se va a sentir el “pifeo”?» Todo el tiempo lo he escuchado por televisión, ahora quiero escucharlo en vivo. Ensoñador, debe ser alucinante...

Todo fue medio inconsciente, mandé la aplicación y me olvidé del asunto. A las dos semanas se presentó Lucía de la Cruz en «Mediodía Criollo» y dijo «tengo algo que contar: he mandado material a Viña del Mar para representar al Perú» y en el programa hablaron todo el tiempo por eso y lo dieron como hecho. Obvio, Lucía de la Cruz, asesoramiento musical y apoyo en arreglo de Eduardo del Perú, que ya había ganado la gaviota. Cecilia Barraza decía: «qué gran representación vamos a tener en este año que se viene, Lucía de la Cruz en la voz, ganaremos, bravo, las mejores vibras». Y por ratos decía Lucía de

la Cruz: «bueno, bueno, hay que esperar la invitación». Dije «ya fui, asunto cerrado». Después me enteré de que el presidente de APDAYC en ese entonces, este que casi lo meten a la cárcel...

Massé...

Massé... Él era el presidente, amo y señor, y él había mandado material también, su composición en la voz del gran William Luna. Ya, ¿para qué?, cruz, me olvidé totalmente del asunto. Por eso, cuando me llamaron, yo no lo creí, alguien me estaba haciendo una broma. Era una mujer la que llamó y yo pensaba que se hacía pasar como chilena. Yo dudaba. Todavía no tenía internet en casa, había que ir a la cabina y de verdad no di el grito al cielo hasta no ver mi nombre en internet. Pasaron como tres días, así que tres días estuve sufriendo. Ahí me di cuenta de que no había varas para llegar a Viña. Eso fue gratificante.

¿Y qué recuerdas de ese Viña?

Mi inconsciencia (risas). Tocamos tres veces en ese año porque llegamos a la final.

¿Ganaron?

No, la gaviota se quedó en Chile.

¿Y qué es lo que más recuerdas?

El respeto. Ahí me he sentido más que nunca respetada, querida. Obviamente nadie me conocía, no había esto de las redes, ya había, pero era nuevo, no todos tenían Facebook, era el 2006, no había *smartphones*. No era fácil saber quién era quién y entonces te empiezan a conocer por tu trabajo.

Los mismos chilenos, los otros competidores, cuando intercambiábamos un disco, nos tomábamos fotos, los firmábamos. Sentí lo que nunca había sentido en mi vida, recibí comentarios «tocas la guitarra bravazo, nunca había visto a una

mujer tocar así», nos mirábamos todos en los ensayos o en las actuaciones, así sea tu competencia y nos hicimos amigos todos.

Hubo una reunión organizada por la asociación de compositores de allá, en un local cerca al mar, en el muelle, y me acuerdo de que nombraban a uno por uno de los compositores. Obviamente, la chilena tenía una barraza, pero cuando dijeron mi nombre parecía una chilena más. Era el cariño de músico a la cuestión artística.

Allá primero empezaron «¡Perú, Perú!», la gente que rodeaba el hotel. Al día siguiente que nos presentamos por primera vez, «¡Marú, Marú!», y al día siguiente «¡Marysol!,¹ ¡Ruth!», ya sabían mi nombre. Entonces, no pifean al grupo. Por hacer notas periodísticas dicen «pifiaron a tal...», fíjense bien, no pifean al artista, sino a la palabra «Perú».

Ah ya, no es que te boicotean la presentación.

Es solo el pifeo a Perú. He visto situaciones donde no han pifiado mucho al artista porque el presentador es más mosca y dice «Perú» rapidito.

A ustedes las presenta Miryam Hernández.

Sí, «Perú» (lo dice bien entonado y marcado). Algunos, que son más malosos, dicen «Perú» (aún más entonado y marcado, provocador). A Killary le hicieron eso y se quedaron callados como diciendo «ya pues, ¿y?». Ese es animador malo pues, quiere pifia. Pero como te digo, el pifeo no solo es para Perú, lo mismo escuchas a Argentina...

¿También?

Igualito.

Ah, pensé que era con Perú nomás.

No, los pifean igualito. Pero terminamos de tocar y el aplauso fue bien chévere. Daba risa, el último día, en la final,

1. [Nota del autor] Marysol Mugerza fue la cantante de Marú en la presentación en Viña del Mar.

fuimos los primeros en tocar, entonces estuvimos un buen rato en el escenario listos y no sabes, los chilenos «¡Ruth! ¡Marú!» gritaban. Me quedaba así, no lo había sentido nunca en mi patria, el cariño, con sus manos, sus letreros. Luego empieza, nos presentan, y esos mismos soltaron su pifeada bravaza. Es un deporte para ellos, es su vacilón.

PRESENTE. AFROANDINOS

Ahora que han pasado 13 años, ¿cuál es el presente de Marú?

El 2019 me ha encantado en cuestión de educación, pero he descuidado bastante la situación del grupo. A veces esos bajones te sirven para reflexionar y decir «no abandones tus sueños por los sueños de otros». La educación me gusta, pero definitivamente lo que uno quiere como músico es estar en el escenario. Me divierto mucho viendo a mis alumnos en el escenario, recibiendo tantos aplausos, pero también es lo que quiero para mí.

Compartiste un arreglo del «Cóndor Pasa» en redes.

Sí, que recibió el cariño del diario La República. Veo cómo los chicos usan las redes de una manera buenísima, increíble y yo pienso que puedo hacerlo, toco zampona, charango, la gente ni lo sabe, y si no lo demuestras no lo van a saber nunca. Estamos en otra época y hay que adaptarse.

Y hablando de adaptarse, ¿me puedes contar cómo se adaptan musicalmente lo andino y lo afro?

Yo no he descubierto ninguna pólvora. Mi primera compañera de Marú es cajamarquina, pero vivía desde la mitad de su niñez hasta la adolescencia en Chiclayo. Entonces como Marú hicimos bastante ese tránsito Chiclayo-Cajamarca-Chiclayo, y me di cuenta de que escuchan la misma música. Como es una ruta, una carretera, escuchan cumbia con raíz cajamarquina. Así

como en Piura tienen influencia de los sanjuanitos ecuatorianos, igual, escuchas los huaynos medio acumbiados por la costa. Hay una mezcla ahí natural, van y vienen trayendo cosas.

Luego estudio un poco, me acuerdo de la vida de Alicia Maguiña, que vivió su niñez en Ica, a nivel de hacendada, una historia mucho menos dramática que la de nuestro querido José María Arguedas, pero fue criada por ayacuchanas, que llegaban a su tierra a trabajar, cuidándola a ella, sus cultivos, sirviendo a los hacendados. Entonces, Alicia cuenta eso y yo digo «¿cómo una costeña —pero así costeña que vino a Lima y estudió en colegio pitucazo— cómo compone «indio»? Y era eso, ella contaba que esa mujer que la cuidaba le cantaba música andina, en quechua, bailaba huaynos y ella veía, le agarras cariño y en algún momento florece. En Navidad hay unos bailes de los negritos...

Los Hatajos de Negritos.

Con el sonido del violín que viene de Ayacucho. Las melodías son andinas...

Y la rítmica es afro.

Exacto. Ahí están, el maestro Máximo Damián, que fue de los primeros. Hay un documental que se llama «Sigo siendo», lo vi, me encantó. El compás del festejo es compuesto, es el mismo y casi la misma velocidad que un carnaval ayacuchano. Entonces, puedes tocar un festejo, lo puedes zapatear cantando un carnaval ayacuchano.

PREGUNTAS FINALES

Hay un elemento de tristeza en tus canciones, ¿cómo el elemento tristeza juega un rol en la música?

Imagino porque tengo mi lado triste (risas). Es como una necesidad de aflorar esas experiencias también.

Tengo una pregunta, un poco absurda, pero me parece divertida, es una pregunta que algún día me gustaría que me pregunten a mí, ¿tienes un acorde favorito?, ¿un acorde que te guste mucho tocar?

Me vas a decir cuál es tu acorde, ¿ah? (risas). No sé, tengo un montón, pero hay uno al que me gusta recurrir, es un Mi menor add9, pero lo que me gusta es la disposición que tiene en la guitarra, si quieres te lo dibujo. He encontrado una manera de hacerla (dibuja), y tocarlo de la primera cuerda a la sexta. Hay muchos Mi menor, pero ya para retocar termino con ese, de abajo hacia arriba, lo jalo como mariposa.

¿Y qué te gusta de ese acorde?

Que me hace sentir en el espacio, como astronauta.

Es bien abierto.

Lo usé para una canción llamada «Noches vacías», que es composición de una chica que se llama Naysha, que es quien toca charanguito en el estadio en la clausura de los Juegos Panamericanos. Ella es mi amiga, grabé las guitarras para ella, te va a gustar su proyecto, hace *pop folk*. Entonces, lo hice para esa canción que es mi favorita de su disco, y le propuse terminar así. Después se lo enseñé, para cuando contrate un guitarrista.

Última pregunta, aunque ya hemos hablado sobre esto, pero, de una maestra de guitarra, ¿qué consejo nos darías a todos los que estamos aprendiendo?

Que, si descubres que la guitarra realmente te apasiona, hay que darle con todo, cuatro horas es poco, cinco, seis, siete, todo el tiempo. La guitarra es portátil, universal, la encuentras



El acorde favorito de Ruth Huamani

donde sea, en cualquier reunión, te salva la vida y alegra corazones. Alegra y los entristece. Dicen que dos tipos de música tenemos: la que está hecha para los pies y la que está hecha para el corazón. Así dicen, que la música entra en uno o entra en otro, así me han dicho y creo que hay algo de cierto.

O en las dos también.

En las dos también, claro.

SERGIO VALDÉOS



Escúchalo aquí

«Yo hablo lento, entonces toco lento»

Sergio Valdéos vive en Ginebra, en el último paradero antes de que Suiza se convierta en Francia. Sin embargo, cuando pienso en Valdéos, pienso en Lima, en los discos que hizo con Susana Baca, con Cotito Medrano, con Rosita Guzmán. Y pienso en Brasil, donde estudió y vivió por muchos años. Tiene una carrera reconocida por allá y habla de Caetano Veloso, de Milton Nascimento, de Yamandú Costa¹ con la naturalidad con la que yo hablo de mis amigos del barrio. Pienso también en Carlos Hayre, su maestro.

Mi viaje en tren hasta Ginebra empezó en Austria. Podríamos haber hecho esta entrevista por teléfono, pero de ser así, nos hubiéramos perdido el quedarnos en su casa, conocer a su familia, cenar juntos, conversar de tantas cosas. En el viaje estaba nervioso porque no sabía bien cómo entrevistarlo. Esta cosa loca de tratar de resumir toda una vida en una conversación. No se pudo, pero esos dos días en su casa, él mostró con naturalidad sus lados y lo encontré mil veces más interesante, más querible. No había nada de qué preocuparse en verdad.

1. [Nota del autor] Reconocido guitarrista brasilero contemporáneo.



© Sergio Aguilar

Musicalmente, es todo un universo, pero a la hora de la hora, Valdéos se deja conocer fácilmente. No entra en misterios, te abre la puerta y pregunta cosas normales como «¿han almorzado?». Nos ofrece comida apenas llegamos: «el fin de semana estuve en una junta peruana y tengo algo de carapulcra». Entonces saca un táper de la refrigeradora y, como hijo adoptivo de Brasil, saca otro con frejoles, que «nunca le faltan», dice. Saca la olla, prende la cocina. Analizo sus movimientos y noto que todo lo hace lento. Abre la tapa de la olla lento, hecha sal lento, cierra la tapa lento.

Hicimos la entrevista en la tarde. Después dejamos a su hijo en su clase de piano y mientras tanto fuimos al mercado y compramos papas y queso para hacer *fondue* como cena. No nos dejó pagar, por más que insistimos. Dijo que se iba a molestar.

Durante la cena abrimos un vino que le regaló Yaman-dú Costa, y después abrimos otro y escuchamos música mientras conversábamos. Me dijo que no conocía mucho sobre nuevos artistas peruanos. Le mostré a La Lá en Spotify y algo más que no recuerdo. Quiere seguir aprendiendo. Su búsqueda y sus ganas de saber están despiertas. Ahora se interesa en Ginebra por las músicas y sonoridades que vienen del oriente. Me maravilla también su capacidad de volver a empezar de cero. Podría plantarse en cualquier lugar, pero él decide buscar cosas nuevas, nuevas ciudades, nuevos inicios.

Valdéos tiene pinta de serio, pero es muy gracioso. Nos contó un montón de anécdotas, la más surreal, la de aquella vez que estaba *jammeando* de madrugada con Caetano Veloso y Susana Baca en la casa de Chorrillos de la cantante y llegó Serenazgo porque estaban haciendo bulla. Los vecinos se habían quejado.

Al día siguiente hice turismo toda la mañana y en la tarde, en su casa otra vez, le pedí si podía tocar algo. Nos regaló un

pequeño concierto en su sala. Luego me pidió que toque algo mío, y con los dedos y la voz tembleques, le toqué mi canción «Jardín». Se juntó en la guitarra y luego tocamos «El Surco» de Chabuca Granda. Las ganas de tocar se habían encendido, pero tuvimos que cortarlo rápido porque el último bus salía a las 17.34. Hora suiza. Quedamos en volvernos a ver para seguir y salimos corriendo de su casa.

Esa tarde, regresando por el lago de Ginebra hacia la estación, fui realmente feliz.



Mi nombre completo es Sergio Renzo Valdéos Benza. Nací el 8 de junio de 1969 en Lima, crecí en el Rímac. Cuando tenía 15 años mi familia se mudó a La Molina.

Un cambio enorme.

Bastante grande, sí.

¿Cómo fue eso? La mudanza a los 15 años puede ser algo fuerte...

Sí, claro. Ya desde los 12 o 13 mi papá había comprado un terreno en La Molina y estábamos construyendo la casa. Pero a mí me gustaba jugar con los amigos en el Rímac, todo pasaba en la calle. Cuando me mudé, me chocó un poco porque los vecinos no se conocían y muy poco jugaban en la calle. Cada uno se iba a su club.

¿Y en esta infancia en el Rímac tuviste contacto con la música?

Sí. En mi familia no hay ningún músico profesional, pero tenía un tío que me enseñó un poco la guitarra, tenía un conjunto musical criollo y hacía trabajos. Las fiestas en mi casa eran siempre música, música criolla. Crecí en ese ambiente

donde la música era algo vivo, era mucho tocar y cantar. Antes de tocar, yo cantaba.

¿Cantabas?

Cuando era chico. Incluso en Radio Nacional. Había una señora que se llamaba Cecilia del Risco, tenía un programa. Primero había otra señora que tenía un programa de niños, Marina Hoyle, en Radio Nacional también, y a través de ella nos contactaron para ir a cantar danzas y canciones del Perú.

De niño ibas a la radio a cantar...

Sí. Pero mi primer sueldo, por decir así, no fue en la radio, porque ahí era gratuito, sino que comencé a cantar como «burbujito» en los días de la música criolla, una vez por semana, con Yola Polastri. Tenía 11 años.

¿Y te ponía nervioso el escenario? ¿O la situación?

Un poco, pero más que nada la frialdad de la televisión. Todo tenía que ser rápido y nos llamaban «a ver los hermanos Valdéos, aquí, ya», entrabas y de repente venía Yola, que no había aparecido en ningún momento, y te hablaba como si te conociera. En la radio era muy diferente, llegábamos a ensayar con los músicos.

TRES ACORDES. HAYRE

Pero, entonces, ¿no habías tomado todavía una guitarra?

Todavía. Tomé la guitarra cuando a los 12 o 13 años. Me dijeron que deje de cantar sino se me iba a malograr la voz. Igual se me malogró, nunca más canté, pero agarré la guitarra y creo que la voz pasó a la guitarra. Y también siempre fui un poco tímido, para todos los que no tenemos esa alma de extrovertidos, el instrumento es perfecto para expresarte y no tener que estar tú adelante. Siempre tienes un instrumento que está cubriéndote. Y nunca más dejé la guitarra y nunca más canté.

**¿Y este inicio fue en las reuniones familiares?
¿Cómo fue?**

El primer año fue muy natural. Para mi cumpleaños, me regalaron una guitarra y cada fiesta que había en casa llegaba este tío y otro que tocaba la primera guitarra. Éramos mi hermano y yo los que tocábamos, y siempre era mirar al que tocaba el instrumento, ya no escucharlo en la radio o en los discos, si no mirar cómo se hacían las cosas, la posiciones. Las primeras me las dio mi tío, me dijo «mira, este es un La menor, un Mi7 y un Re menor, con eso cantas tal vals». Entonces, nos pasábamos semanas tocando valeses y agarrando las cosas de la radio, todo de oreja.

Después venía otra fiesta y le pedíamos otro acorde, más acordes. Hasta que mi padrino, que era quien nos enseñaba los valeses para cantarlos, le dijo a mi mamá que Carlos Hayre tenía una escuela en Salaverry, cerca en 6 de agosto, y que me meta ahí. Yo tenía menos de 14 años cuando comencé clases con él, y fue para mí comenzar a ver la música de otra manera. Carlos era una persona que sabía hasta dónde podías llegar y te daba más. Nunca me iba a casa con poco trabajo. En un año avancé muchísimo, comencé a leer. Él había sido autodidacta, estudió algo de orquestación con algunos maestros, pero básicamente aprendió a leer música solo con un libro del vecino. Diseñó un método propio de enseñar. Siempre me exigía muchísimo, me acuerdo de que a veces dejaba cosas del colegio porque me gustaba más pasarme las tardes practicando guitarra. Tenía 15 años cuando me empezó a enseñar armonía.

¿Y en base a qué repertorio trabajaban?

Desde clásico, algunos temas de Fernando Sor, que a él le gustaba mucho. Carulli muy poco, yo lo comencé a revisar, pero ya algunas me parecían muy obvias. Fernando Sor fue un compositor español-italiano que veía la guitarra como algo

más orquestal, que era lo que a Carlos le gustaba, esa visión no solo técnica del instrumento, sino una más musical. Podía ampliarse a una orquesta. Ese compositor a mí me gusta hasta hoy día. Pero también Carlos producía el material que usaba en sus clases, podía darme Sor una semana y la siguiente un tema suyo. Cada vez que llegaba a su clase, cuando él no tenía un alumno —porque alguien no fue— lo encontraba escribiendo, siempre estaba escribiendo, siempre algo en manos para sus alumnos, avanzando algún tema o experimentos que no tenían nombre, sino números.

Y tú qué has tenido esta experiencia con Carlos Hayre, desde tu perspectiva, ¿por qué es un referente?

Yo vi dos momentos de Carlos que me marcaron mucho. Primero, como alumno, de ver ese lado maestro, y digo lado maestro no solo por la preocupación de enseñar, él veía hasta dónde podías llegar y te tiraba la pelota cada vez más lejos. No era «te doy un libro y lo terminamos y ya», sino venía cada semana y te decía «creo que podemos hacer algo diferente» y tenía un *file* así grande de cosas; ya tenía en la cabeza qué podías hacer y te daba.

Reconocía tu potencial...

Al mismo tiempo, era una época donde mis papás no tenían tantos recursos, no había dinero para las clases de guitarra, había tantas prioridades. Entonces, falté porque empecé a estudiar para entrar a la universidad a hacer alguna carrera seria, y él llamo a mi mamá y le dijo «señora ¿por qué no viene?». Le decía que estaba ocupado. Él ya había notado que tenía alguna dificultad de pagar, en esa época había una inflación tremenda, eran los años 80, pero no me subía el precio de las clases. Hasta que un día me dijo «págame lo que puedas». Eso no lo hace cualquier persona, sobre todo, porque él vivía de eso. Tenía ese lado humano, maestro, que me tocó mucho,

que conocí cuando estaba muy chico, le dijo a mi mamá que yo tenía talento y que podía llegar a algún lado, «déjelo hacer música», le dijo.

El segundo momento fue después de muchos años. Me fui a vivir a Brasil en el momento en que él se fue a Estados Unidos, y cuando regresé a Lima en el 2007, él también regresó. Entonces, lo volví a ver en otro contexto, ya como músico, había estudiado un montón, hecho toda la carrera de guitarra, orquestación, ya podía conversar con él de otras cosas... y ahí descubrí al genio. Cuando era niño no podía ver el genio, solo veía al maestro, pero Carlos era un tipo que había aprendido la música de manera empírica, pero no solo la música erudita, sino toda la música. Creció en Surquillo, un barrio musical, después en La Victoria, compartiendo con todos los criollos, vivía en la casa de los Vásquez, aprendiendo con Porfirio y tocaba mucho con Vicente, con Abelardo, eran compadres de todas las jaranas.² Tenía una postura muy elegante siempre, pero al mismo tiempo un conocimiento muy profundo de todo lo que era tradicional. Era una de las pocas personas que vivieron esa época y, al mismo tiempo, podía transcribir todo, podía dar una versión más erudita...

Documentarlo, digamos...

Claro, tenía otra manera de pensar, muy propia. Y sus arreglos... yo siempre digo, sobre todo cuando escribo festejos —no lo hago a propósito— que algo está recién terminado cuando tiene algo de Carlos, un...

Un «hayrismo».

(Risas) Sí, por decir así... Con un amigo que estudió también con Carlos nos encontrábamos siempre antes de la clase, y conversábamos lo que hacíamos: «¿también te has

2. [Nota del autor] Los hermanos Vicente y Abelardo Vásquez. El padre fue Porfirio.

equivocado en tal acorde?», porque los arreglos nunca eran completamente simétricos. No hay ese facilismo de «esto, esto y luego va a repetir y va a llegar de manera lógica al final». No, siempre había un «cabe». Es así, tú ves en toda su obra una búsqueda por experimentar. Todos los discos que ha hecho, no tantos porque hizo muchos con Alicia Maguiña, prácticamente toda su carrera está ligada a una cantante, pero, bueno, él tenía su orquesta, escribía. Ha dejado muchas cosas escritas, alguno que otro arreglo sinfónico. Tiene un arreglo de «El Plebeyo» que algún día alguien lo va a hacer, pero necesita una revisión para tocarlo.

¿Cuánto tiempo estudiaste con Hayre?

Entre paradas y vueltas, desde los casi 14 hasta los 20. Después entré al Conservatorio.

BRASIL. POLICHINELAS EN EL LAGO

El Conservatorio justo cuando tú estabas...

Cerró y de ahí salimos todos a buscar a dónde estudiar, no había universidades. Por casualidad, el destino me fue llevando a Brasil, conocí a algunas personas que se iban a allá, comencé a estudiar portugués y la cultura me fascinó.

Para un guitarrista, Brasil es muy interesante.

Yo todavía no había descubierto el Brasil de los guitarristas. Sabía de Villalobos, que era obligatorio, pero cuando llegué me di cuenta de a dónde me había metido.

Debe ser abrumador, imagino.

Sí, completamente. Pero te hace crecer al final. Es matarte el ego todo el tiempo, ponerte en un lugar donde pasas a ser nadie.

Pero seguro llegaste a Brasil con buen nivel...

Ya tocaba, ya podía ganarme la vida, hubiera podido dejarme, comenzar a tocar y llegaría a algún lugar. Pero siempre tenía esas ganas de seguir estudiando y Carlos me había enseñado mucho, me había dado un conocimiento de la música muy amplio y de la guitarra, pero lo que me faltaba, y Carlos no podía darme, era que llegué a un límite técnico, lo que quería hacer estaba más allá de lo que sabía.

Querías hacer más cosas de lo que realmente podías hacer...

Claro, comencé a trabajar tocando en la noche, transcribiendo de la radio para tocar con cantantes que me contrataban o para tocar con grupos en Barranco. Pero a veces llegaban arreglos que yo decía «¿qué es esto?, hay algo que no estoy entendiendo». Ahí me dio ganas de entrar al Conservatorio, a buscar más teoría musical, técnica, un enfoque un poco diferente y eso lo encontré en Brasil. Además, es un país guitarrístico completamente. De 100 músicos, 80 son guitarristas, el resto un par de pianistas, vientos y percusionistas.

En una entrevista mencionabas que cerca de ti vivía Yamandú Costa y que cuando llegas la competencia era altísima, sin embargo, mencionas «la alegría de escuchar a alguien que te desafíe».

Ah, claro.

Lo que llamó mi atención fue el término «alegría», porque normalmente en la competencia uno quiere ser el mejor y te picas si el otro toca mejor, ¿no?

Claro, en el ambiente criollo eso es muy serio.

¿Cómo era eso que sentías alegría?

Yo me fui a Brasil en dos momentos. El primero fue cuando llegué a la escuela, toqué un arreglo de «Vírgenes del sol» de Carlos y el profesor que me escuchó me dijo: «mira, tú tienes alma para tocar, pero te falta la técnica. Tienes que

cambiar completamente la forma de tocar como estás tocando. Vamos a comenzar por no tocar, no vas a tocar, solamente vamos a hacer escalas, ejercicios y arpeggios durante los próximos dos meses».

Como hacer planchas y polichinelas.

Más o menos. Me dio un libro y me dijo: «ándate a la Lagoa³ o a algún lugar con la naturaleza. Tienes que pensar en la guitarra como una extensión de tu cuerpo, como lo estás haciendo no está bien». Imagínate, yo ya tocaba, ya trabajaba, ya transcribía las cosas sin guitarra, agarraba un *walkman* y de frente al papel, y de repente te dicen «deja de tocar». Hacía cuatro o cinco horas de escalas solamente, respiraciones, y recuerdo que llegué a la clase y le dije «mire yo no quiero ser músico clásico». Me dijo «no hay ningún problema, pero tú estás aquí para aprender técnica, para aprender a tocar mejor la guitarra, entonces, hay que estudiar la guitarra clásica. Probablemente no exija que hagas todo el repertorio de la escuela, pero sí hay que buscar temas que tengan exigencia. Y de Villalobos no te vas a salvar». Los estudios de Villalobos son difícilísimos, cada uno te da una habilidad específica. Fue el primer momento, llegar y decir «ya, está bien», parar de tocar y volver a comenzar de cero.

El segundo momento fue tal vez un poco más duro, porque yo ya estaba con Susana Baca y Lima se había vuelto un lugar muy fácil para mí. Llegaba de viaje y el teléfono no paraba de sonar, había trabajo de sobra, el teléfono era ya una pesadilla. Me mudé de nuevo a Río porque nació mi hijo y nos casamos con mi esposa, fue dejar toda esa comodidad de un lugar donde ya tienes todo el trabajo que quieres y volver a los amigos en Brasil que había dejado 10 años atrás, que estaban en otros momentos de sus carreras, que vivieron en ese lugar donde la gente está a mil por hora, y que hoy en día son los

3. [Nota del autor] Laguna Rodrigo de Freitas, en el barrio de la Lagoa, Río de Janeiro.

tops, referentes de orquestación, ejecución y todo. Entonces, yo llegaba y pensaba «¿qué hago aquí?», porque además Brasil es un lugar muy cerrado a la música de otro lugar. No iba llegar a hacer música peruana, pues me iba limitar a hacer música para peruanos, a hacer el repertorio que a la colonia peruana le gusta y no una música que busque un público que escuche algo más elaborado. Tuve que meterme de nuevo en el mercado brasilero, pero la ventaja es que tenía amigos que me acogieron y me ayudaron a levantar de a poquitos.

Armé un grupo, comencé a hacer arreglos, a tocar. Antes de irme de Brasil armé un cuarteto de guitarras, Maogani, que justo después que yo salí fueron a un programa de televisión, a un *show* en Sao Paulo donde consiguieron un contacto y de repente el grupo empezó a subir. Era lo que iba a pasar en algún momento. Pero cuando yo volví a Brasil decía que tocaba con Susana Baca. «¿Quién es Susana Baca?», me decían. Entonces, decía que fundé Maogani y ahí sí. La referencia cambió completamente. Después de unos años volví a entrar al grupo, comencé a tocar, ir a festivales, conocí a un montón de otra gente y estaba en ese momento cuando decidí venirme aquí a Ginebra. Una vez más comenzar de cero.

Veo que comenzar de cero te da alegría, emoción...

A mí me encanta, porque dejar de lado lo que uno está haciendo para mirarlo de lejos es un lujo. En Lima no tenía tiempo de mirar eso. Cuando viajaba con Susana, siempre viajaba con un cuaderno, libros, leía mucho y venían ideas de músicas. Las escribía en el cuaderno, pero llegaba a Lima y era tal locura que nunca podía terminar lo que comencé a hacer. Entonces, recuerdo que cuando regresé a Brasil, el primer año trabajé muy poco, me dio mucho más tiempo de escribir. Y justo nació Martín, entonces tenía que estar un poco más en casa, en Brasil mi teléfono no sonaba, tenía más tiempo, comencé a agarrar los cuadernos, a escribir.

La orquestación, por ejemplo, que no había oportunidad en Lima de trabajar con grupos instrumentales porque no había plata, o lo haces con amigos, pero nunca hay plata. Pero en Brasil sí, no es que haya un montón de plata, pero sí se puede vivir con música instrumental, cada vez menos, pero puedes armar tu proyecto y soñar que va a estar en algunos lugares y vas a poder ganar algo. Y los amigos que orquestaban decían «oye van a presentar una pieza mía en tal lugar». Entonces, ibas a ver y conversabas: «oye y esa parte del oboe, ¿cómo juntaste con la trompeta?». La mesa del bar después del *show* podía ser una clase maestra. Todos con un nivel de conocimiento que a mí me asustó la primera vez...

Importante, ¿no? El espacio de conversación al costado la música.

Sí, reflexionar, tener a los colegas para decirte «eso, por ahí puedes ir». Entonces, vas anotando, porque cuando uno está escribiendo hay una cosa de estilo, una cosa que te gusta, una fórmula, que a veces funciona y otras no, pero cuando te lo dice un colega, te ayuda a reafirmarte. Eso fue una enseñanza tremenda en los ocho años que pasé ahí.

ARMONÍA. SUIZA. ORIENTE

Una pregunta muy básica, todo este esfuerzo energético, de tiempo, dinero... ¿qué movía todo eso?, ¿para qué?, ¿qué te gustaba de la guitarra?

Yo cuando era chico quería ser violinista y en la época no había violines baratos. Entonces, lo que tuve a la mano fue una guitarra. Me identifico con la guitarra, pero la música está en uno. Cuando comienzas a pensar de manera orquestal, como te hablaba de Sor, era impresionante porque él te mostraba la música, no solo la guitarra, y cuando comienzas a trabajar con otros instrumentos tu universo comienza a ampliarse. Creo que

la relación, más que con la guitarra, en mi caso hoy en día, es con la música. Esta manera de componer tal vez no tiene tanto que ver con las figuras técnicas que puedo hacer en un instrumento, sino mirar algo más musical... no sé si me dejo entender. Hay muchos vicios que tenemos, porque encontramos una frase que sale rápido y fácil en la guitarra y la usamos muchas veces a la hora que tocamos o componemos. Eso se vuelve como un bastón que te ayuda a componer, pero la música va más allá de eso, hay que desarrollarla independientemente del instrumento.

La guitarra es un instrumento que evidencia la orquestación gracias a su polifonía.

Inclusive sus limitaciones acaban siendo su fuerte.

¿Cómo así?

En los acordes. En un piano puedes colocar todas las notas. Es muy fácil. Pero en la guitarra tienes que escoger qué notas vas a hacer porque no puedes tocarlas todas. Tienes que escoger cuáles suenan, y eso hace que no pongas cosas que no sirven, que no alimentan el contexto. Acaban siendo acordes más ricos.

Me acuerdo ahora de un video muy interesante de un músico muy conocido llamado Jacob Collier, explicando armonía primero a un niño, luego a un adolescente y, finalmente, a Herbie Hancock... ¿qué es la armonía? ¿Me puedes decir en simple?

Depende para quién quieres la explicación.

Para un niño de siete años.

La armonía es el arte de mezclar acordes. Como cocinar, que tienes los ingredientes que vas a poner. Entonces, es un conjunto de acordes o de ingredientes que pones de manera horizontal, en cadena, y el arte es saber, conocer algunas reglas, sobre cómo combinar esos acordes para pasar de un lado a otro creando una estética.

Ahora, esa estética puede ser desde lo más simple — que no se sale de una tonalidad, por ejemplo— hacia lo más complejo. El 5-1, que es la base de la música más tradicional, por decir, un dominante-tónica todo el tiempo, produce una sensación de inestabilidad-estabilidad. Y cuando la armonía se hace más compleja, uno puede alejarse un poco más de esa sensación de seguridad que te da el primer grado, la tonalidad, hacia la inseguridad que te da irte a tonalidades más lejanas. Es como un viaje planetario. Entonces, te vas cerquita al quinto grado, pero ya no te vas a él, sino modulando al tercer grado mayor —si estás en una tonalidad mayor— y tienes una sensación de que saliste de tu universo, pero, de repente, de alguna manera estamos tan acostumbrados a la armonía que guardamos ese primer acorde...

Autocompletamos...

Como en nuestra casa: dejaste tus cosas aquí. Entonces, te vas. De repente, te vas más lejos, pero cuando regresas reconoces que has llegado. Normalmente en los temas más comunes terminamos cuando volvemos.

Qué interesante esa necesidad de «casa», ¿no?

En la música occidental uno está acostumbrado porque ha nacido y crecido con esta música, ves la armonía como algo inseparable de la melodía. Pero cuando observas la del medio oriente, está basada en la melodía. Al final, la sensación que tienes de «casa» también está todo el tiempo, la única diferencia es que la melodía está yendo por armónicos que nosotros no usamos y por eso la vemos rara.

De repente, tocan una tercera «casi» mayor, pero no es mayor —que es lo que usan en el ut—. ⁴ Por eso, no existe tonalidad mayor o menor para ellos, porque no hay tercera mayor ni

4. [Nota del autor] Instrumento de cuerda usado en la música popular oriental.

tercera menor. Lo que hemos hecho nosotros, a través del temperamento, es mover todo para que quede una escala como tal y, los armónicos que escuchamos en el ut, los hemos puesto todos, pero en la música oriental esos armónicos están solo como una nota y la música está viajando y está volviendo después de hacer un discurso. Estoy ahora en esa búsqueda de entender un poco más cómo funciona esa expresión de la música oriental.

Entonces, ¿la música occidental lo tiene todo como más «controladito», pero lo otro es más abierto?

Claro, se desarrolló la armonía porque inventamos ese...

Ese «ajuste».

Sí, y se pudo hacer y mira a lo que estamos llegando, pero hay otro camino en la música sin ese temperamento, con la melodía más libre, más cercana a la naturaleza del sonido. Aquí en Ginebra, una de las ventajas es que todo el tiempo hay conciertos. Una vez por año hay un festival de ut, de música de la India, hay músicos persas que viven aquí y están siempre tocando. El otro día encontré en la calle, en un barco donde hay un espacio para tocar, unos músicos de Argelia, de una zona que comparte con Marruecos, y que tocan el gembri, un instrumento como un bajo, y tocan un 6/8 que se parece mucho al festejo. De hecho, hay un posible camino porque está muy cerca a España.

EDUCACIÓN

El tema de educarse constantemente, ¿cómo lo ves tú? Siempre estás aprendiendo.

Si nos ponemos a pensar que hemos vivido en un contexto muy diferente en la educación, que asumía las diferencias como normales, tanto con la mujer, el racismo terrible con los negros y los indígenas, hoy en día veo todavía con mucha pena cómo en el Perú la gente no acepta cambiar sus costumbres o cambiar la manera de mirar las cosas.

Creo que en la vida hay que aprender de todo y, de alguna manera, cuando uno sale de su lugar es una oportunidad de aprender lo bueno que hay en cada lugar, porque en cada lugar igual hay muchas cosas malas, pero de hecho siempre hay una manera diferente de mirar y en la música también. Cuando ves cuáles son las habilidades de un músico en el Perú y qué cosas puedes aprender, diría que nosotros en el Perú aprendemos a improvisar, somos el *jazz*...

El «jazz» de la gestión cultural.

Sí, tienes que improvisar y adaptarte a todo: un día haces cumbia, otro *rock*, otro música clásica, música griega. Es así, un aprendizaje muy interesante, que en Brasil no hay. Brasil es un mundo cerrado a su cultura, ese lado no está muy desarrollado, el de ser tan abierto, pero, por otro lado, tiene una escuela tan fuerte de música.

Llegué aquí hace tres años con la maleta de música de Perú y otra de música de Brasil, pero la manera de hacer música aquí es diferente. Cuando me juntaba a tocar con un amigo saxofonista me decía «es que lo tú haces es muy simple, no lo tomes a mal». Aquí la música oriental ha influenciado a mucha gente, o el *jazz* abierto, es lo que más les gusta. No es el *jazz* tradicional de los mismos acordes del *blues*, si no una estética de *jazz* Cecil Taylor, la locura. Comencé a tocar, a tratar de mirar eso como algo a lo que uno tiene que aprender, a tener esa libertad de romper los cánones, las formas, no hacer una música de 16 compases, sino 19 o 9 compases y ya, no tiene forma. Salía a tocar y los solos son una locura que no tienen forma.

Qué difícil, ¿no?

Pero es ahí que aprendes. Aprendes la expresión, que es el arte al final, la música, y que tu instrumento es tu manera de expresarte, que puede expresarse de muchas maneras y en cada lugar de acuerdo con la mezcla de gente, culturas.

PERÚ

Y mirando hacia el otro lado del mundo donde está nuestro país, ¿qué está pasando ahora con esta «no forma»? ¿cuánto crees que se está permitiendo este nivel de «locura»? De acuerdo con lo que conozcas de la música que se hace en Perú ahora...

El Perú está en un momento de evolución interesante porque, después de tantos años de no haber escuelas, ahora hay. Si uno quiere estudiar música, le puede decir al papá «voy a hacer la carrera de música y te voy a dar mi diploma». A veces eso tiene un peso mucho mayor. El mercado de las clases ha subido mucho y en algún momento va a traer frutos. De alguna manera esto va a cambiar, ya ha cambiado mucho.

También hay una manera diferente de mirar la música: se la piensa como un producto. Me ha pasado con algunas personas, que uno está ensayando, haces una frase y viene el pata y te dice «espera, espera», saca el celular y te dice: «haz de nuevo lo que acabas de hacer». Pienso, «pero ¿por qué?». Graba y en el mismo momento sube el video y dice: «mañana a las 8 en el Cocodrilo Verde». Todavía tengo mucha dificultad con eso. Los más jóvenes sobre todo están en eso, la foto, llamando a la gente o en medio del ensayo preparan 30 segundos de música y hacen anuncios. Yo creo que ese pensamiento de la música como un producto final es interesante, pero es un poco cruel que la música necesita ese otro momento fuera de línea...

Fuera de la música...

Necesitas hacer lo feo durante un tiempo para que lo que haces llegue a algún lado. Pero sí veo movimiento de gente. Lo malo es que, cada vez que voy a Lima, quiero salir a ver a mis amigos y ya no sé a dónde mirar música que no sea lo que voy a encontrar en la radio. Sé que hay huequitos por ahí, tengo que preguntar. He perdido un poco el rastro, yo voy siempre a

buscar a los... voy a la catedral, a buscar a Wendor⁵ para verlo, tocar un poco con él, así me lleno un poco de música. Sé algunas cosas de chicos más jóvenes, he hablado con algunos y he buscado en YouTube, veo que hay cosas interesantes, lo que no veo son medios que los amplifiquen.

Un guitarrista que me gusta, que ha crecido un montón, es Coco Vega. Ya no es un «joven talento», es un colega de trabajo que está haciendo algo con la guitarra que creo que es muy importante, mezclando la técnica de la música clásica con los temas que hace. Escuché que grabó con Victoria Villalobos, pero cuando voy a Lima no sé dónde escuchar eso. Y los cantautores que conozco también tienen pocos lugares, el propio Javier Lazo u Omar Camino, que está trabajando durísimo, bueno estamos todos en la misma lucha por hacer música, realmente. Por eso, te decía ahora que conversábamos antes, ser cantautor es durísimo, tienes que buscar de qué vivir.

GITARRA CRIOLLA

Quería preguntarte un poco sobre la guitarra criolla, he estado investigando y aprendiendo hace ya un tiempo, y cada vez que aprendo más me doy cuenta de que sé menos, que es un universo enorme. ¿Me puedes contar o definir qué es la guitarra criolla o cómo se puede conocer un poquito más?

Yo diría que la guitarra criolla es el desarrollo de la música en la costa peruana, pero también hay una guitarra criolla andina también. Entonces, si hablamos de guitarra criolla se podría poner en ese contexto a toda la guitarra del Perú. En lo que respecta al criollo costeño en sí, diría que los afroperuanos fueron fundamentales para la creación de este lenguaje y los andinos también, porque Lima es ese mestizaje de andinos,

5. [Nota del autor] Wendor Salgado, guitarrista de «La catedral del criollismo».

negros y blancos. Me acuerdo mucho tiempo de pensar que el criollismo era una cosa de blancos, de mestizo, que era una manera de «no ser cholo». Así crecí escuchando en el colegio.

Entonces, el criollismo era esa identificación de las personas de Lima por decir así. Luego era el lenguaje de cada barrio, La Victoria, Barrios Altos, Breña, Barranco, el Rímac. Era el estilo de hacer música en cada lugar, con sus implicancias, de mayoría negra como en el Rímac, La Victoria, o mayoría chola en Barrios Altos. Nacieron estilos diferentes. Después viene la migración —que ya había empezado en los años 10 o 20— y el criollo, la persona que hacía música criolla, se volvió minoría. Si piensas en porcentajes de población en Lima, la música criolla tiene un porcentaje menor, porque somos una mezcla de culturas en la capital. Por el centralismo, esa cultura criolla se volvió un gueto. Siendo más pesimista, un gueto que va a desaparecer; siendo más optimista, un gueto que va a mezclarse y a crear otra manera.

Hay una retoma de los jóvenes.

Sí, yo creo que en ese contexto ayuda mucho tener escuelas. Uno va a estudiar música a la Católica, a la UPC, o donde sea sales y dices «bueno, ahora, pensando más serio, voy a hacer una maestría, me voy a Estados Unidos». Y cuando vas, haces *jazz*, porque uno piensa que el *jazz* es la música más erudita en la popular. Pero luego te das cuenta de que tocando *jazz* no vas a llegar a ningún lado, que necesitas tocar lo que es tuyo, tener un lenguaje propio. En Estados Unidos te dirán, «¿de dónde eres?», «de Perú», «ah, *latinjazz*». En Brasil también, un amigo que toca la flauta muy bien volvió de Nueva York y volvió molesto porque cada vez que iba tocaba «Garota de Ipanema». Nadie quería tocar los *standarts* de *jazz* con él.

Volviendo, para no irme tanto, el criollismo es ese lenguaje de hoy en día, casi gueto, de una cultura rica en música

negra, andina, una poesía popular que tiene todos los problemas, el enfoque que tenemos como cultura del ser humano. El maestro Félix Casaverde decía «en Perú bailamos los dramas». «El Tísico», por ejemplo. Hay una lista de valsos donde tú dices «¿por qué hemos llegado a esta huachafería?», pero no es huachafería, es nuestra...

Nuestra purga...

Sí, es nuestra cultura. Así nos reconocemos, así somos y hay que agarrar eso, pero sin vergüenza.

Ahora se lleva sin vergüenza.

Claro, yo veo a muchos chicos trabajando música peruana, pensándola de otra manera. Hay de todos los tipos claro, desde los años ochenta el truco era cómo encontrar que el festejo se pueda vender, como si fuera una salsa. Me acuerdo de un amigo que había hecho un algoritmo en un sintetizador para que la corchea suene más parecida a un festejo. Otra era poner el bombo (acentuando cada pulso), porque en eso estaba el secreto de las discotecas, hay un montón de ejemplos de eso. Diría que, el que ha conseguido llegar a un punto, es Tito Manrique con «Salsa Criolla» que pasó la salsa a ritmos peruanos. Lo bailan en las discotecas, ganó Viña del Mar y no sé qué, es una manera de llegar. Con todo el esfuerzo que eso significa, porque hacer eso en el Perú es impresionante, tener un grupo del tamaño que tiene...

Un poco como la idea de Los Hijos del Sol.

Ellos también, pero más parecido a lo que hacían con Lucila Campos, en una época que pusieron vientos. El otro día estaba transcribiendo unas cosas de Lucila Campos, porque estoy siempre trabajando el festejo, buscando esquematizaciones del lenguaje y se siente que Lucila ha escuchado a Celia Cruz o música cubana. Si la escuchas bien y comparas con lo que

hacia Celia Cruz en la época, vas a ver cómo la música cubana ha sido tan importante siempre, cómo ha estado en paralelo.

El criollo es eso: es la mezcla de todo lo que venía, pero desde una visión muy particular, que es la visión del lugar. Hoy en día esa visión es mucho más amplia porque tenemos más gente estudiando. YouTube y todos los medios. En los ochenta, cuando quería escuchar algo, tenía que ir a Polvos Azules, había personas que eran especialistas en buscar videos. Luego nos los prestábamos con los amigos, «oye, conseguí tal». Cada vez que veíamos un video, veíamos las letras chiquitas del final para ver quiénes tocaban y después buscar algo de ellos. Hoy en día está a un *click*. Eso ayuda mucho en cuanto a cantidad de información. Ahora, convertir toda esa información en un lenguaje, eso es lo difícil.

INFORMACIÓN. UNA CANCIÓN AL DÍA

Es más difícil hacer el *match* con la información.

Pero lo importante es que, cuando necesitas información, vas a YouTube. Yo creo que es un avance. La manera de captar o de asimilar hoy en día ha cambiado totalmente. Cuando estudiaba música, el profesor me daba una partitura y yo la tenía que leer completa, porque no tenía el disco para escuchar la versión de nadie. Cuando por fin escuchaba la versión, ya había leído la partitura, entonces veía alguna nota que había leído mal. Pero si tú, antes de leer, escuchas la versión, ya no vas a leer... es como ver la película antes de leer el libro. Es mejor si tienes una partitura y tú la lees, tú la descubres y después vas a ver el contexto.

Tal vez uno de los problemas de ese exceso de información de hoy es que, cuando quieres hacer una versión de una música, tomas ideas de todo lo de internet: «ah, vi a un tipo haciendo este tema así». Me robo un poquito de aquí, un poquito

de allí y ya, y tal vez eso te hace la vida más fácil, pero hace que tu cabeza no vuele sola. Pero hay maneras de evitar eso. A mí me pasa que voy a hacer un arreglo, escucho versiones de alguna cosa y después tomo notas. Por ejemplo, estoy haciendo un festejo, pero pienso que podría tener algo de Ravel, entonces, escucho a Ravel hasta que encuentro lo que estaba buscando. Después de eso lo dejo, hay un proceso interno.

Un proceso de maduración.

Yo admiro a unos amigos en Brasil que hacían anuarios de composición, una composición por día. Dios mío, ¿cómo hacen? Y anda mira las tremendas composiciones. Hermeto Pascoal también lo hace.

La composición también es práctica, ¿no? No solo es inspiración.

Claro, es un desarrollo, pero te vas nutriendo porque si no, te repites. Yo compongo todo el tiempo, pero no tengo prisa nunca de terminar. Cuando hago algo y está casi listo, lo dejo ahí, un mes y voy escribiendo otras cosas. Luego vuelvo a tomarla, pero con otra mirada, porque ya pasó mucha música en ese tiempo, ya me olvido de lo que fue la inspiración del momento, aunque la base de eso está ahí.

El proceso de creación tiene un tiempo para madurar, para llegar a algún lugar, y con la música popular pasa eso también. La música popular o la música criolla, en este caso, es una efervescencia de cosas que pasan en un contexto social, pero algunas cosas llegan y otras se quedan por ahí. Lo de los años cincuenta, lo que llegó, era por la industria que decidía grabar unas cosas y otras no, y muchos vales se quedaron ahí. Uno encuentra joyas a veces que nadie grabó. El proceso de creación es algo que está ahí siempre en efervescencia, pero uno logra ver algunas cositas nada más.

COMPONER

Cuando vine a tu casa vine conociéndote como guitarrista, pero es interesante descubrir en ti la música, la composición y todos estos procesos que te apasionan.

De alguna manera me frustra no haber hecho o estudiado más. Cuando regresé a Brasil y me encontré con amigos que siguieron por la ruta donde yo había estado, pensaba ¿qué podría ser si habría estudiado? Todavía tengo las ganas de hacerlo y siempre estoy con un libro ahí, leyendo posibilidades, y cada vez que toco con alguien siempre estoy mirando. Es algo que no se termina nunca, te encuentras con gente que te reta, viene un chico de 20 años y piensas «¿cómo llegó a eso?». Es una mezcla de conocimiento e intuición.

Cuando compones, ¿qué «sergios» aparecen? Te lo pregunto porque a veces es muy fácil clasificar, «voy a entrevistar a un músico de jazz» o «voy a entrevistar a un músico de rock», pero esta vez me ha resultado muy difícil encontrar eso. Es una paleta grande de cosas cuando te escucho y de posibilidades... ¿qué hay en este abanico?

Es difícil responder eso. Cuando voy a componer no digo «voy a componer tal género», algunas veces sí. Comienzo por la melodía y lo que sale de mí es la manera que aprendí en Perú de hacer melodías, que es mi lenguaje materno, pero con diferentes «dejos», como mi dejo brasileño. Mi mamá siempre se queja cuando voy a Lima: «no salgas a la calle, te van a cobrar más caro». Cuando compongo sale esa mezcla de influencias que he tenido de toda la vida. En la música peruana está Carlos Hayre principalmente. A mí me asusta. Una vez se lo dije a la hija de Carlos, a Rosa, que cada vez que termino un festejo me asusto porque me veo de 15 años estudiando con Carlos, las síncopas, lo busco sin quererlo, porque no es una cosa que quiera hacer fríamente, pero busco algo que me acerca a eso,

al lenguaje de Carlos. Después la armonía, no hay cómo, yo estoy completamente fascinado de la armonía brasilera, que tiene una manera muy especial de tratar el *jazz*, por decirlo así, es como un *jazz* pero con mucho sol...

Claro, han inventado un *jazz*.

Es más dulce, siempre busca confluencias de acordes. En cada momento de mi vida, tanto en Perú como en Brasil y aquí, hubo influencias muy fuertes. Me volví un latinoamericano completo, comencé a estudiar música latinoamericana sin mirar el país, comencé a meterme en cada ritmo, a buscar, gracias a YouTube también, a tocar ritmos, a leer sobre lo que habían hecho y para buscar un paralelo en cómo hacer con la música peruana, cómo ayudar a que eso avance de alguna manera un poco más científica...

Como un documentador, digamos.

Sí. Buscar una manera de enseñarlo, de llegar a la academia, desde una visión un poco más real, porque cada vez que veo a un etnomusicólogo transcribiendo sin saber cómo hacerlo... me cuesta mucho llegar a la música que están transcribiendo, porque está fuera del contexto práctico del ritmo. Cuando llegué aquí, me fascinó primero el *jazz* abierto, la música oriental y la música clásica. El clásico ya desde Brasil, porque te da las herramientas para mirar la música de lejos. Cuando lees una pieza clásica a veces no puedes llegar a hacerla, entonces, tienes que practicarla por pedacitos. Después, en la música clásica las dinámicas son mucho más marcadas que en la música popular. Todos los músicos de *jazz* que hablan de dinámicas han hecho música clásica, Chick Corea o Lyle Mays, que admiraba tanto cuando tocaba con Pat Metheny, las estructuras, el rey de las estructuras gigantescas, ¿de dónde sacó eso? De la música clásica, esa visión un poco más lejana.

Uno está haciendo música y está en el medio, como metido en un mar, y a veces lo que tienes que hacer es salir un poco y mirarlo de lejos para decir «no, esto lo puedo hacer un poco mejor así, tal vez lo organizo diferente». En el caso de la música que comencé a hacer aquí, comencé a buscar que las estructuras armónicas sean un poco más lejanas, menos amables que en la música brasilera, aunque también en la propia música brasilera hay unos genios de la armonía que nunca estudiaron una nota. Guinga, por ejemplo, no sabe leer una nota y podrías escribir un tratado de armonía con todo lo que el tipo hace. El *choro*⁶ es para mí también una inspiración muy fuerte, en cuanto a la forma, que tiene una tercera parte en otro tono. A veces es difícil escapar de la tentación de hacer la música en tres partes.

¿Y qué pasa en esa tercera parte del *choro*?

En el *choro* generalmente hay una tonalidad principal, después la segunda parte puede ser en la tonalidad de la dominante y en la tercera parte, si estás en mayor, pasa a menor, por ejemplo, entonces tienes una música que está en Re Mayor, de repente, la segunda parte está en La Mayor y la tercera en Re menor, o irte a una tonalidad lejana, pero hay una cierta...

¿Concatenación?

Claro, cada uno tiene un tema, pero se parecen. Es interesante. Es una tentación siempre. Siempre pienso mucho en las cosas que hago, he hecho muchos festejos que tienen tres partes. Un *choro* festejo, un «chorejo». En festejo busco siempre la rítmica, pero me fascina sobre todo la melodía, la frase, trabajar la frase es el secreto.

El dejo.

Claro, el tipo de melodía, dónde está el acento, eso es lo que guarda cada uno. Yo diría eso, los «sergios» son esos: uno

6. [Nota del autor] Ritmo de la música popular de Brasil.

que busca ser libre, no amarrarse, no tener miedo de escribir y que eso sea un festejo. No tengo que probarle a nadie que soy peruano, más que peruano, me considero latinoamericano, en el sentir, somos muy parecidos, hemos tenido la misma influencia, muy parecida en cada lugar. Abierto a la búsqueda de cosas, a tocar con gente y aprender del alumno que está comenzando, eso también es lindo, que a veces estás en un lugar donde hay alguien que no sabe nada de música y te canta algo que te sorprende, porque esa persona ha vivido algo y tiene algo que decir, y lo dice y puede enseñarte. A veces uno vive reducido, sobre todo, cuando está estudiando música, uno es muy cerrado a lo que quiere. Después, te das cuenta de que eso te limita en la música también, no solo en la vida.

Podría ser bueno también... encapsularse un tiempo.

Hay una época en que es bueno encapsularse, pero después, como las mariposas.

COCINAR Y HABLAR LENTO

Cuando he visto tus entrevistas, cuando te escucho, ahora que conversamos y ahora que te he visto cocinar, tienes una lentitud bien bonita.

Para hablar también (risas).

Sí, para prender la cocina, para poner la olla, quería preguntar sobre eso, la lentitud y el silencio en la música.

Claro, fundamental. Creo que haber cantado alguna vez me pone en el pellejo de quién está cantando. Carlos me decía siempre: «tú tienes que escuchar la frase del cantante y después tú respondes». De chico siempre fui así, siempre hablé lento. Una vez me acuerdo hice unos programas de radio para mandar a Brasil, cuando vivía en Perú, una historia hablada de la música brasilera, para embajadas, y después ponía la música, pero cuando me escuchaba decía «la gente se va a dormir» y

mi cuñado, que era el que mezclaba el sonido, me decía «mira, podemos acelerarte un poco». Realmente cuando aceleramos ahí quedó perfecto. De alguna manera es un problema cuando uno quiere producir cosas rápidas, porque cuando uno está en el mercado de la música, te piden diez arreglos para un *show* y te van a pagar «x». Calculas las horas y cobras tanto, pero nunca cobro lo que hago en horas. En la noche estoy soñando con eso y lo hago de nuevo, reviso, podría ser así y, cuando me doy cuenta, ya usé el triple del tiempo que había cobrado.

Pero en la guitarra tiene un valor esto, ¿no?

En la música en general creo, pero hay gente que tiene la aptitud para hacer las cosas más rápidas. Yo admiro mucho a las personas que consiguen hacer las cosas mucho más rápidas. Uno de los amigos de que te hablaba tiene una habilidad enorme... está aquí hablando contigo y está pensando en el arreglo que está haciendo. De repente, te dice «un ratito», va para allá y sigue así. Nos ha pasado que fuimos a tocar en un lugar y el cantante dijo «podríamos hacer esta canción mañana, pero necesitamos un arreglo». Entonces, mirando un partido de fútbol, mientras bebíamos unas cervezas y hablábamos un montón de cosas, él decía: «cómo es la melodía?». Y lo hacía... una manera práctica de hacer las cosas, que yo no puedo.

Un disco de los que más me gustan de los que he hecho es el de Rosa Guzmán. Garabateé unos arreglos sin preocuparme mucho que había que hacer. Llegué a Lima, tuve una reunión con el productor y con Rosa, le mostré unas cosas. Cuando vimos la lista, teníamos 20 temas, pensamos quitar ocho, el productor empezó a romperse la cabeza «si sacamos este, no, mejor este. ¿Y si hacemos dos discos?». Yo pensé «dos discos, Edward Pérez, el bajista, llega en una semana, entramos en el estudio en 10 días, son 20 temas». Entonces, garabateé ideas que se desarrollaron tocando, y Edward tiene la cabeza muy abierta,

conoce la música peruana, fue muy fácil. Aprendí mucho cómo él manejaba las cosas.

Y Rosa, cantando la música como es, me decía «pero maestro, esto no lo voy a poder vender en La Oficina, me van a matar». Le decía: «échame la culpa, que te hemos obligado». Esa fue una de las pocas experiencias en que usé poco tiempo para escribir. El mejor profesor es el tiempo. Si me dicen que debo tener un arreglo para mañana, no duermo. A veces sale bien, a veces sale mal. A veces te tomas un mes y sale mal también.

Y para los que estamos en el camino de la música, siempre aprendiendo, ¿qué nos dices?

Escuchar de todo. De todo. La guitarra es un instrumento muy rico en cuanto expresión. Uno puede expresar de muchas maneras las frases, uno puede hacer armonías, mezclar con melodías, se puede llegar a muchas cosas, pero es un error pensar que vas a aprender a tocar guitarra escuchando solo a guitarristas. Lo que está en el fondo, que lo he dicho varias veces, es la música que está dentro de uno. Esa música va a salir a través de la técnica que uno ha desarrollado, de los conocimientos armónicos que uno tenga, pero si uno comienza a escuchar cosas más elaboradas, o comienza a tratar de buscar la expresión, en gente que no solo toque guitarra, va a ayudar muchísimo a encontrar un camino propio.

Uno puede emular a otro guitarrista, eso todos lo hacemos en algún momento, pero encontrar la propia voz, «esto soy yo, ahora no tengo que pensar más», siempre hay que pensar en desarrollarse, pero esa propia voz es un conjunto de muchas cosas que pasan por nosotros. Uno es como un filtro, recibe muchas cosas, filtra y después bota una mezcla de lo que nos pareció que valía la pena. Eso, que nadie se limite solo a la guitarra, sino a mirar todo.

Y la voz también, tratar la guitarra como si fuera la voz, una melodía grave puede ser mucho mejor que tocar quinientas notas agudas. Me pasaba en *Rodas de Choro*, donde soleaban, yo veía que soleaba uno, soleaba otro, cada uno más rápido, entonces...

Cambiar el cambio...

Irse para el otro lado, cada uno con su voz... yo hablo lento, entonces, toco lento. Le he preguntado a un músico que tocaba rápido por qué tocaba rápido, «por que puedo» me dijo. Claro, porque puede, no todo el mundo puede.

La última, ¿tienes un acorde favorito?

No. Yo diría que el que voy a descubrir mañana.

VERONIK



Escúchala aquí

«El guitarrista de rock se pone la guitarra como la capa del superhéroe»

Recuerdo que en el 2010 contacté a Veronik para que grabe el theremin en una canción del primer disco de mi primera banda. No creo que ella se acuerde.

Llegó al estudio en San Borja y yo, que recién empezaba, me sentía un poco intimidado porque ella ya era Veronik, la creadora de Valium. Enchufó ese instrumento raro, me dejó tocarlo un poco y, finalmente, hizo su toma en menos de media hora. Como si llegara a arreglar una tubería rota, llegó, hizo lo suyo, cobró y se fue. Para mí fue un buen recuerdo.

Desde los dos miles, su nombre aparece principalmente relacionado a Valium, banda pionera en alinear solo mujeres en un formato de *rock* pesado. Dieron que hablar, hicieron un disco y luego se separaron. De alguna forma siempre estuve atento a lo que hacía, atraído por su capacidad de cambiar de rumbo sin temor. De los gritos de ultratumba de Valium pasó al *rock* clásico con los Gatos Eléctricos y luego dio un vuelco total al theremin. Ahora está haciendo música electrónica.

Sin embargo, Veronik es en el fondo una cantautora. Me cuenta de una vieja guitarra española que era de su abuelo, con



© Leonardo Ramírez

la que hace sus canciones. Se interesa por este género, por hacer una buena canción. Le encantan las guitarras, busca cosas raras, caletas, como la guitarra Rostov que se pidió por internet, original de la rusa soviética en plena guerra fría. También cuenta cómo se mandó a construir su propia eléctrica «Galaxia».

Vive con tres gatos que maúllan mientras la entevisto por videollamada. La entrevista duró hora y media. Empezamos a las cinco de la tarde y cada vez la veía más oscura por la falta de sol. Nunca prendió la luz.



Mi nombre es Véronique Ginette Miró Quesada Me-guerditchian. De ahí sale mi nombre artístico Veronik. Hay gente que cree que me llamo Verónica, pero soy francoperuana, mi mamá es francesa, mi papá es peruano. Durante toda mi juventud me deletrearon, escribieron y pronunciaron el nombre mal. La K no es por la onda *punk*, si no para que no se hueveen.

¿Cómo empezaste con la música?

Toda mi infancia me llamó la atención cantar, hacía mis canciones empíricamente, a mi perro, a mi gato. Pero no había plata, no me compraban ningún instrumento, quería tocarlos todos. En particular, la guitarra porque me parecía obvio, ¿no?, está en todas las músicas, era como un pasaporte seguro. Entendía que la guitarra es un instrumento que te sirve para acompañarte, para hacer canciones, me parecía más democrática que un piano o un violín.

Y portátil además.

Empecé con la flauta dulce, que me llevó a la flauta travesera y también me mudé de casa, de la casa de mis abuelos a otro distrito más cerca de París donde había un conservatorio municipal juvenil. Enseñaban todos los instrumentos clásicos sinfónicos, que cuando terminas esa formación puedes ir al

Conservatorio Nacional, que no fue mi caso. Me aburrí de la flauta porque en el mundo académico estás con ejercicios, técnica, teoría, escalas y, además, descubrí el rock. Empecé a hacer amigos, escuchar otra música. Pero primero escuchaba todo lo que estaba de moda en la radio como el eurodance, techno.

Los noventa en Francia.

92 o 93, tenía 12 años. Ya a los 15 quería tocar y en el conservatorio solo me estaban preparando técnicamente hacia algo que iba a llegar mucho después. En cambio, en el *rock* sentía que aprendes mientras haces. Siempre había fantaseado con tener una guitarra eléctrica, pero mis viejos no atracaban.

No tocabas nada de guitarra entonces.

Nada. Mi abuelo tenía la famosa guitarra española del año 49, flamenca, que había usado mi mamá, que había tocado guitarra clásica. La tenía colgada en el cuarto, una guitarraza y yo tocaba las seis cuerdas al aire y aprendí a afinarlas de oído. Eso era todo lo que sabía. Ahora, esta guitarra ya está conmigo porque mi abuelo falleció y la heredé. Es un súper instrumento y tiene un valor importante para mí, porque no solamente es una súper guitarra, sino que representa un montón de cosas. Suena maldito. Las guitarras de flamenco son ligeritas, no pesan nada, pero suenan del carajo, hacen una bullaza.

¿Compusiste cosas en esa guitarra?

Ahora lo hago, pero en esa época nada. Mi primera guitarra la compré con mi plata a los 18 años, cuando quería formar una banda. Quise formar la banda antes de saber tocar guitarra. Lo tenía claro. Había empezado a escuchar mucha música y lo que me animó fueron los grupos *grunge*, *punk* de los noventa que tenían una base *punk*.

Que nacen así: primero tienen los instrumentos y después tocan.

Exacto. Yo quería hacer una banda de verdad, que se junta la gente con una idea y aprenden a hacer la cosa en el camino. Tenía claras mis limitaciones técnicas, pero estaba segura de que podía aprender en el camino. Tenía claras mis habilidades, que eran la composición y la letra. En el fondo, creo que siempre he sido comunicadora, porque cuando formé Valium primero fue el concepto. Tenía 18 años, me metí a una academia de guitarra que había cerca de la Católica. Yo quería tocar bajo porque pensaba que era más fácil, como Sid Vicious,¹ me parecía más complicada la guitarra, de hecho, me parece un instrumento muy complejo en realidad. Me fue bien, pero mi enamorado de la época me dijo que me compre una guitarra acústica para empezar y ahí practicar lo del bajo, porque es igual, las cuerdas graves corresponden. Y me pasó una hoja con acordes básicos y ya me fui de avance y empecé a componer. Eso me condujo a comprar mi primera guitarra eléctrica y amplificador.

¿Qué guitarra te compraste y dónde?

Fue una Samick modelo Fat Strat, con un *humbucker* en el puente y dos *single coil*² arriba. Yo pensaba «qué paja, mi primera eléctrica», pero la verdad es que no tenía ni idea de qué guitarra comprarme así que lo hice con un modelo seguro. Lo compré en González Marrufo, en Jirón Cusco, en el centro de Lima.

Pero bravazo, en esa época recuerdo, uno tiene lo que tiene y es lo mejor que te puede pasar, explotas...

Cuando empiezas debes tener un modelo básico, porque si no tienes idea puedes tener una guitarra increíble, profesional,

1. [Nota del autor] Sid Vicious, bajista de la banda precursora del *punk* Sex Pistols, nunca llegó a tocar bien el bajo. Sin embargo, es una de las figuras icónicas de este instrumento.

2. [Nota del autor] Tipo de pastilla de guitarra eléctrica. Tiene otro tipo de funcionamiento eléctrico (y por tanto, sonido) que las *humbuckers*.

costosa y no sabes qué coño hacer con ella. Es como que aprendas a manejar y te compres un Porsche, un Ferrari. Nada que ver.

Con un Kia vas bien.

Es un poco eso. Pero esa guitarra no me duró mucho tiempo, volví a González Marrufo a pegar unos carteles, porque buscaba gente para formar mi banda de mujeres, con influencias como Hole, L7, Babes in Toyland, que era lo que podía tocar, y así apareció Sara Hellen, la primera guitarra de Valium. Fui a pegar carteles y vi una guitarra de puta madre, linda, escarchada, dorada, yo no sabía nada de guitarras en esa época pues, pero tenía el *look* y la cambié por la Samick, con 20 dólares más de diferencia que faltaban. Hablando entre guitarristas, fue un negocio malazo, la Samick era mejor, pero esta tenía un aspecto bien loco, le puse «La Puta». Tenía cuerpo acrílico y con esa fue mi primera temporada en vivo, me acompañó hasta que tuve una guitarra más decente, una Ibanez Gio, más parecida a una SG, que en el fondo es la guitarra que siempre me ha gustado porque soy fan de AC/DC. Para mí es la emblemática por Angus Young.

¿Tocaste una alguna vez?

Tengo una que se llama «Galaxia», que mandé a fabricar especialmente. Está basada en una SG Standart, me la hizo un *luthier*³ muy talentoso con una pieza de caoba que tenía seleccionada. Él es *luthier* por pasión y escultor por profesión, especializado en madera. Estudió artes en la Católica, era fan de Metallica y llegó a ser *luthier* porque se le jodió la guitarra, la abrió, se dio cuenta de que su guitarra era una mierda y le cambió el cuerpo. Aprendió el oficio con Antonio Huamaní, Gustavo Barrantes, Toño Torres⁴ y se volvió súper capo. «Galaxia» es el primer pedido custom que diseñó, la hizo a la medida que yo

3. [Nota del autor] Constructor de instrumentos musicales.

4. [Nota del autor] Conocidos *luthieres* peruanos.

le dije, basada en la SG Standart, pero mejorada para mí. Tiene el diapason de ébano, con incrustaciones de nácar que son un cielo estrellado y unas pastillitas, que era el arte del disco de Valium,⁵ y en el traste doce hay una galaxia. Si la pruebas, vas a ver que no tiene nada que envidiarle a una Gibson. Firme.

Tiene tu nombre en el clavijero, ¿no?

Sí, en la pala. Eso se lo puse en el taller de Huamaní porque él fue el que la pintó. Es un color bien loco porque yo quería algo morado, púrpura y Alberto, el *luthier*, me decía «¡pero, ¿cómo le vas a poner morado?!», porque él ama la madera, era una madera preciosa del carajo, ¿cómo le iba a poner morado? Yo quería que sea morada, pero que se vean las vetas de la madera... estábamos en esta pastrulada que quería el morado de las flores de la buganvilia, que son traslúcidas. Así, orgánico, no un morado huachafo.

Llegamos a un *status quo*, me pidió que la pinte Huamaní porque él no iba a hacer huevadas. Y salió una especie de rojo púrpura, vino, pero dependiendo de cómo estás en el escenario, dependiendo de la iluminación, puede verse negra, oscura, rojo encendido.

Tu guitarra cambia, tú cambias, todo muta.

Todo lo que pasa, ¿no? Todo lo que puede representar una guitarra. Luego ya me compré otras guitarras.

¿Por qué le pusiste «Galaxia»?

Había compuesto una canción que se llama «Galaxia», que está en mi primer disco como solista.⁶ También está conectada con la portada del disco de Valium, que la diseñé yo, que es como un cielo con pastillas y estrellas. La idea era como en Star Wars el efecto de la velocidad de la luz, esa onda de movimiento.

5. [Nota del autor] *Violencia y Vitaminas* (2007) es el nombre del primer disco de Valium.

6. [Nota del autor] *Veronik y los gatos eléctricos* (2014).

Cuando quería ponerle nombre a la guitarra, todo fue acomodándose y encontrando su personalidad. La canción que había compuesto era un poema de tipo introspectivo, de búsqueda, la vida, el sentido, es como un viaje espacial. Es una metáfora.

HACER CANCIONES. GUITARRAS SOVIÉTICAS ABSURDAS

Recuerdo una entrevista que te hicieron y dijiste algo muy interesante, muy divertido, te preguntaban si la música tiene capacidades terapéuticas y tú dijiste algo como «bueno, ya estoy lo suficientemente complicada como para que la música me descomplique». Me parecía divertido, y ahora que hablas de estos universos internos y galaxias...

Mira, puedo componer cosas instrumentales, me resulta más fácil, pero el verdadero reto para mí es escribir letras y canción. Ese es mi verdadero *challenge*, lo que me gusta más. Como thereminista⁷ puedo hacer cosas interesantes que no me representa el reto que me representa lo otro, que tiene que ver con literatura. Soy el tipo de cantautora que expresa su mundo interior y encuentro una especie de terapia. Es un vector para superar o expresar cosas que se me quedarían atracasadas.

Con la guitarra y con la voz juntas no me voy nunca al virtuosismo, sino a la canción. Componer nunca es una búsqueda de virtuosismo, no es algo que me quite el sueño. La guitarra la uso para componer, me considero guitarrista rítmica antes que todo, me gusta acompañarme. No me siento frustrada por no tocar solos complicados, si hubiera querido hacerlo le hubiera dedicado tiempo para estudiarlo y todo el rollo.

7. [Nota del autor] Veronik es pionera en el Perú del uso de este instrumento. En el 2017 lanzó un disco compuesto totalmente para theremin: *Anómala*.

Me gusta lo suficiente la guitarra como para tener ese lado *nerd* que tenemos los guitarristas por los amplis, guitarras, marcas. Es un vicio que hay que aprender a controlar. Yo no tengo tantas guitarras, podría sonar que tengo muchas, tengo una electroacústica, tres eléctricas, más mis dos primeras guitarras que todavía las tengo allá guardadas y nunca las uso. La última que me compré lo hice por «monería», lo reconozco, es una guitarra soviética del año 80, una rareza. La conseguí a buen precio. Es una guitarra Rostov, te recomiendo que lo investigues porque, como te gustan las guitarras, probablemente te vacile.

Voy a buscar ahorita Rostov.

Busca «guitarras soviéticas». Son rarezas. Son de la época de la Guerra Fría. Estaban aislados del mundo, no podían importar nada. Si traías música, discos, instrumentos, te podían encerrar. Pero los chibolos y adolescentes rusos no dejaban de hacer música, sí se habían enterado de The Who, T-Rex, Sex Pistols, David Bowie, pero tenían que escuchar cassetta, como pasarse drogas. Entonces, el gobierno se dio cuenta de que había una demanda, tampoco eran cojudos, y dijeron «vamos a fabricar guitarras porque nosotros podemos hacer todo». Eran capos, pero pecaron de soberbios, porque llamaron al carpintero, lo llevaban a las fábricas donde hacían muebles y otras huevadas y agarraban maderas que eran para hacer camas, mesas... Los gringos ya tenían pues un *know how* de 50 años haciendo guitarras eléctricas y la rompían, los europeos también, sabían del negocio. Pero los rusos no querían tomar lecciones de nadie, empezaron a experimentar y se fueron por el camino largo. Salieron unos diseños marcianazos. Las primeras sonaban fatal, ahora son muy buscadas, porque son objetos de culto, los *hipsters* adoran estos modelos rarezas. La que yo tengo es como una de las mejores, dentro de todo, porque hay unas que son realmente bien paltas. La que yo tengo es una Stella de cuatro pastillas.

La estoy viendo ahorita en internet, tiene un montón de botones...

Incluso tiene una función para quedarte con tres cuerdas sonando y las otras no. Es raro. La que yo tengo la tenía un causita que me la trajo a Miraflores. La verdad tiene mil controles por las huevas, pero puedes sacarle ese sonido «latoso» que tenían los Beatles en la primera etapa de los sesenta, con la Rickenbacker.⁸ No tiene mucho cuerpo, si le pones distorsión puede ser chévere, pero es muy pobre, rara, aunque tiene su gracia. Para *nerds*, para terminar el rollo: esta Stella es estéreo...

O sea, ¿que la puedes mandar por parlantes diferentes?

El *jack*⁹ es como de midi, como estos equipos de audio antiguo. No había forma de que conectaras un *plug*¹⁰ a un ampli normal.

Qué absurdo.

Estos huevones decían «vamos a hacer una guitarra estéreo porque somos superiores al resto». Una guitarra estéreo, por la puta madre... Y dentro del mil millones de controles que tiene la guitarra podías «panear»¹¹ de una pastilla a la otra y tienes «cuchumil» combinaciones. ¿Para qué? No se sabe... me da la impresión de que estos soviéticos empíricos son como esta gente que construye sus casas y se alucinan un montón de vainas y no tienen la más puta idea de las reglas básicas de arquitectura, estética, balance, equilibrio, física. Ya no me vuelvo a comprar huevadas así (risas).

8. [Nota del autor] Marca alemana de instrumentos musicales, popular en la década de los sesenta. Los Beatles, en especial John Lennon, utilizó una Rickenbacker en canciones como «She Loves you», «I want to hold your hand», entre muchas de esos años.

9. [Nota del autor] El *jack* es el puerto donde se enchufa el cable de la guitarra eléctrica.

10. [Nota del autor] Tipo de conector que usan los cables para guitarra eléctrica.

11. [Nota del autor] Se le llama «panear» a la acción de enviar el sonido del canal derecho al izquierdo, o viceversa. Perceptible especialmente con auriculares.

PONERSE LA GUITARRA

¿Qué ha representado la guitarra en tu vida?, ¿qué ha hecho ella por ti?

Me convertí en músico gracias a la guitarra. Gracias a ella empecé a componer, sin ella no hubiera hecho canciones. Es importante porque soy bien *rockera* y es para mí una forma de vencer la timidez, porque me pongo una guitarra y me siento más segura en el escenario. Ahora ya no tanto porque tengo más experiencia, pero antes sentía que la guitarra era como un arma, te empodera. Me pongo la guitarra y es como ponerte una armadura, un traje. El acto de ponerte la guitarra es muy *rockero*.

Se siente increíble.

Un guitarrista clásico no se pone la guitarra. Es una cosa bien propia del *rock*, el acto de colocarte la guitarra.

Es verdad, se siente muy bien ponerse una guitarra.

Exacto. Ese gesto es bien histriónico. El guitarrista de *rock* se pone la guitarra como la capa del superhéroe. Es una transfiguración.

Es muy cierto.

Eso me ha marcado mucho. Es como cuando te maquillas para salir a la calle y te sientes más seguro. Este tipo de actos que te empoderan es algo propio del *rock* y es algo que me acompaña desde mis 18 años, que es cuando me convierto en artista de *rock*. La guitarra entonces es mi aliada, mi cómplice desde ese momento. Para otra gente es el carro.

Yo me siento muy contenta de que la guitarra me acepte a mí, porque considero que es un instrumento muy difícil de tocar. Tiene muchísimas posibilidades, 20 trastes, 6 cuerdas, es un huevo de posibilidades. Es melódica, es armónica, es rítmica, además de un montón de técnicas para explorar según el estilo, el género, es un instrumento sumamente complejo, que

nunca lo vas a terminar de dominar. Para mí, es más fácil tocar el theremin y cantar, me demanda menos esfuerzo. La guitarra tiene esa magia, tiene todo lo que la música necesita.

En una entrevista con Henry Spencer decías que te consideras una mala guitarrista.

Sí, porque nunca he pretendido ser una guitarrista técnicamente admirable. Pero eso no significa que no me preocupe por el sonido. No busco ser virtuosa, no me ha llamado la atención como en el theremin, donde puedo tocar cosas complicadas porque sí es mi búsqueda. En el canto puedo hacer cosas técnicamente más complicadas si solo canto. La guitarra me sirve para acompañarme, componer, darle vuelta a una canción, trabajar mis progresiones armónicas.

Me considero mala guitarrista en el sentido de que sé lo que es un buen guitarrista, sé lo que espero de un guitarrista que solo es guitarrista, sé lo suficiente para decirle «oye causa, no es así». Sí tengo el suficiente conocimiento y criterio para saber lo que quiero y lo que hago. No estoy «champeando», pero no tengo los recursos de un guitarrista profesional, como sí soy thereminista profesional.

Ahora, uno puede ser multinstrumentista en el sentido que tocas más de un instrumento, pero habrá uno que dominas más, por habilidad, interés, afinidad, pero, sobre todo, por las horas de práctica que le dedicas. Si te dedicas todo el tiempo a practicar escalas y técnicas de primera guitarra, vas a ser buena primera guitarra. Y es imposible que ese mismo tiempo se lo dediques a todos.

Obvio, no alcanza la vida.

Es por eso que toco mejor el theremin. La guitarra la uso para componer, me distraigo haciendo canciones. Igual estudio, sigo mis tutoriales, páginas de Instagram de *tips* de guitarra,

pero no me pongo horas a practicar guitarra porque doy ese tiempo a otras cosas.

UNA CANCIÓN. UNO MISMO RISA EN TIEMPOS DE CÓLERA

Cuando hablamos para esta entrevista, me dijiste «justo estoy en reencuentro con la guitarra». ¿En qué estás con la guitarra hoy?

Componiendo nuevas canciones con la guitarra de mi abuelo. Se me da por tocar de noche en mi cama antes de dormir y esa guitarra suena sola, lindo, me da flojera enchufar el ampli y toda esa onda. He estado recuperando canciones antiguas que no había terminado, revisitando ese material, hay cosas que me gustan, que están buenas, viendo que estos distintos sonidos forman parte de mi personalidad. Cada sonido que uno usa es como la ropa que uno se pone, parte de tu personalidad, facetas. Cuando toco con mi SG se me ocurren cosas más *rockeras*, pesadas, me sale mi influencia de Black Sabbath, la SG para mí también es Tony Iommi. Cuando toco con mi Ibanez 2020, que parece más una Stratocaster, me sale un sonido más *jazzero*, limpio. Me encanta la guitarra eléctrica limpia. Uso ampli Fender porque me encanta el canal limpio y el reverb de Fender...

Claro, es increíble.

A tubos. Ya no uso Marshall hace mucho tiempo, no me gusta el sonido, ya no me identifico con eso. Estoy en búsqueda de canciones. El estado básico de la guitarra acústica es lo más importante porque es allí donde se resume todo, de ahí puedes vestirlo como quieras, pero si tienes una buena guitarra, con la cual te llevas bien, se resume a eso: voz y acompañamiento. Ya no me complico tanto porque está toda esa pastrulada del efecto, que no es tan necesario todo el tiempo.

Creo que es importante que, si a una canción la pasas por un cernidor, un colador, debería quedar una canción que puedas defender con una guitarra acústica, pero hay canciones que haces eso y te quedas con nada.

A eso voy. En género canción, he visto que tengo un número de canciones nuevas para un disco y quizás eso sea lo que me está emocionando más. Probablemente pueda tener algunas composiciones nuevas instrumentales, intercaladas con canciones desde lo más *rockero* hasta lo más acústico, pero que todas se ensamblen en algo que soy yo, que me retrate. Es un reto interesante porque debería poder darle esa vuelta de tuerca a mi imagen como cantautora, guitarrista de *rock* y thereminista, tres cosas que tienen algo en común: yo.

Como un mosaico.

Lo emocionante es cuando encuentras tu personalidad y tienes tu instrumento que te acompaña a ser tú mismo. No importa qué estilo hagas, lo que importa es que seas tú mismo y que sepas lo que estás haciendo, que no seas un posero de mierda. Ser sincero, ser tú mismo, hacer las cosas lo mejor posible, hacerlas bien, hacerlas con todo el amor del mundo, con respeto.

«Ser tú mismo» es algo que se transforma en el tiempo, ¿no? Porque puedes ser «tú mismo» algo en una época, puedes ser «tú mismo» otra cosa en otra época, y el conjunto de esas cosas es igual «tú mismo».

Exacto. Y no renegar de eso. No hay que negar el pasado, ni tampoco quedarse cerrado en algo. Cuando uno es chibolo dice «no, esa huevada no toco ni cagando». Todos hemos tenido eso «no me junto con esa gente, no escucho esa huevada», son cosas de cuando tienes 20. Si quieres ser músico de verdad, esa actitud es nefasta porque te estás privando de un montón de cosas y la idea no es que te vuelvas otra cosa, sino crecer, cambiar de manera coherente, no ser reacio al cambio.

Como cuando discutes con alguien, «es que yo soy así pues», ¿qué es eso? Es una forma de justificar los defectos. Al final, te cierras en algo que no es correcto. Uno no puede justificar las limitaciones diciendo que ese es el producto terminado, imagínate, ¿cómo vas a ser producto terminado? Te queda un montón de tiempo por vivir.

Sería muy triste ser producto terminado a los treinta años, qué aburrido.

Claro, nada que ver. Hay que saber evolucionar, reinventarse. Algo importante que nos cuesta a todos es cuestionarse, ¿qué estoy haciendo mal?, ¿qué podría hacer mejor?, pensar «de repente esta persona que me dijo algo que no me gustaba tenía razón».

Casi siempre tienen razón.

Cuando algo no nos gusta es que no lo queremos aceptar. Uno no va a dejar de cometer errores, pero por lo menos comete errores nuevos. Estoy en esa fase y estos días¹² son ideales para este tipo de reflexiones, tenemos que replantear muchas cosas. Creo que sobreviviremos los más luchadores, los más creativos, los menos dramáticos, lo que se ríen de sí mismos. Cuando compongo, cuando hablo de mí y de mis dramas, me burlo un poco de lo ridícula que soy, de las huevadas piñas que me pasan. Eso te ayuda a superarlo, compartirlo con la gente y te engrandece, porque al final nadie quiere estar cerca de una persona densa, negativa. Es normal sentir cosas oscuras, pero no hay que dejarse absorber por el hoyo, sino tratar de botarlo y sacarlo.

Fui hace unos meses a una muestra de *clown* y hablaban del ridículo, me pareció fascinante porque la maestra decía que socialmente hemos acordado que algunas emociones

12. [Nota del autor] La entrevista fue realizada por videollamada durante la pandemia del COVID-19, el 16 de abril del 2020.

son buenas y otras son malas. Es bueno ser solidario, es bueno ser humilde, es bueno ser divertido, amoroso y es muy malo ser iracundo, egoísta... entonces, lo que hace el *clown* es, al ponerlo todo ridículo, que todas las emociones tienen un mismo valor...

El humor es un signo de inteligencia. La comedia es probablemente uno de los géneros más exigentes, exige ser natural. Cuando un comediante no es natural, no es gracioso, da cólera. Los buenos humoristas, al menos los que he visto, son personas muy inteligentes, tienen la capacidad de construir un discurso que tiene más profundidad de lo que aparenta. Cuando te cagas de risa es porque tiene un trasfondo muy complejo. Charles Chaplin, Mr. Bean, ese nivel. ¿Qué sería de la vida si no nos riéramos? Los niños cuando recién nacen lo primero que hacen es reírse, se ríen por cualquier cosa, a carcajadas. Conforme el ser humano crece, la cantidad de veces que sonrías o ríes aminora, y a la edad que tenemos ni nos reímos.

Sí pues.

Bien loco. Nuestra mente está ocupada con tanta vaina que son supuestamente serias, el mundo del adulto, responsabilidades, me pasa que soy una cascarrabias, que cuando viene mi hijo a contarme sus locuras «pucha ahorita no, estoy en otra». Ahí está el sesgo, el niño no tiene el criterio del adulto y está mal frustrarlo por eso. Perder la capacidad de reír es algo bien triste, incluso peligroso, porque nos volvemos en algo que no queremos convertirnos. Cuando éramos niños y no queríamos ser adultos...

Era por eso.

Ya la cagamos. Esas son las palabras para la coyuntura, espero seguir mis propios consejos (risas).

LOS TIEMPOS DE VALIUM

¿Cómo eran los tiempos en que Valium salió?

El primer concierto que dimos fue en setiembre de 1999, tenía 18 años. La razón por la que formé Valium era porque no había chicas *rockeras*. Por ahí alguna cantante, pero no bandas. Tenía el concepto de un proyecto que pateara traseros solo por la cuestión trasgresora del elemento femenino en el *rock*, en un contexto donde no se espera que esté. Mujeres haciendo *rock*, y *rock* fuerte, *metal*, *punk*, *hardcore*, no había, yo no veía. Entonces, pensé en una banda que le dé con todo, con la actitud, el *look*, no vamos a creer en nadie, nadie nos va a pisotear. Uno de los primeros temas era «Muñeca», que hablaba del acoso callejero, de cómo te sientes cuando eres chibola, sales y empiezan a joderte, te sientes sucia, asquerosa, cuando no has hecho nada. Te lanzan improperios, es como una violación verbal constante. Este fue el ambiente que más me chocó cuando tenía 18, cuando volví a Lima.

Había regresado a Lima a la fuerza —no era mayor de edad aún— mis viejos decidieron que nos regresábamos, no tenía cómo quedarme sola, vine a regañadientes con una actitud recontra *punk*, en el sentido que todo me llegaba al pincho, estaba asadaza. Esta necesidad de hacer la banda iba a la par con esa rabia y de afianzarme y expresarme como persona. Aprendí, me mandé a la piscina con todo, aprendí la guitarra en el camino y el *rock* fue un caballito de batalla y a la vez una tabla de salvación, porque encontré una comunidad y una capacidad de liderazgo espontánea que descubrí en mí en ese momento. No buscaba ser una guitarrista virtuosa, pero sí una *frontwoman*, una líder. Sentía que tenía la capacidad para hacerlo y que iba a aprender a hacerlo mejor en el camino.

Era una Lima que no estaba necesariamente preparada para ver mujeres en el escenario, pero de repente sí. No voy por

el rollo de que no hay apoyo porque somos mujeres, no: creo que cuando estás ahorado por algo y lo quieres hacer, no importa si eres hombre, mujer, niño, transexual. Lo que importa es tu decisión porque ningún camino es fácil, no tiene por qué ser fácil. Fui con esa actitud.

Al final, no tengo con quién comparar porque siempre he sido mujer, no veo que a los hombres les vaya mejor, no, siento que alguien ha tenido más éxito porque lo ha hecho mejor en algunos aspectos que yo, pero nunca he tenido ese sesgo, pensar que estoy en una situación de desventaja. No me he quejado por sentir que a las mujeres nos discriminen y, si se nos discrimina, en todo caso, es algo que tenemos que cambiar con la actitud. Sí es cierto que hay sexismo, maltrato a la mujer, claro que existe, pero nunca ha pasado por mi cabeza la victimización, si no mostrar las cosas, decirlas y, sobre todo, estar segura de mí misma. Soy así, lo que soy y es suficiente. Todos tenemos un camino, hay que trabajar hard y luchar para que las cosas salgan.

Hubo un punto en que te molestaba que las buscaban por ser mujeres, que se hablaba más del género que sobre la música.

Sí, ya me molestaba. Al comienzo, yo sabía que eso iba a ser nuestro plus.

El gancho.

Claro, chévere, bacán. Al comienzo no tocábamos bien, pero cuando ya tocábamos bien, incluso mejor que otras bandas, empezó a fregarme el tema de género. Se fijaban más que seamos mujeres y no en el contenido. Entonces, dije acá la estrategia de marketing está mal planteada, ya estamos encima de ese rollo. Es algo que acompañó la disolución del grupo, pero me fue fácil soltarlo porque estaba en una época en que estaba más apasionada por el hecho de crear mi propia música como

solista. Era un gran paso porque ya me consideraba músico. No necesitaba la banda de chicas. Ya no me satisfacía, era más lo que me costaba esfuerzo y no retribuía. Me dañaba la imagen porque la gente subestimaba mis capacidades musicales por verme al mando de una banda de chicas. Además, el estilo me limitaba un montón, yo gritaba mucho, tocaba de forma muy básica, no se apreciaban algunas capacidades que podía desarrollar.

Cuando se separó Valium en el 2008, no quise mirar atrás, sentía que sería un error y veo que hay gente que lo hace, que es grande y sigue explotando su grupo de cuando era chibolo. ¿No han tenido 20 años para reinventarse? Es feo cuando sigues viviendo en el pasado, en algo que ya fue. Vivir en el pasado es horrible, sobre todo, cuando tu presente no es tan chévere como tu pasado, pero para que tu presente sea mejor, depende de ti, de que construyas algo. No quería ser de esos artistas que solo tuvieron un proyecto y ya. Siempre he tratado de salir con nuevas cosas, con nuevos retos. No reniego de las épocas de Valium, pero me salí a tiempo para que se me considere con más seriedad y ya no tener ese rollo de género.

Ahora nadie me entrevista para preguntarme qué se siente ser mujer y hacer *rock* y ese tipo de huevadas. Son cosas que pasaban con Valium: «¿y qué se siente tocar el tipo de música que hacen siendo mujeres?». Soy mujer, yo no sé qué se siente ser música siendo hombre o te pregunto «¿qué se siente ser periodista y ser hombre?». Si tu producto es una cosa netamente asociada con la problemática de género, bueno, pero yo tengo cosas de las que quiero hablar que no tienen nada que ver con eso. No me siento mejor ni peor por ser mujer, es lo que soy, no es algo que he elegido.

Hay una realidad que realmente nos golpea día a día, la violencia contra la mujer existe, la he vivido. Pero decir que es una novedad que un músico sea mujer porque toca un instrumento o un estilo... puede ser anecdótico, pero que constantemente te

pregunten eso y, si eres bueno, es una falta de respeto. Me he rajado para tocar lo que toco, para componer, todo, para que me terminen preguntando esa vaina. No. Creo me salí a tiempo. Pero hay chicas que lo siguen haciendo y veo que no trascienden por alguna razón, se quedan encerradas en esa vaina de que «somos un grupo de chicas y queremos que se nos respete, que nos apoyen», pero ¿por qué pierdes tanto tiempo en esa vaina y no haces música de verdad? Dedícate a componer mejor, a hacer mejores letras, a cantar mejor. Se distraen mucho con esa vaina. No digo todas, pero en algunas es muy notorio. Creo que es un marketing mal enfocado, quieren crearse un nicho, pero el producto no está a la altura.

La conversación ya empezó hace veinte años, el nicho se creó, la conversación merece pasar a otro nivel.

Oye, que durara dos años la novedad que nos entrevistaran por ser chicas. Bueno. Pero después de dos años es palta que sigas promocionando a tu banda con ese rollo de «somos mujeres, nos discriminan, no nos quieren contratar porque somos mujeres, prefieren grupos de hombres». Si no las contratan o meten en festivales es porque hay grupos mejores, grupos que suenan mejor. El ser mujer no te va a resultar como un pasaporte, no es la valija diplomática para que puedas entrar sin esfuerzo a un *show* en el cual no deberías entrar porque tu producto no da la talla. No cantas bien o no tienes canciones buenas como para equipararte a la gente que está en esas ligas. Creen que tienen el derecho por ser mujeres y, si no entran, es porque las discriminan. No es así. Creo que hay muchos grupos de mujeres internacionales que no han tenido que meterse ese rollo y han sido fichados por disqueras y su música es de puta madre. Fin de la historia.

Gracias por tu tiempo Veronik. Volviendo y cerrando con la guitarra, ¿qué consejo tienes para las personas que

aprendemos guitarra, en este viaje, enamorados de este sonido y queremos adentrarnos más en él? ¿Qué hacemos?

No dejar de ser curioso, escuchar mucha música. Si estás empezando, es normal que te guste un tipo de música más que otro, es normal, y está bien que aprendas eso, pero luego hay que abrirse a otras cosas. Practicar, no ser flojo, no vas a crecer así tengas un buen profe, hay que practicar. Tómate en serio: lo poco que sepas hacer, domínalo. Si tocas solo tres acordes de quinta, bacán, pero tócalos de puta madre. Eso te va a dar la seguridad para pasar al siguiente nivel. Nada peor que hacer todo a media caña, queriendo hacer un poco de todo sin dominar nada.

Aunque te guste el rock, trata de tocar con la guitarra limpia, sin tanta distorsión, para que entiendas y escuches lo que haces. Sentir amor y respeto por tu instrumento, porque hay gente que trata su instrumento como cualquier cosa y puede parecer una tontera. Nunca pasa en el mundo académico que uno trate mal su instrumento, no solo por cuánto te ha costado, sino que el respeto va a marcar la diferencia de cómo haces tu arte. Sin respeto, probablemente, lo que hagas sea una mierda. Es como que, si no te quieres, tú no puedes querer a los demás. Ese nivel de espiritualidad que le pongas también es importante, el cariño, el amor. Gracias a eso vas a poder crecer. No subestimar las cosas sencillas, a veces son las más difíciles de hacer bien. Saber elegir el camino, ser sincero.

WILLY TERRY



Escúchalo aquí

«El que elije ser un guitarrista tiene que ser consciente del alcance del instrumento y el tema de la identidad está en la nariz. El guitarrista, fundamentalmente, es una herramienta para mostrar su identidad y su riqueza cultural. No es como todo el mundo cree: la jaranita, el traguito, el fin de semana, el festejito»

No soy criollo. En casa me formaron Michael Jackson, Roxette, Luis Miguel y los No sé quién los no sé cuántos. Lamento no tocar guitarra criolla y lamento más no tener la chispa de un criollo de verdad. Mi experiencia criolla consistía en visitas extraordinarias a La Peña del Carajo, a cantar «Contigo Perú» en las eliminatorias del mundial, a pillar de vez en cuando en la tele «Mediodía Criollo» y lo que venía de la radio.

Pero un día vi un documental llamado *Lima Bruja*.¹ Ahí se reveló una historia diferente para mí, canciones que nunca había escuchado, muy complejas, con letras poéticas cantadas por viejitos. Entre estos señores, uno más joven acompañaba con la guitarra y se comportaba como un eje, un guía, un balance, un guardián: era la guitarra de Willy Terry.

Lo busqué y me citó en un club deportivo de San Borja donde hace encuentros de música criolla. Willy fue el que

1. [[Nota del autor] *Lima Bruja. Retratos de la música criolla* (2011), dirigida por Rafael Polar.



© Archivo Willy Terry

menos habló de sí mismo en todas las entrevistas que he hecho, sino que dedicó el tiempo a hablar de todos los referentes, de los cantantes, de los guitarristas anónimos, de los muertos, de los vivos, de los que se están muriendo en este momento y nadie lo sabe. Habló de las canciones, de las poesías en ellas, de la belleza. Ha sido una de las entrevistas más bonitas para este libro. Fue recién durante la conversación y, en su posterior transcripción y edición, que me di cuenta de la envergadura de persona que tenía al frente.

Willy Terry es en sí mismo una academia de guitarra criolla y enseña este curso en la Universidad Católica. Es uno de los más fieles promotores de esta movida: me ha agregado a un grupo de WhatsApp donde envía, casi todos los días, fotos, videos, audios relacionados al criollismo. Para muchos, la música criolla está muriendo, pero para alguien como Willy, está vivita y coleando, lista para mejores tiempos.

En este lugar en San Borja vi a este hombre bonachón por primera vez. Exactamente igualito al que salía en el documental. Una persona absolutamente normal. Un transeúnte limeño original. Con amable pedagogía, Willy Terry se explaya y nos cuenta qué es la música criolla y por qué está más viva que nunca.



Mi nombre es Wellington Martín Terry Sáenz, pero nadie me conoce como Wellington, sino como Willy Terry. Tengo 35 años dedicados a la música criolla, como guitarrista, como arreglista, como productor discográfico y como promotor de eventos. He tenido la suerte y el privilegio de alternar con la gente de la época de oro, aunque sea un poco raro porque generacionalmente no me correspondería, pero empecé a los 20 años, tengo 56 ahora y todavía estas glorias están como los

trovadores del Perú, Oswaldo Campos y Javier Gonzáles, las seis grandes de la canción criolla, incluyendo a la reina, Jesús Vásquez, los más antiguos Rómulo Varillas, Irma y Oswaldo, y muchos más que he tenido la oportunidad de acompañar directamente. La gran Fetiche, Eloisa Angulo, Delia Vallejo, Alicia Lizárraga, Teresita Velásquez, que además ha sido mi madrina.

Entonces, eso me ha dado la posibilidad de conocer esa parte de la historia que es la época de oro de la canción criolla que desapareció con el tiempo. La contemporánea, con estrellas como Eva Ayllón, Lucía de la Cruz, Cecilia Bracamonte, ya estaba porque en la época de oro y la contemporánea hay una intermedia que es Edith Barr. Empecé a trabajar en la peña «La Palizada» en la década de los ochenta, uno de los lugares de moda en Miraflores, en donde podías ver en una noche a Perú Negro, con Reynaldo Campos a la cabeza, podías ver a Alicia Maguiña y Carlos Hayre, a Jesús Vásquez, Edith Barr, podías ver el maestro Máximo Damián con su grupo de danza de tijeras, había una orquesta de música internacional y uno criollo. Era una noche muy variada, antes era así.

Y había público y había acogida...

Todos los jueves, viernes y sábados. Tres días a la semana. Había trabajo. Y, además, el local lleno y era el tramo de 10 de la noche a 4 de la mañana. Ahí nos turnábamos. Esa ha sido prácticamente mi escuela. Yo empecé ahí como guitarrista y conocí a otros músicos de mi generación como Óscar Cavero Aróstegui, que es un guitarrista que deberías entrevistar. Tuvimos la oportunidad de ver al maestro Carlos Escribens, que era mayor, el maestro Zelada, el maestro Vicente Vásquez, que eran el marco musical de Cecilia Barraza, y había muchas guitarras consagradas, los hermanos Máximo y Julio Dávila, y el asunto es que tuve la suerte de acompañar a figuras de marquesina.

Tuve experiencia de armar grupos propios, entré a una financiera, dirigí un grupo bancario, ganamos todos los concursos, lo que me dio un poco más de solvencia en la dirección. Luego armé un trío, hasta que viene mi alianza estratégica con una persona que me dio la oportunidad de salir a la palestra, porque una cosa es ser parte del marco musical, guitarrista de planta, y otra cosa es ser guitarrista de *show*, y esto se lo debo a la señora Lucy Avilés, la hija de don Óscar, con quien vengo trabajando hace 19 años. Ella me dio la oportunidad de trabajar a su lado, de ser su director musical y de grabar muchas cosas. También de salir un poco del anonimato porque el formato nuestro es dúo, es Lucy Avilés y Willy Terry, entonces, eso me sirvió para tener otra perspectiva.

Willy, te conocí por *Lima Bruja*.

Cuando Rafael Polar hizo las fotos para «La Gran Reunión» con estos 19 cantores antiguos, él vio que había un material que no podía quedar solamente en fotos y le sugiere a Urquiaga, el productor de Sayariy, hacer algo más que fotos. Es ahí donde surge el documental *Lima Bruja* y ya no nos quedamos simplemente en el estudio, sino que vamos a los barrios de cada uno de ellos y empiezan a descubrir un mundo que ellos no conocían.

Y tú produjiste en silencio esto...

Yo fui coproductor de «La Gran Reunión». La película la hicieron entre Rafael Polar y Fernando Urquiaga. Digamos que yo fui el hilo conductor porque fui el contacto con los señores mayores a quienes conozco hace... todo mi tiempo que tengo en la música criolla que son más de 35 años.

Esa canción, «Lima bruja», es espectacular, ¿de quién es?

Es de Guillermo Bolaños, un compositor de perfil muy bajo, que escribió en la década del 50 y del 60, más o menos, y que no tuvo mayor rebote entre los cantantes porque su círculo era

muy cerrado. Él era amigo personal de Manolo Castillo Vera, uno de los guardianes del criollismo, que es padre de Carlitos Castillo, un cantante que es el referente de la nueva generación. A Manolo, como te digo, lo conozco desde hace muchos años y en las jaranas familiares pude escuchar esa canción sin ninguna pretensión. Me impresionó a mí como te impresionó a ti, tanto la literatura como la música.

Pasado el tiempo, Susana Roca Rey y Mabela Martínez deciden hacer una producción discográfica y me preguntan qué temas podríamos barajar para incluirlas, que no sean temas trillados, y se me viene a la memoria «Lima Bruja». Además, somos amigos con Manolo y le propongo esto a Mabela y Susana, y quedan impresionadas, como tú y como yo. Mira, cómo ha caminado el tema. Finalmente, se grabó, tuvo su rebote, se dio a conocer, mucha gente que desconocía este tipo de repertorio lo aceptó muy bien, vino la época de «La Gran Reunión» y Urquiaga también queda impresionado con el tema. Cuando hace los discos de familia, hay una serie de ellos después de «La Gran Reunión». Hay una que es «Castillo-Terry» y me propone hacer una nueva versión de «Lima Bruja» con Carlitos Castillo. Este tema le llama la atención a Rafael Polar. Mira cómo se van amarrando las cosas. Además, que este tema no está en «La Gran Reunión», es una canción que no existe en los dos discos, no tiene nada que ver, pero le llama la atención el tema, que tiene un encanto particular, que decide incluir una entrevista a Manolo Castillo en su casona vieja de Barranco, donde él la canta y deciden ponerle el nombre al documental, que no tiene nada ver con «La Gran Reunión», y se llama *Lima Bruja. Retratos de la música criolla*.

Sale el documental, gana el festival de cine digital, se escucha en las radios, además los guitarristas empiezan a usar el mismo arreglo que hice yo en el disco. Entonces, ya se va haciendo conocido el tema. Luego viene la obra «Tres viudas».

Ahora están haciendo un nuevo montaje en el Pirandello, en donde el tema musical es «Lima Bruja» con la misma introducción. Es una obra de Manuel Asencio Segura sobre la Lima del 1900 y la parte musical es «Lima Bruja», tal cual. Ha caminado durante bastante tiempo, te digo, la primera vez que se grabó fue en el 2002; «La Gran Reunión» es en el 2009; *Lima Bruja*, el documental, es del 2011; y «Tres viudas» es de 2014. Es un tema que, por méritos propios, sin mayor campaña publicitaria, ha caminado en diferentes escenarios y ha gustado. Es un tema muy especial. Para mí significa mucho, para Manolo también, que somos como familia.

INFANCIA. INICIOS EN EL ESCENARIO

Cuéntame, a ti te regalaron tu primera guitarra en navidad, ¿no?

Es verdad. Lo que pasa es que en el barrio donde vivía, en Ventanilla, mis vecinos eran musicales. Tenían sus dos guitarras y estaba de moda. Entonces, mi mamá también quería darme mi guitarra, sin pensar que después iba a haber un vínculo.

¿Qué sonaba entonces a tu alrededor?

Recuerdo que tocaban muchas baladas en español. Mi vecina era Linda Velarde, que es mamá de Marcello Motta del grupo Amén. A él lo conozco desde que estaba en la barriga de su mamá. Entonces, mi madre compra la guitarra y la pone ahí en el árbol, para todos los hermanos y veo el instrumento, nunca me voy a olvidar, he sentido un vínculo, como si no fuera nada ajeno, sino algo familiar, y agarré la guitarra y empecé a tocar. Recuerdo que tocaba algunos instrumentales como «Virgenes del Sol» a una sola cuerda, autodidacta. Entonces, me gustó y empecé a sacar cosas a una sola cuerda, a los 13 años, hasta que mis padres decidieron ponerme un profesor. He tenido suerte, ¿sabes quién fue mi profesor? Don Nicolás Wetzell

Romero, uno de los más grandes musicalizadores de nuestro acervo, yo no tenía ni idea de quién era... ahora me arrepiento, aunque sea una foto para que la gente me crea. Una vez encontré su tarjeta: «Calle Piura, Miraflores, Nicolás Wetzell Romero», yo ni idea. Conocí a Nicolás Wetzell Romero, que además nació un año antes que Pinglo, en 1898, y murió 1987, justo en la época en que yo estaba en el banco, tanto así que mi primer arreglo musical en la peña es en homenaje a él. Un musicalizador de primera, laudista y guitarrista, él fue mi profe.

Cómo es la vida, después de muchos años conozco a un hijo de él, a Niki Wetzell, que vive en Australia, que decide hacer una producción sobre la obra olvidada de su padre, porque en realidad don Nicolás no es muy conocido siendo tan bueno. Lo que pasa es que aquí se conoce más a los autores, pero a los musicalizadores no le dan bola, la mayoría habla del que escribe, ¿pero el que musicaliza? Entonces, Niki le pide a Eva grabar una canción y Eva me lleva para grabar con ella un tema de don Nicolás. Ahí me encuentro con él y le cuento que había conocido a su padre. Se queda sorprendido. Cuando él quiere hacer la reseña, se da cuenta de que todos los que conocieron a su padre murieron, y yo le cuento que también lo he visto en la casa de la calle Piura, chibolo. Tuve esta suerte, imagínate, el profe que he tenido. Es más, me vendió mi primera guitarra Falcón. Yo tenía la guitarra artesanal de navidad y él dijo que no iba a servir. En la misma clase Nicolás le vendió a mi papá. Eso ha sido en el verano del 75. Recuerdo todo y esto lo vas a leer en algún momento porque también estoy escribiendo un libro que se llama guitarra criolla, sobre los 35 años, donde hablo todas estas cosas al detalle. Hay un capítulo sobre don Nicolás Wetzell, que ahora lo valoro más que nunca. En ese momento, a los 15 años, no tenía idea y me arrepiento... si hubiera sido más acucioso, hubiera podido sacarle más partido. Pero sí recuerdo que un día le dijo a mi viejo: «quiero hablar con usted, ya no le voy a

dictar clases a su hijo». Mi papá me miró, pensando que había hecho un problema, «¿por qué?» le pregunta mi papá y el tío se queda en silencio, criollo pues, viejo zorro: «su hijo no es negocio para mí porque aprende muy rápido». Imagínate la broma, que lo deja a mi viejo en jaque, típica de criollo antiguo.

Y tú estuviste haciendo música tropical un tiempo, ¿no?

Entro a La Palizada en la orquesta tocando el cuatro. Yo tocaba música tropical en mi barrio. Entonces, ese cuatro llama la atención de un pata de la peña y me lleva a tocar, estaba con Tomás Huambachano, Julio Díaz, Carlos Salas, Freddy Alvarado, Iván Casaretto, que eran pues gente de peso. Yo tenía 20 años.

Me parece interesante que la escena criolla es la única que menciona otros nombres. Cuando converso con alguien de rock o uno de jazz raramente me dicen «mi maestro tal». Hay como una hermandad o algo así, ¿no?

En mi caso, no tengo ningún problema en hablar de los guitarristas de mi generación. Es más, yo estoy promoviendo un grupo de guitarristas nuevos después de mí. Mando reemplazos acá y allá, gente de la nueva generación que hacen las cosas muy bien. No tengo ningún problema en mencionarlos, no los considero una sombra.

Lo digo más por el aire de respeto y de agradecimiento...

Claro que sí, te hablo de Óscar Cavero que es de mi generación. Te aseguro que si le preguntas por mí te va a decir lo mismo. Además, es bueno mencionar a las personas porque eso contextualiza más el tema. Sabes quienes son los mayores, quienes están contigo, quienes vienen después.

Cuéntame más entonces de los años de La Palizada.

Estuve del 80 al 84, de ahí me llevan a trabajar a Casa Blanca. Mario Paredes Cueva, que era congresista, tenía esta peña, era dueño del camal de Yerbateros también. Empiezo con Cecilia Bracamonte y Fetiche, y luego paso a ser el marco

musical donde trabajo con Rómulo Varillas. Para mí era una gloria, solista, ya no como Los Embajadores Criollos. De ahí, Irma y Oswaldo. Polo Campos los une y se vuelve un dúo emblemático, y me convierto en guitarra de ellos también. A la vez había un *ballet* de música afroperuana que era de Zoila Montedoro, una morena animadora, cantante.

VÍNCULOS. EL DESCUBRIMIENTO DE LA ARTILLERÍA PESADA

Si yo te preguntara, así como un niño, ¿qué cosa es la guitarra criolla?, ¿qué tiene de especial? ¿Cómo me la contarías?

Hay dos respuestas. Primero, el instrumento. Yo no sé si todos logran la conexión con el instrumento desde la primera vez. A mí me pasó sin saber que esto se llamaba clavija, diapason, puente, cejilla, etcétera, cogí la guitarra y sentí, no sé si por la cercanía al cuerpo, sentí satisfacción. Ya viene luego la parte de explorar, no tuve problemas. Hay gente que estudia la guitarra y se traba a la hora de los puentes por las callosidades. ¿Te ha pasado?

Sí.

A mí no. Reconozco que a veces tenía dificultades, pero más era el gusto de pulsar la guitarra... no estamos hablando del género, sino del instrumento. Me gustaba el sonido, descubrir... esa característica me ha quedado hasta ahora, de buscar sonidos a la guitarra, a la cuerda, siempre me ha gustado el trino, sacarle partido, buscar la forma, proponer acompañamientos. Yo no sé cómo explicar este vínculo, sentí un vínculo mágico desde que la vi, no tenía razonamiento, era solo una cuestión de sensación que nunca se me fue. Dormía con la guitarra. Me levantaba y la guitarra... venía del colegio y la guitarra... tenía muchos problemas por la guitarra, porque mis padres no querían que yo sea músico y la guitarra me ocupa-

ba: dejé las tardes deportivas, las reuniones sociales, de colegio, después dejé la carrera por la música porque había mucho trabajo también. Pero al comienzo es un vínculo que va más allá de la elección. Siento ese vínculo todavía desde que cojo la guitarra. Creo que nunca me cansaría. A veces, por el exceso de trabajo, tengo algún dolor en la espalda. He sido bien punche, de la época en que se trabajaba cuatro, cinco, seis horas sin parar. Ahora no, los *shows* duran dos horas, una hora, mucho más suave, pero, a pesar de eso, me acuerdo de que cuando entré a La Palizada terminamos a las cuatro de la mañana, yo llegaba a las cinco a mi casa y agarraba la guitarra para hacer lo que había visto hacer a Carlos Hayre, al maestro Escribens, a ese grado de gusto por tocar la guitarra, y después ensayaba.

¿Por qué te gustaba la guitarra criolla?

Sí, después vino el género. Esa es otra cosa fantástica: yo entro en la orquesta en La Palizada y de casualidad un día falta el bajista en el *show* de Edith Barr. Yo todavía no sabía nada de *show* estelar. Una cosa es una orquestaailable, pero otra era parar el *show*. Como yo tocaba el bajo, he sido un poco versátil; cuando hay oficio uno hace un montón de cosas. Carlos Postigo me dice si podía tocar el bajo y, sin pensarlo, dije ya, y cuando me veo sentado con el bajo aparece Edith Barr. Mi primer *show* fue con Edith Barr en el bajo. Después me quedo en el elenco criollo porque el bajista se va a tocar salsa y después viene Óscar Cavero. Empiezo a hacer cosas en la guitarra con él y me quedo como segunda guitarra. Ahí empieza mi vínculo con la música criolla comercial, que digamos son los artistas de cartelera. Pero un amigo mío, Juan Chafloque, que cantaba en La Palizada, me dice: «yo te voy a llevar a un sitio donde vas a conocer otro repertorio». Me lleva al Centro Musical Bartola Sancho Dávila en el Rímac y ahí encuentro una realidad distinta, otro repertorio, otra forma de tocar, otros personajes, todos

desconocidos, ninguno de cartelera. Yo digo «¿qué es esto?», era lo consistente de la música criolla, era la artillería pesada.

¿Cómo era eso? No tengo idea de cómo era la sensación de estar en una jarana...

Mira, una cosa es escuchar (Willy toca un pedazo de «Nuestro secreto») y otra cosa es... (toca una canción fascinante, que desconozco, se trataba, luego averigüé, del vals «Carmela»). Melodía, letra, esto pertenece a Amador Paredes «Parrita», un gran compositor, después de la generación de Pinglo, barrioal-tino también. Ahí encuentras este tipo de cosas. No quiero menospreciar el valor de Pasache, que tiene cosas muy lindas, muy digeribles, directas al corazón, pero no tiene este calibre.

Es desconocido...

Para la gente que no es criolla. Para nosotros, sí, es lo que buscamos: Pablo Casas Padilla, Pedro Espinel, Buenaventura, Orestes... la gente cree que hay un tipo de música criolla y el festejo, y eso no es culpa del público, es culpa de los medios de comunicación que tampoco tienen gestores culturales. Uno de los puntos débiles de la música criolla es la falta de gestión, no hay gente que promueva, que tenga la iniciativa, la creatividad de llevar esto.

Como te digo, me siento un afortunado, yo no sé si tú eres creyente, yo sí creo en dios, y se me presentan cosas que no son usuales. No sé si te has enterado de que hemos llevado la música criolla al Gran Teatro Nacional con la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el maestro Fernando Valcárcel. Es histórico, porque es la primera vez que ponemos una marinera



Willy nos muestra joyas del criollismo

limeña con guitarra en el cajón, en contrapunto, con el acompañamiento de la sinfónica. Es una cosa de locos, una oportunidad que se nos ha presentado y que finalmente lo agradecemos. Pero eso es gestión pues.

Lucy sí tiene tradición familiar. Lo mío es una cosa bien rara porque yo no. Yo empecé con la música en el año 1975 por mi cuenta, después mi hermana continuó y en algún momento los tres hacíamos música juntos cuando éramos adolescentes. Mi hermana Jacqueline Terry es soprano lírica, ha hecho una carrera muy buena. Y luego mi hermano Roberto es guitarrista clásico, del Cuarteto Aranjuez. Es un capo, ha viajado por todos lados.

Cuéntame más de este lugar donde tuviste este encuentro diferente, inaudito...

Además, esa noche la recuerdo perfectamente porque ahí conocí a dos famosos guitarristas, pero no de cartelera, que eran el maestro Juan «Cucharita» Ovalle y Toto Liñán, que se entendían a la perfección y hacían unas cosas en la guitarra espectaculares. Yo no tenía idea de lo que iba a encontrar.

¿Tocaste?

No. Lo único que hice esa noche fue preguntar si daban clases y Liñán lo miró a Juan y se rieron los dos «acá se aprende».

Y estos acordes que hacen, ¿lo aprendiste de ellos?, ¿ellos sabían armonía musical?

Como yo. Esto es intuitivo. Uno lo va aprendiendo con el tiempo, al comienzo no enriquecía mucho un tema, pero poco a poco vas adornando, vas creando una buena base armónica y bueno, es una secuencia lógica, ya te vas familiarizando. Lo que pasa es que ese vals te exige, es otro repertorio. Hay una corriente, desde Escjadillo, Mosto, Pasache, Pacheco, que son los contemporáneos, después de Polo y Cavagnaro, su

línea melódica: dominante, relativo, te vas por cuartas. No es tan elaborado como en la época de Pinglo, es mucho más simple.

Yo no sé si es otra época, otra motivación o quizás menos inspiración, porque tampoco hay un segundo Felipe Pinglo. Pinglo, con lo que hizo, marcó y fue el que determinó que el cancionero sea antes de él y después de él. Además, considera que vivió 36 años. Si Pinglo hubiera vivido 50, la entrevista sería distinta. Era un alienígena. Ancestral.

¿Cuál fue el siguiente paso?

Mi siguiente paso fue ir a los otros centros musicales. Fui conociendo y viendo contextos similares: músicos, cantantes, repertorios y me pegué a esa onda de la investigación, trabajando en la parte comercial, no lo dejé porque era mi trabajo formal, que pasó a un segundo plano en mi interés. Pero, conocer el centro musical y sus personajes, me sirvió para conocer esta otra parte de la música criolla y para dedicarme a investigar sobre repertorios, las corrientes musicales, de dónde venían y me volví un ratón de biblioteca sin quererlo y sin metodología, y pude tener una buena base de datos. Finalmente, me sirvió para estos años. Gracias a estas incursiones más pude conocer a estos 19 de «La Gran Reunión», de los que quedan 11, han fallecido varios y pude conocerlos. Para mí la parte más importante del criollismo, la menos visual.

CRIOLOS. 90% VIVENCIAL

¿Cómo se aprende a tocar guitarra criolla?

Primero, lo que me enseñó Nicolás Wetzell: tienes que aprender a acompañar. Luego puedes hacer tus introducciones, tus adornos. Eso se me quedó y tiene lógica, porque sobre eso construyes. Ahora, ¿cómo acompañas un vals? El vals está en compás $\frac{3}{4}$ y el acompañamiento tundete. Él me decía: «dedo anular segunda cuerda, dedo medio tercera cuerda, dedo índice

cuarta cuerda». Cuando haces el bajo, si estás en Si, el bajo en Si, si estás en Mi en la sexta cuerda, y así, primero el pulso. Si no llevas bien el pulso, ni siquiera va a poder cantar. Entonces, te familiarizas con esto y después vienen los adornos, claro con dos guitarras. Yo por una cuestión de necesidad, por trabajo, me acostumbé a tocar con una sola guitarra. Si tú ves en los videos, cuando Lucy actúa, entonces tengo que hacer segunda y primera al mismo tiempo. Es un concepto que hemos desarrollado y ha dado buen resultado. La parte rítmica la debes tener bien clara.

Y esos bordones, ¿ya están establecidos, son estándares?

Te sirven de pasajes, para pasar de acorde. Vas jugando y te llenan. El bordón es toque y jalada, son dos cosas simultáneas. Lo que yo siempre recomiendo a un alumno de guitarra: la parte vivencial es el 90% del aprendizaje de guitarra criolla, que es el curso que dicto yo en la Universidad Católica. Porque es un instrumento de música popular, la parte académica no te va a servir mucho a la hora de estar en acción, tú tienes que ver cómo se desenvuelve una guitarra criolla en un ambiente de marinera limeña: el bordón es la carta de presentación del guitarrista y tiene que haber un bordón bien puesto. En la introducción del vals también, bien puesto, de acuerdo con la temperatura del tema.

¿Temperatura?

Un vals, por ejemplo, melódico, no le vas a poner un bordón brusco, hay formas de llevar, dependiendo de la canción. Entonces, eso lo aprendes en la cancha. No en tu partitura.

¿Y qué canchas hay hoy en día?

La oficina de Barranco. Te invito a la Oficina de Barranco cualquier viernes y sábado. Hay un buen conjunto, ves marinera limeña en vivo, el canto de contrapunto, la pareja de

baile, tonderos, buen repertorio. Sino el Centro Musical Breña, el Centro Musical Domingo Giuffra, los domingos.

Y no son lugares cerrados...

Vas de parte mía.

¿Pero cualquiera puede ir?

Cualquier persona, pero mejor que vayas de parte de alguien. Yo conozco pues todos esos sitios hermano, ya estoy para jubilarme.

¿Es hermética la movida criolla?

Antes. Los viejos cometieron el error de hacer círculos cerrados, de jaranear en cuatro paredes y no dejar que nadie entre. Por eso, muchos murieron y se llevaron información y tenemos grandes vacíos. Los viejos pensaban que así atesoraban los conocimientos.

Armar esa historia debe ser complicado...

Hay intentos. Hay un trabajo que se llama «Nemovalse» de José Félix García, un trabajo muy interesante sobre la música criolla. Él ha descubierto que nuestros vales antiguos, que todos creíamos que eran nuestros, casi todos son poesías extranjeras. Hubo muchos musicalizadores. Ahora el panorama está mucho más transparente. Sabemos cuál es nuestra verdadera fuente, antes estábamos cegados, en el aire. Ahora sabemos el origen de la marinera, sabemos el origen de los vales, no solo el vals vienés. Antes que vinieran los austríacos con sus vales, ya estaban las zarzuelas españolas, casi cuarenta años antes, ya había música criolla. Se cantaban en compañías de zarzuelas y era un poco elitista. Es la servidumbre de estos aristócratas la que se lleva el vals al barrio y ahí obtiene la personalidad del vals que nosotros conocemos ahora, que es el vals popular. Esa gente que chapa tarareando lo que escucha en los grandes salones va a su contexto barrial y le da otro sentido. Es más, el baile apretadito... en los salones se bailaba largo pues, como el vals

vienés, en el callejón no, así iban surgiendo las características propias. Por ahí sale un letrista, otro por allá, le ponen sentimiento, el dolor, la vivencia.

¿Qué más enseñas cuando enseñas guitarra criolla?

Mi sílabo está comprendido en la práctica de los diferentes géneros de la costa, incluyendo a los afroperuanos. Enseño valeses, polcas, marinera limeña, la diferencia con el tondero, la norteña. Luego, para la parte de la guitarra, enseño los bordones, los trinos. Los chicos quieren aprender de frente al grano, como dice el dermatólogo, quieren trinar, entonces, les enseño eso, cómo bordonear un vals, una marinera, les enseño repertorio, cómo acompañar un vals, acordes de enlaces y, al final de cada ciclo, hay un ensamble, así que quieran o no, estos fulanos tienen que tocar la guitarra de todas maneras. Escojo de acuerdo con las posibilidades, porque todos son músicos, hay *jazzistas*, *blueseros*, que les interesa la guitarra criolla, y se quedan pegados. Tengo algunos que les sigo dando. Entonces, escojo la primera, la segunda guitarra y así de los siete armo el ensamble.

¿Qué es el trino?

Es un adorno del vals no solo de la costa, se usa también en el norte mucho y consiste en ejecutar dos cuerdas pero desde el anular. Hay varias formas, pero el verdadero es anular, medio e índice.

Es el adorno distintivo...

Siempre hay un trino. Ya no lo hacen los guitarristas viejos, no sé por qué.

SILENCIO. CHISPA CUALQUIER COSA PUEDE PASAR

Y el silencio, ¿en qué momento ocurre en la guitarra criolla?

El silencio es fundamental y es una de las tantas cosas que aprendí del maestro Óscar Avilés. Tú dirás, este pata qué afortunado, le tocan todas las cosas buenas. Pero hay que aceptarlo, además no creo que sea gratuito. Tuve la suerte de tener no solo la amistad de don Óscar, sino su aprobación de mi propuesta musical, tanto así que, en el año 2014, yo grabo un disco de aniversario por los 30 años de actividad artística y el primer tema lo tocamos y cantamos juntos. Él, a sus 89 años, imagínate él que ha acompañado a todo el mundo, nunca se ha dejado acompañar por nadie. Pero ahí él me da la opción de acompañarlo y de cantar a dúo un tema que es recontra emotivo para mí, «Ausencia», y en la misma tonalidad que él cantó esa canción. Sorprendente, además el punche que le pone el tío. Grabamos juntos, a la antigua, nos decimos versos, lo pico. Una de las cosas que aprendí de don Óscar es que a veces no es necesario hacer «tanta verdura», sin tanto acorde, tú pones una nota bien puesta y suficiente. Esa era la propuesta de él y ¿para qué más? Así paralizaba a la gente. Una nota bien puesta era suficiente, y dejar cantar. A mí me metió en la cabeza: «el guitarrista tiene que dejar cantar al cantante, ya tendrás tu momento, pero durante el canto no puedes interrumpir al cantante». Es una gran verdad, hermano. ¿Qué pasa con los músicos? Todo el mundo busca protagonismo. Es un error que se comente en la actualidad. Siempre hay un poco de figuretismo porque el artista es así, quieren dar todo en un determinado momento y terminan saturando, equivocándose, porque malogran la performance del cantante y a él no se le escucha bien. Es una competencia de sonidos y de volumen. Una cosa horrible. Entonces, los silencios, además de dejar cantar, hay situaciones en la estructura musical en que un silencio te produce una expectativa, la cual crea una atmósfera muy especial, es otra situación. Don Óscar lo manejaba perfectamente, uno de sus fuertes. De ahí viene uno de esos dichos de Chabuca Granda que

dice «las mejores notas de Óscar Avilés son las que no toca». Buenaza. Una vez Jorge Pardo, que es baladista, amigo nuestro, incursiona en la música criolla, un día don Óscar cae y él por congraciarse le canta «Hermelinda», así todo ceremonioso el canta: «ya para mí las aves...» y don Óscar: «¿la sabes o no la sabes?» (risas). Cosas de criollo.

Y esa chispa se mete a la guitarra también, ¿no?

En el toque. Es que eso depende del temperamento del guitarrista. Yo he nacido con esa predisposición a tener una guitarra juguetona, me gusta jugar mucho con el compás, con lo que dices tú de la chispa criolla, porque mi temperamento es así, no bajo la guardia, tengo problemas como todos, pero la guitarra me produce entusiasmo, me contagia, me permite hacer cosas así.

A veces el cantante te manda cosas que no esperabas también imago...

Ah, por supuesto, pasa un montón. Hay que ser especialista en resolver ese tipo de cosas. Me encantan. A ese «duende» yo le saco mucho partido porque puedo hacerlo.

Hay que estar siempre listo y atento para lo inesperado...

Exactamente. Hay que estar listos. En un escenario criollo, con una cantante como Lucy, de calibre, cualquier cosa puede pasar.

Honestamente, a veces cuando pienso que me gustaría incursionar, aprender, lo primero que pienso es que soy tímido, soy chupado... entonces pienso «puta, me van a comer».

Pero si fueras tímido no estaríamos haciendo esta entrevista. Te refieres a un ambiente de jarana... Sí, tienes que cuajarte un poco, pero un par de veces que vayamos y ya tú mismo eres. Sería bueno que un día entrevistes a los más veteranos, que todavía existen. Hay gente muy valiosa, gente de 90 años.

EL FUTURO DE LA MÚSICA CRIOLLA

Una pregunta, ¿por qué un compositor como Manuel Acosta Ojeda sí es muy reconocido y saludado y no estos compositores maravillosos que me cuentas?

Porque Manuel ha sido un comunicador. Manuel es como el tío Óscar. Han sido comunicadores y eso les permitió ser mediáticos. Manuel tenía un programa radial 16 años, entonces, tiene tribuna, tiene nuevas generaciones que lo siguen.

Un gestor cultural, digamos...

Claro. Don Óscar, un gran comunicador. Hay muchas guitarras valiosísimas que son mudas, tocarán muy bien, pero suben al escenario... en cambio, ellos no: son comunicadores y les ha permitido tener vigencia hasta después de muertos.

¿Qué más podría saber yo, ahora que estoy aprendiendo contigo, sobre la guitarra criolla?

Sí, el tema de la identidad. La guitarra criolla, aparte de ser un instrumento musical, es un instrumento que te permite colaborar con tu identidad, porque con esto acompañas tu música y esto es parte de la historia de tu música. La guitarra está ligada al criollismo desde la guardia vieja, hay una ligazón. Ahora hay otros instrumentos como el cajón, por ejemplo, un patrimonio cultural nuestro, pero te permite tener un bastión, más allá del instrumento que está en Europa, en la música flamenca, en diferentes escenarios. Este instrumento te sirve de identidad. Además, la música criolla, peruana, nunca la vas a escuchar en ningún lado como la tocan los peruanos. En cambio, yo sí puedo tocar un vals argentino, chileno, ecuatoriano, mexicano, sin ningún problema, pero tú ponle a ellos nuestra forma de tocar, la síncopa, el bordoneo, la digitación...

¿Por qué? ¿Por la falta de cancha?

No, simplemente es que nuestra forma es más atrevida, ellos acompañan «un, dos, tres» y así toda la noche. En cambio, nosotros le ponemos entradas, salidas, venimos, nos detenemos, hacemos vales melódicos, a «media caña» que no son ni jaraneros ni melódicos, ese es el argot musical, hay vales picados, intermedios. Entramos a todo eso y los extranjeros se asombran.

¿Se está perdiendo la música criolla?

No, al contrario... estamos en un proceso de revaloración de la música criolla, en todos los cuadros. Hay nuevos guitarristas, hay nuevos compositores, nuevas canciones, nuevos cantantes, ya hay generación de cantantes nuevos, hay mayores gestores culturales. Esta lucha que hemos asumido desde que trabajo con Lucy está dando sus frutos. Nosotros de repente no lo veremos, porque es un proceso largo, pero creo que hemos sentado las bases de recuperación y de revaloración de la música criolla.

¿Y la ves reformulándose?

La veo reinventándose, pero también la veo descubriendo su pasado, porque gracias a «La Gran Reunión» mucho repertorio desconocido, que no es el comercial, salió a la luz y fue del agrado de mucha gente. Fue un *boom* comercial. Esos dos volúmenes, si se habrán vendido 15 mil unidades es poco. Ganamos un premio en Japón como la mejor producción discográfica del 2010, un certificado en que premian a todos los discos del mundo. Después Sayariy editó un disco que se llama *En su punto*, solamente guitarra y cajón. Hay un grado de comprensión mayúsculo entre la guitarra y el cajón. Así hicimos *En su punto*, tocado en vivo. Funcionó tan bien que hicimos otro: *Injundia criolla*, guitarra y cajón, sin bajo, sin nada. Ahí vas a ver unas síncopas increíbles.

Entonces, full esperanza para lo que viene...

Total esperanza. Soy un entusiasta de la música criolla. No sé si mi realidad sea cercana a todos los cultores de la música criolla. Si me ha tocado cumplir un rol así, yo estoy muy identificado, estoy de cabeza y apuesto, pongo las manos al fuego por la música criolla. Hay mucho contenido atractivo para mi generación y para la gente joven, hay mucha calidad que mostrar, mucho tesoro.

¿Y qué ves en los alumnos que tienes en la Católica?

Veo sorpresa. Los veo descubriendo un mundo totalmente distinto al que ellos conocen. Jamás imaginaron cuál era el origen de la marinera limeña, quién fue Felipe Pinglo, cuándo vivió, qué produjo, qué alcance tuvo, hay mucha información que la gente desconoce y estos patas a la vez me sirven de comunicadores, porque ellos son los que me traen otros alumnos. Está creciendo. Yo estoy en un programa de radio los sábados y domingos, en Radio Nacional con Lucy, y ahí en las redes tú ves la respuesta de la gente.

ACOMPAÑANTES. GUITARRISTAS GURÚ

¿Qué cosa es acompañar en la guitarra?

Acompañar a un cantante significa darle la comodidad necesaria para que se desarrolle como tal. Entonces, debes tener muy claro el concepto de acompañante, el nivel que tienes que ocupar en una estructura y formato musical, que tiene que ser: la voz, la parte armónica que es la guitarra y la percusión. Mientras esos niveles no trastoquen su ubicación, tú como acompañante vas a cumplir tu rol. Tienes que dejar cantar. El acompañante tiene que estar al servicio del cantante. Ese es un concepto que no todos los tienen claro. Como te dije hace un momento, muchos acompañantes compiten con el cantante por el protagonismo en el momento que no les corresponde.

¿Qué recursos técnicos debe tener un acompañante?

Ah, definitivamente, tienes que conocer la parte armónica, tienes que conocer el tema. Pasa mucho en el ambiente criollo, que los temas te los ponen estando en el escenario, simplemente te ponen la tonalidad y el cantante cree que el guitarrista es un gurú, que tiene que resolver el momento y nos hemos acostumbrado a eso. Muchas veces he tenido que acompañar temas que no conocía por intuición, es una cosa que te ejercita auditivamente.

Una vez escuché a un guitarrista comentando que la armonía de la música criolla es un círculo, una estructura fija que se repite en todas las canciones...

En las introducciones, pero en los temas no. Hay 16 compases que se usan tanto en mayor como en menor que tienen el mismo estándar. Después ya viene el tema...

Sí, pero en general, ¿hay como una fórmula?

Hay temas parecidos, sí, sobre todo, los contemporáneos, son los más sencillos de acompañar.

Que puedes tocar sin conocerlos, por intuición...

Sí.

Pero los que has tocado hace un rato...

Negativo.

GITARRAS. EL «MÉTODO GARFIELD»

Dime, ¿qué guitarra tienes?

Ahí también tengo suerte, no me vas a creer, pero cuando cumplí 35 años de guitarrista, mi viejo, que tiene 88 años, me regaló una guitarra de Huamaní. Mi viejo es la muerte, al comienzo no le gustaba la música, ahora ya tantos años, estaba feliz en el teatro. El año pasado estuve con la sinfónica, me tocó hacer unos solos, esta es la segunda vez que me convocan y mi viejo me mandó a hacer un terno, fíjate, a la edad que tiene. Entonces, tengo

guitarra de Huamaní. La que uso yo es de José Falcón, que tiene 24 años. Lamentablemente José Falcón ya nos dejó. Ahora estoy sin *luthier*, pero ya contacté con su hija. Mantenimiento todos los años, infaltable. Mi guitarra es una de pino, muy buena. Después tengo una guitarra Huertas del año 44, esa sí la guardo como un tesoro. Es una guitarra antigua, peruana, me la regaló un tío. Se fue al aeropuerto y en el camino la dejó en mi casa porque sabía que tocaba. Yo no sabía qué tipo de guitarra era, después, con los conocedores, me di cuenta de que era un tesoro. Y después, con mi esposa, mi suegra es argentina, tenían dos guitarras Núñez, de la casa Núñez, ranqueadas. Mis suegros se separaron, mi suegro se llevó su guitarra y mi suegra con la suya, y cuando se fue a Argentina, se la dejó a mi esposa y mi esposa a mí. La usé mucho tiempo, le puse un sistema electroacústico. Ahora la tiene mi hijo José Roberto Terry, el que toca la guitarra en Los Juanelos. Esa guitarra es mía, ya la voy a pedir (risas).

¿Se usan guitarras españolas en la música criolla?

Sí, hay guitarras Ramírez. Hay de un señor Benito, un gran fabricante.

Cuéntame cómo eres en estudio de grabación...

Yo tengo un método. Mis amigos le dicen el «método Garfield», porque a mí me dicen así (risas). Lo primero que hago es, con el metrónomo, con una voz de referencia, toda la estructura, una introducción, el canto de referencia y sobre eso empiezo a vestir. Ya tengo la parte armónica, la base y luego hago mi segunda guitarra. Luego la introducción, para que queden marcados los espacios. Y luego una tercera guitarra, que es la que bordonea y hace dúos. No lo usa todo el mundo, pero a mí me va bien porque puedo hacer más figuras.

Como que la parte armónica la divides en dos...

Exactamente. Luego el cajón. Y una vez que está el cajón y las tres guitarras, ya viene la voz firme. Luego ya viene el bajo, las castañuelas. Grabo con dos micrófonos, uno para el diapasón y otro para la caja. Así me he acostumbrado.

En el diapasón es interesante por la cuestión rítmica.

Exacto, yo creo que es por eso, la parte percusiva. Lo aprendí gracias a Frank Cebreros, que es el que manejó la grabación de «La gran reunión». Él y José Carlos Ponce me grabaron así. Después he visto que otros graban con un solo micrófono. Me gustó. Y ya no puedo dejar el metrónomo. Es una cosa que lamento, porque soy de la época del *long play*. Yo llegué a grabar en IEMPSA, yo entré como bajista, había un cajonero, un pianista y un director, todos con biombo y su ventanita, todos juntos, a la antigua. ¿Te acuerdas del disco de Alianza Lima, por lo del Fokker? Bueno, yo grabé eso después del accidente. Entonces, no había metrónomo, todo lo grabábamos con pulso natural, la mano del director y cada uno con su pulso. Cuando salió el sistema del metrónomo, yo no podía, siempre me he sentido un poco relegado de la tecnología. Por eso, no tengo Facebook, no me gusta mucho esa onda. No me iba bien, prefería mi pulso natural, pero eso te resta, no puedes editar. Me costó mucho adaptarme.

Eso cuando grabas por pistas, ¿pero cuando grabas en vivo?

Ah no, cuando grabo en vivo grabo con metrónomo también. Sí, cajón y guitarra. Cada uno con su audífono.

¿Te quita algo o ya te suma?

Al comienzo nos limitaba un poco, pero ya nos acostumbramos porque después pasa lo contrario: ahora ya no puedo dejar el metrónomo. Me siento un esclavo, es más, he descubierto que ya no tengo pulso. Es una cosa que los músicos no

se dan cuenta, ya no hay el pulso natural, estás sujeto y esclavo al metrónomo.

¿Te afecta cuando tocas en concierto?

No lo sé todavía. Pero en estudio he querido hacerlo sin metrónomo y no está a tiempo, y antes sí tocaba a tiempo. Es como el cantante, ahora usan el afinador y te acomodan, antes no... de frente. Ahora te va limitando. Hay que acostumbrarse a la tecnología. Soy un esclavo del metrónomo, ya no puedo dejar el metrónomo.

¿Cuál ha sido el momento más emocionante de tu carrera?

Grabar con el tío Óscar. Emotivo hasta las lágrimas: ver al anciano ahí. Escúchalo. Verlo a sus 89 años. Otra cosa emotiva es *Lima Bruja*, porque hay cosas muy cercanas. Yo tengo mucho *feeling* con los viejos, y esto desde niño, porque he vivido con mi abuelo. Cuando él enviuda, he crecido con él, sé cuál es la frecuencia del anciano, cómo enfrentan la vida en esa etapa y eso me ha permitido tener un lenguaje muy directo. Por eso, cuando he ido a buscar a estos viejos, había un cariño tremendo. No ha habido problemas, a los 19 me los llevé de las orejas al estudio y muchos de ellos jamás en su vida habían grabado. Unos querían sentados, otros parados, unos sin audífonos, otros se ponían los audífonos al revés, toda una experiencia. Unos querían tomar, llevaban a escondidas el trago.

La pregunta más monse, la que le pregunto a todos. ¿Qué consejo le darías a los que están aprendiendo la guitarra?

Primero, no hay pregunta monse, creo que la pregunta y la respuesta es una sola cosa. Entre ambas se apoyan, depende de lo que respondas. En este caso, lo más didáctico posible: siempre le pido a un artista honestidad. Creo que, si no hay honestidad, uno no va a poder construir nada. Yo siempre apelo a eso y me refiero a la hora de subir a escena, sobre todo. Tienes que

ser honesto con lo que vas a entregar. Eso se percibe. Mucha gente cree que puede hacer un par de cosas o fungir de virtuoso, cuando realmente no lo eres y no hay entrega. La entrega es parte de la honestidad. Pienso que, el que elije ser un guitarrista, tiene que ser consciente del alcance del instrumento y el tema de la identidad está en la nariz. El guitarrista, fundamentalmente, es una herramienta para mostrar su identidad y su riqueza cultural. No es como todo el mundo cree: la jaranita, el traguito, el fin de semana, el festejito. Creo que asumir el rol de difusor y cultor de la música criolla va más allá de eso, y el guitarrista cumple un rol fundamental. Hay que ser consciente de que hay un rol de por medio, una responsabilidad que tiene que ver con la identidad, con la memoria colectiva, con su propia historia. Somos soldados y asumimos ese rol, ese compromiso con gusto porque sabemos que hay un contenido muy valioso.

Gracias Willy...

Espero que sirva de algo.

Sirve de un montón.

Todo lo que sea para poner el hombro, que ayude a difundir la música criolla y mantenerla vigente ahí estaré yo.

MI HISTORIA CON LA GUITARRA

Mi historia con la guitarra empieza en el año 1994, con Nirvana y con dos personas centrales en mi formación guitarrística: mis hermanos. Tengo uno mayor, llamado Rafael, y otro menor, Carlos, al que le decimos Charlie. Yo soy el del medio.

Mi hermano mayor tuvo una función trascendental en mi formación: era el que traía los discos, las revistas, los canciones, el que me llevaba a conciertos y el que sacó por primera vez la guitarra de papá de su estuche para jugar con ella. Charlie y yo absorbimos de todo eso y aquello nos cambió (y mejoró) la vida.

Yo tenía diez años. Entonces, mis intereses eran el fútbol, los *corvettes* rojos y la músicaailable. Me gustaban Locomía y Michael Jackson, y esperaba toda la semana el programa musical «Viva el sábado» para ver si aparecía algo de ellos. Charlie y yo aprendíamos las coreografías que salían en la tele, diseñábamos nuestros disfraces y los domingos nos presentábamos en vivo en casa de mi abuela.

Llevábamos una mochila con nuestros vestuarios de Locomía y de Michael Jackson, por si a alguien de la familia se le ocurría «espontáneamente» que bailen Carlitos y Manolo. Por supuesto que todos sabían que queríamos bailar y nos lo pedían. Entonces, íbamos al cuarto del abuelo —el *backstage*— nos disfrazábamos, sacábamos la radio a la sala, poníamos el casete y hacíamos nuestro número. Era en verdad una infancia feliz.

Mirando atrás, veo que siempre nos gustó el escenario. Hoy soy cantautor, me encanta tocar en vivo, y Charlie tiene una banda que se llama Los Outsiders y les va bastante bien en

escenarios. Estoy seguro de que esos días donde mi abuela tuvieron mucho que ver con esto. Rafo es el único de los tres que no siguió haciendo música. Estudió economía. Su rol —diría casi tutelar— fue crucial en nuestras vidas, y aunque tal vez él no lo pidió, se dedicó a ello silenciosamente y nos dio terreno a Charlie y a mí para que hagamos realmente lo que queríamos.

Yo no sabía que la música me gustaba tanto y menos que quería tocar un instrumento. Solo quería bailar. Me recuerdo practicando el *moonwalking* de «Billie Jean» en el pasadizo resbaloso de nuestra casa en Chorrillos. Todo cambió cuando Rafo trajo una revista Somos en la que aparecía un tipo de pelo rubio con su guitarra y cara de deprimido. Mi hermano me contó que el músico se había suicidado hace poquito. Lo que más me perturbó fue que, según él, había disparado la escopeta con el dedo del pie porque el arma era enorme.

Así conocí a Kurt Cobain.

Rafo puso un casete, seguramente el *Unplugged*, que llegó gracias al auspicio de su amigo del Colegio San Luis, Mauricio Cerna. Fue solo cuestión de tiempo para que todo lo que me importe sean Nirvana y el *grunge* (en realidad, quería hacer lo que Rafo hacía). Me dejé el pelo lo más largo que mi colegio católico permitía y le pedí a mi madre unas zapatillas All Star, las cuales, a puertas de la mayor crisis económica de nuestra casa, no pudo comprar si no unos años más tarde.



Mi papá tocaba la guitarra. Tenía una Falcón muy linda que cuidaba un montón. Algunas tardes durante la semana se iba a la sala a tocar y cantar boleros. Se quedaba un par de horas murmurando las mismas canciones hasta que la sala se oscurecía. Yo odiaba esos momentos porque se ponía raro, triste, mostraba un lado débil que me ponía nervioso y que sobre

todo me avergonzaba. De lunes a viernes, mi papá era el viril protector del hogar, un hombre seguro de sí mismo, que olía a colonia de hombre y luego los fines de semana leía en la sala El Comercio con cara de preocupado. Yo lo admiraba por eso.

Le gustaba mucho la música. Mi abuela me contó de cuánto se esforzaba él de niño por sacar las introducciones de Óscar Avilés. Su hermano, mi tío Mino, me contó también de lo bueno que se hizo mi padre en poco tiempo, que salía mucho y tuvo amigos que le enseñaban a tocar. Pero no era algo que podría llamarse un «músico», se dedicaba a otras cosas y escuchaba música solamente cuando manejaba o cuando estaba triste. Y luego las tardes en la sala. Así se me reveló el lado triste de mi papá, su lado solitario y desconocido, misterioso incluso. Era como otro papá.

Un pequeño paréntesis para contar la historia de su Falcón. Llegó a casa un par de décadas antes, por mi tío Ito —hermano de mi madre— que era taxista. Un día llevó una banda y uno de los músicos se la olvidó en el carro. Nunca me quedó claro si mi tío hizo o no el intento de buscar al dueño, presumo que no y que esa guitarra venía también un poco triste por dentro. Al final, mi mamá la compró a su hermano por un precio ridículo y se la regaló a mi papá por su cumpleaños. Esa es la historia que recuerdo.

De vuelta a la sala. Mi papá escogía un repertorio deprimente (boleros como «La Barca», «Mi viejo» y «Toda una vida» eran sus *hits*) y se acurrucaba en un ritual lamentoso en el que su cuerpo se encorbaba y su voz se hacía frágil, aunque a veces levantaba la voz, para alcanzar las notas agudas, agregar toques dramáticos. Pero para para mí eso lo hacía aún más ridículo. Tocaba así mientras se oscurecía la sala, en el mismo sillón donde dos días más tarde leería muy seguro de sí mismo toda la parte A de El Comercio. A mí todo esto me resultaba profundamente incómodo. Sentía que algo estaba mal o algo raro le pasaba.

Nunca nos cantó canciones a nosotros: la guitarra le ayudaba a crear momentos que eran solo para él. Si yo entraba a la sala, él detenía la canción o reducía su volumen, tratando de hacerse invisible. A los dos nos daba vergüenza tanto drama. Era un momento penoso y yo trataba lo más rápido posible de largarme de esa sala deprimente. Se pasaba dos horas en ese plan y luego regresaba a su habitación, dormía o prendía la televisión y esperaba a que llegue mi mamá del trabajo. Era la época en que papá perdió el suyo y nunca volvió a ser el mismo, nunca pudo salir de ese horrible hoyo donde todos caíamos juntos también, sabiéndolo o no. En esos días, entonces, con la mirada inocente y egoísta de niño, la guitarra representaba muchas cosas que me daban miedo.



Todo cambió con «Come as you are» de Nirvana. Fue increíble. A Rafo se le ocurrió sacar la guitarra de papá para aprender la introducción, esa misma introducción con la que millones de adolescentes del mundo empezamos nuestra historia con la guitarra. Él ya venía con todo el tren, con toda la curiosidad. Ahí empezó todo.

Luego queríamos saber más. Fue la época de los «String Along», que eran folletos con canciones y sus acordes. Había de todas las bandas, entre ellas, claro, de Nirvana. Los vendían en los quioscos, juntos a los periódicos, pero en el colegio de Rafo había como un tráfico de fotocopias. Así podías comprar tal vez no todo el libro, si no las canciones que te interesaban o hacer combinaciones con otras bandas. Nos salía más barato y, sin saberlo, decidíamos nuestro método de estudio.

«String Along» se equivocaba un montón de veces (algunas cosas simplemente no sonaban bien). Teníamos que utilizar nuestro oído, escuchar y encontrar la nota o el acorde que

nos faltaba. Algunas veces era como un proyecto de hermanos: los tres sabíamos que en una canción nos faltaba una partecita y trabajábamos por encontrarla. Era entonces escuchar la nota en la grabación —aunque a veces su duración era breve o no era muy clara, había que prestar atención— recordarla, escucharla en tu cabeza o cantarla, y luego tratar de localizarla en el mástil de la guitarra. Era divertido y muy emocionante cuando la encontrábamos. Era muy difícil a veces.

Ahí MTV ayudó un montón (la llegada del cable al Perú fue un hito crucial en esta historia). Grabábamos los conciertos en VHS para pausar las imágenes y estudiar las manos de Kurt, ver qué hacía. Era también la década de los casetes, nos ayudaron un montón para retroceder cada vez que no entendíamos lo que escuchábamos. La tecnología de esa década te obligaba a esforzarte por buscar tu información. Por eso, la apreciabas un montón. Un acorde nuevo era un regalo, un pequeño tesoro. Luego tocabas la canción un montón de veces para no olvidártela y así se quedaba grabada en tu memoria. Hoy veo con claridad que este ha sido mi mejor entrenamiento musical, en el mejor momento y con los mejores aliados.

Así, en 1995 mi carrera musical dio un vuelco definitivo: cambié los pasos de Michael Jackson por el *Unplugged* de Nirvana.

Todo esto pasaba con la Falcón. Estábamos tan locos por tocar que nos peleábamos por ella. Por eso, mi mamá diseñó un sistema de horarios en que cada uno tenía una hora determinada al día. Pero en noviembre del 96 (dos semanas después de mi cumpleaños número 12), llegó el regalo que cambió mi vida: mi primera guitarra. Mi madrina tenía en casa una Erasmó Falcón para estudiante. Me la regaló en su estuche original y con una carta que aún conservo, en la que me desea que sea: «el más grande guitarrista». Esa noche volví a mi casa, me encerré en la habitación y abracé por primera vez algo que

supe que sería mío para siempre. Hasta hoy la tengo y la uso en mis conciertos.

Luego vinieron otras bandas, entre ellas Roxette, que fue una cosa más de Charlie y mía, pues Rafo siguió en la vareda del *grunge*. Recuerdo que me volví loco por las guitarras de Per Gessle, en especial por su Fender Stratocaster roja. Un día decidí que no dejaría pasar otro día sin tener una y busqué maderas viejas en los escombros de la azotea de la casa, agarré un serrucho y me introduje por semanas en el proyecto de construir guitarras eléctricas. Hice una Fender Stratocaster que pinté de rojo para mí y una blanca para Charlie. Le puse cuerdas y abrigué por un momento la esperanza de que suenen, lo cual no pasó. Pero nos sirvieron por meses para colgarlas en nuestros cuellos y practicar frente al espejo lo que hacía Roxette en la televisión.

Quizás mi tío Mino tomó esto como una señal porque nos regaló en navidad una guitarra eléctrica de verdad. Era una guitarra artesanal peruana, con controles de volumen que parecían tapas de pasta dental, una guitarra muy mala en verdad, pero para nosotros era lo máximo. Antes habíamos tocado la guitarra eléctrica de Mauricio Cerna, con una radio chiquita que servía de amplificador. No había experimentado hasta entonces un sonido más increíble que ese. La dejó un fin de semana en casa y fue naturalmente el centro de nuestra total atención.

Por fin, tuvimos la nuestra, que enchufábamos a nuestro minicomponente AIWA con los controles al máximo para que distorsione. Ponía casetes de Nirvana, de Rage Against the Machine, Silverchair y tocaba sobre ellos. En el 98 mi hermano Rafo entró a la universidad y mi madre le compró un amplificador de guitarra y un pedal de distorsión DOD como premio. Otra vez Rafo puso en el medio de Charlie y el mío las cosas que marcarían nuestro camino. Nunca terminaré de agradecerle.



Los años pasaron. Mi padre se puso mal. Los roles en la casa cambiaron y aunque vivíamos bajo el mismo techo, nos fragmentamos. Rafo empezó Economía y de a pocos dejó la guitarra. Naturalmente, se puso al frente de la casa. Charlie se fue hacia adentro y aprendió a confiar en sí mismo más que en nadie. Yo, el del medio, quedé confundido.

Charlie se quedó con la Falcón de papá y yo me encerraba en mi cuarto con la mía. A veces me gustaba solo apoyar mi oído sobre el cuerpo de la guitarra y escuchar cómo resonaban las cuerdas. Otras veces, solo me gustaba olerla, sin tocarla, como si fuéramos dos animales que se reconocen.

Esa guitarra fue mi compañera en estos años de adolescencia donde la vida se empezaba a trastocar, a poner extraña. No tengo ni idea en qué estaba Charlie. Solo que ya tocaba muy bien y que se empezaba a interesar por tocar bajo. Todos creamos nuestras islas en esta casa que se hacía más grande, más desordenada y ajena.

En mi «isla» estaban Robin Gartner y Hans Dávila, quienes fueron mis mejores amigos. Gracias a ellos, mis recuerdos de adolescencia me hacen feliz por dentro, de la forma más sincera que puede ser posible. Nirvana había quedado atrás. Empezó mi fase «balada» en la que me gustó Alejandro Sanz, Gianmarco, Mar de Copas, Duncan Dhu, Bacilos, Arjona, Sabina, Jarabe de Palo, Maná, Amén, todo lo que salía en la radio. Con Robin y Hans sacábamos covers y, de a pocos, hacíamos nuestras canciones. Todo en esa época —fines de los noventa— consistía para mí en jugar fútbol en la calle, ir a La Herradura y tocar guitarra con mis amigos.

Robin me llevó a la casa de su primo Francisco Chirinos (entrevistado en este libro), suceso que me cambió la vida.

Paco tocó un par de *blues* para nosotros dos en su sala, a pedido de su primo. Yo lo había visto desde siempre, merodeando en la casa de Robin y nunca me imaginé que podía tocar y cantar así, le salía una voz enorme que no tenía relación con su cuerpo escuálido. Parecía que le salía un alma de adentro, un viejo genio. Fue increíble. Nunca me voy a olvidar. Entonces, supe que quería hacer eso también y, de alguna forma, esa visita marcó mi inicio de cantautor.

Por medio de Paco, Robin me prestó un disco de Van Morrison, quien abrió la puerta del *folk* por la que sigo caminando hasta hoy. Lo devoré por meses. Ya había llegado el CD. Recuerdo estar solo en mi cuarto en Chorrillos, subir todo el volumen con «Into the Mystic» y disfrutar sublimemente la parte de los saxofones.

Los vientos siempre me gustaron. Una de mis canciones favoritas es «In the mood» de Glenn Miller. Recuerdo pasar meses escuchando únicamente el disco de La Gran Banda de Jean Pierre Magnet, que me prestó Álvaro Ponce de León, un amigo de Chaclacayo que hoy es percusionista. Además, en toda la secundaria toqué el saxofón alto en la banda del colegio, la cual tenía un ensamble para desfiles donde tocábamos marchas militares como «Gigantes del Cenepa», referidas a la guerra con Ecuador en 1995... me encantaba esa música, su fuerza o el himno nacional, que hoy no lo canto ni cuando juega Perú, pero entonces me pareció hermoso. El otro ensamble de la banda era para conciertos y era más «*free*», teníamos algo de *jazz*, pasodoble, huayno, *rock* y otras cosas maravillosas. Aprendimos a leer música. Me acuerdo de los trombones, las trompetas y, con su potencia, atrás de nosotros, los saxos, escupiéndonos ese sonido ronco que todavía me hace temblar de emoción.

Este era el mundo musical que servía de soporte en aquellos años donde papá se puso muy mal. En aquella época formativa de emociones, estos amigos, estas canciones, ocuparon el

lugar tutelar que había perdido, la fuerza que necesitaba. Llegó mi primo Paolo con su familia a vivir a mi casa, año 98, lo que fue uno de los mejores tiempos de mi vida. Fueron un aire fresco. Abrimos las ventanas. Entró el olor veraniego de los cedros de mi calle. Llegaron The Doors, Carlos Santana, The Eagles, Bob Marley, Alpha Blondy, el *Unplugged* de Eric Clapton. Empecé a surfear. Así corrieron unos años.



En el 2002 entré a la universidad a estudiar periodismo. Me hubiera gustado estudiar música, pero no tuve el valor y, sobre todo, la decisión. Pensaba que era un *hobby*, que no duraría o que no era necesario estudiar. Quería trabajar en El Comercio y que cualquier domingo por la mañana mi papá me lea ahí. De a pocos, dejé de tocar. A veces pienso que me hubiera gustado que sea diferente, pero luego me doy cuenta de las cosas pasaron exactamente como debieron pasar.

No diría que fueron años tristes. Los días de la universidad fueron muy buenos. Cuando pienso en Letras de la Católica, pienso en Silvio Rodríguez. Típico, era un chibolo más de Lima que creía que podía cambiar las cosas —sin idea de qué quería cambiar— escuchando a Silvio. Recuerdo que me preocupaba que le cante a Fidel Castro, al Che, todo su rollo, porque se supone que en casa éramos anticomunistas y que nuestra línea familiar la marcaba la editorial de El Comercio.

Nunca me di el trabajo de sacar las canciones de Silvio Rodríguez, pero me encantaba —hasta ahora— todo lo que hacía en la guitarra. Es, en muchos aspectos, el modelo de lo que es para mí el cantautor perfecto: buen compositor, buen cantante, buen instrumentista y, sobre todo, inteligente y sensible, atento y consciente con su presente. En esa época yo tocaba con menos frecuencia. A veces animaba fogatas de amigos tocando

Amén, Enanitos Verdes, Andrés Calamaro o Maná. Pero después de eso, nada. Hasta que Charlie me tendió una mano que no esperaba. Siempre le agradeceré este favor que me hizo sin que yo se lo pida.

Él estaba loco por los Beatles y estaba armando una banda de *covers* con amigos de su colegio. Me preguntó si lo podía apoyar tocando la guitarra. A mí, en realidad, no me gustaban Los Beatles —me sonaba todo igual— pero le dije que sí porque no encontré una buena razón para decir que no. Me dio una lista de canciones para aprenderme. Creo que eran «I saw her standing there», «Twist and Shout», «Please, please me», «This Boy» y «I wanna hold your hand», es decir, de las primeras épocas de los Beatles.

Fui al ensayo y vi por primera vez a mi pequeño hermano en su rol de director de banda. Era muy bueno. Me pidió que haga unas cosas con la voz: «mira, en esta parte cuando yo canto esta nota, ¿puedes cantar al mismo tiempo esta otra nota?». Ese fue sin duda otro momento crucial para mí, cantar a dos o tres voces. Nunca lo había hecho. Y los Beatles son una escuela increíble para eso. Hacíamos los coros igualitos al disco.

Empecé a emocionarme por nuestros ensayos. Ahora escuchaba de cerca y en vivo otros instrumentos, además de la guitarra: mi hermano tocaba espectacular el bajo, yo no sabía cómo lo había aprendido, estaba Jorge Tamínez en la batería y Akira Shiroma en la voz, cantando a dúo con Charlie. Yo me sumaba en algunas armonías vocales. Para mí, eso era extremadamente emocionante. Descubrí que, las bandas que no te gustan, te empiezan a gustar cuando las aprendes a tocar. Le pedí los discos a mi hermano y escuché *Blackbird* por primera vez. Ahí empezó oficialmente mi camino con la que considero mi banda favorita. Así entré a mis veintes.

Después Charlie y yo creamos juntos una banda tributo a los Beatles con nuevos integrantes, Toto Sánchez y su hermano menor, Totito, que era un tigre en la batería a los 13 años. Toto tocaba súper bien la guitarra, soleaba bravazo y fue la primera persona que vi haciendo *bandings*. Yo me pude comprar una Squier eléctrica color crema que uso hasta hoy. Nos llamamos Appleband y dimos muchos conciertos. Gracias a ella, di mi primer concierto fuera de Lima: en Chiclayo en un festival beatle. Mi madre, en su eterna bondad, jura y rejure que algunas canciones de Los Beatles nos salían mejor que a Los Beatles. Lo dice en serio. Como sea, llegamos a sonar bien. Luego de unos años, esta banda hizo su paso natural a la composición y se convirtió en El Sonido del Sol junto a Dennis Casanova en la batería. Sacamos dos discos. Con esta banda decíamos que queríamos ser como Soda Stereo en Perú, pero la verdad es que éramos poco serios como para serlo. En esos años fumé marihuana por primera vez.

Entré a trabajar a El Comercio en una sección aburridísima. Publiqué en la web varias veces y un día salió un texto mío en la portada web, se lo mostré a mi papá, quien se emocionó mucho. Pero no sé qué pasaba, se supone que El Comercio iba a ser una gran experiencia pero, en realidad, todo fue desalentador, en especial, mi jefe, un tipo al que le encantaba putearme, que decía que daba igual lo que escriba con tal de que el titular sea atractivo y que hayan «fotos con tetas». Mentas como estas toman las decisiones en los diarios del mundo. Lo único bueno fue una pequeña temporada donde entrevisté a personas como Susana Baca, Alonso Cueto, Cecilia Barraza y fue, de una u otra manera, la génesis de este libro.

Hoy, mirando atrás, descubro que el profundo aburrimiento provenía de mí, de mi incapacidad de mirar las cosas con mirada propia y sentido crítico. Decidía mi vida apáticamente sin ningún razonamiento y hacía lo que se suponía que

tenía que hacer y las hacía como el ánimo me lo permitía, es decir, mal. Abrí una cuenta del banco, puse algo de plata con mis sueldos en una AFP, me compré cosas que no servían e iba a Sargento Pimienta de jueves a sábado a comprar chelas con mi BCP débito.

Sin embargo, lo que más me gustaba a mis 23 años era estar con Toto en su carro con las ventanas cerradas, fumar marihuana y escuchar estacionados, en algún lugar del malecón, discos completos de Pink Floyd, Stone Roses, Smiths. No decíamos nada. Solo escuchábamos. Era un tipo de complicidad y hermandad que nunca había experimentado. Se abrían lugares sensibles, nuevos —¿o viejos tal vez?— de mí, una grandiosa sensación de unidad, con Toto, con ese parque del malecón, con los árboles de ese parque, con las canciones, con los creadores y luego era como si los árboles crearan las cosas. Era como entrar a un mundo o salir de él, no sé, para encontrarme con energías, hologramas, sensaciones, con otras personas sintiendo las mismas cosas. Como un templo que está afuera y dentro de nosotros al mismo tiempo. Entonces, hablábamos de qué queríamos hacer con El Sonido del Sol, o cosas sobre música, sobre nuestras vidas. Aparecía algún tipo de profundidad.

Disfrutaba mucho también fumar con mi hermano Charlie, porque sentía que dejábamos de lado el lazo obligatorio de ser hermanos para ser por fin amigos. Era algo para mí muy especial porque desde niños siempre peleamos. Nos caíamos muy mal y cuando armamos la banda, peor. Sin embargo, esos momentos, cuando fumábamos, eran pequeños *flashes* de alegría y nos divertíamos un montón, jugando juntos el rollo del *rockero* en bares. Pero después íbamos separados a casa, no nos hablábamos por la mañana y nos caíamos muy mal otra vez. Había épocas en que salíamos a ensayar, pero calculaba salir un poco antes o un poco después para no tener que ir con él. Supongo que él hacía lo mismo. Recuerdo un día encontrarlo

en el paradero donde tomábamos el carro, mirarnos y tomar carros diferentes para no ir juntos. Sentí que estaba perdiendo a mi hermano y él me estaba perdiendo a mí.

¿Cuál era el problema? Mi hermano quería otra cosa, una banda de verdad. Yo no sabía qué quería con mi vida. Estaba más confundido que la mierda. Yo no aguantaba sus ganas de querer «mejorarme», de querer que seamos serios y, sobre todo, que me critique. Supongo que él no aguantaba no poder confiar en su hermano mayor para hacer la banda que quería. Se salió, creó Los Outsiders e hizo su historia como la quería hacer y la merecía.

Nuestro padre murió en enero del 2009 y con eso terminó una pesadilla. Pensé que, a partir de entonces, todo sería mejor, pero algunas penas y rabias solo tomaron formas diferentes.



En octubre de ese año, con El Sonido del Sol rompiéndose, fui al primer Festival «Selvámonos» y vi a Andrés Prado con *Shamánico*. Nunca lo había escuchado. Era para mí como la versión shipiba de Pink Floyd, una locura. Me tuvo pegado todo el concierto. Fue una linterna, «por aquí es», sentí. En los meses siguientes, Dennis y yo nos juntamos a improvisar y a tratar de rasguñar alguna musicalidad nueva para los escorbos de El Sonido del Sol, pero no llegamos a mucho. Por esos días me empezó a dar pánico la marihuana. Me gustaba mucho fumar antes de dormir, pero una noche tuve la certeza de que me iba a morir dormido y traté de todo para no hacerlo. Al final, me quedé dormido y no morí, pero amanecí con un miedo que nunca tuve y que me ha costado años trabajar.

Busqué el teléfono de Andrés Prado para tener clases con él. A la tercera clase me vio distraído, que no había practicado y le conté que no podía concentrarme, que tenía miedo

de la nada, que le tenía miedo a la muerte. Él parece que encontró interesante mi pregunta, en medio de una clase de guitarra, abrió sus ojos y me dijo: «mira Manuel, tienes una oportunidad para construirte o destruirte, tú eliges». Nunca me voy a olvidar de eso. Se fue a su biblioteca y me trajo *Develando los misterios del nacimiento y la muerte* de Daisaku Ikeda, un libro budista de cómo la felicidad individual solo es posible en la realización de la felicidad conjunta. Una relación de uno con el todo. Pude ver otra luz.

Volví la mirada a mi Erasmo Falcón. Estaba en muy mal estado, exactamente como me sentía yo. La llevé al taller Falcón en La Victoria y pedí que me la dejen perfecta, que la necesitaba urgentemente. Me cobraron 90 soles, algo irrisorio para el estado en que estaba, y aunque no hicieron un gran trabajo, mi guitarra volvió a sonar. Pero sí, su voz estaba gastada. No tenía el brillo del inicio. Empezaba a comprender que juntos íbamos a recorrer este camino.

Sin El Sonido del Sol, y trabajando una vez a la semana para El Comercio, tenía tiempo. Pero tiempo era lo que menos quería porque la nada me volvía loco. Tenía mucho miedo de volverme loco. Mi pareja de entonces, Lorena, una persona muy importante en mi vida, acompañó con paciencia mis enredos, mientras desanudaba los suyos. Éramos dos personas solas que se buscaban juntas, o al revés, no sé. Siempre estaré agradecido por ella y estos tiempos.

En esta época incómoda y retardadora mentalmente, me enfoqué en la guitarra y empecé a grabar unas ideas de canciones que tenía. Compré una laptop y, como mi cuarto era el último lugar de ensayo del difunto Sonido del Sol, lo tenía cubierto de instrumentos. Así empecé a grabar, sin ninguna pretensión ni límite. Toqué todo: las guitarras, los bajos, la batería, los teclados, las percusiones, canté todas las voces y los coros. Robin venía a casa y grabó también algunas cosas para mí. En nueve

meses había grabado 16 canciones, las junté y saqué lo que fue mi primer disco como solista, *Evacuación*. Ese disco me salvó.

Yo no sabía cómo hacer canciones hasta entonces. Solo empezaron a salir cosas que me gustaban cuando dejé de preguntarme «¿cómo lo haría John Lennon?». Me puse a hacer nada más y empecé a descubrir un sonido que me representaba. Con Robin y Marco, otro amigo del barrio, nos juntábamos por las noches a *jammear* con instrumentos musicales, sonidos, sin pretender nada, improvisaciones eternas con cucharitas, latas, botellas vacías. Estos experimentos, estos juegos, marcaron totalmente mi camino hacia la creación. Me dieron más confianza como guitarrista y como creador. Fue liberador y me empezó a revelar mi propia voz. Sin espanto —si no lo contrario— descubrí en mi voz rasgos de la voz de mi papá, de esos días cuando cantaba en la sala.



Estos procesos sanadores me hicieron ver cosas que no me atrevía a mirar, pues la música siempre ha sido mi espacio de confianza y sin ella no sé qué hubiera pasado. Escribir es otro lugar feliz, seguro me hubiera apoyado en ello como lo hago en este momento. Sin embargo, cuando estoy en la calle, en cualquier lugar, me resulta muy sencillo ponerme una máscara. Con las canciones y cuando escribo siento que no tengo que usar ninguna.

Dejé El Comercio y me mudé a Cusco. Ahí estuve cinco años, donde hice lo que tenía que hacer: tomé San Pedro, ayahuasca, dejé la marihuana, el cigarro, comí sano, aprendí a cocinar, caminé entre las montañas, acampé, tuve frío, me emborraché en el Ukukus, tuve miedo, tuve plenitud. Viajé por muchos países tocando con Lorena en el dúo KUSKA, en mi-cros, calles, mercados, bares, etcétera. Conocí gente increíble e

inspiradora. Vi paisajes vivos, la belleza de los andes. Me acerqué a las montañas, la tierra se volvió mi religión y la profesaba a donde iba. Empecé a vivir más simple cada vez.

Salía a tocar a la calle, a los restaurantes y pedía plata. En estas excursiones callejeras tocaba mis nuevas canciones y así, en pollerías y restaurantes de menú, le di forma a mi disco *CUSCO*. Luego vinieron otros discos. Tenía muy poco para vivir, pero le debo a esta ciudad hallar mi propia voz. Recuerdo esos años con real ternura.

Una de las cosas más hermosas de este camino ha sido que, mientras creaba estas canciones sin ninguna otra pretensión que ayudarme a mí mismo, estas parecían ayudar y dar mensajes a otras personas. Entonces, recordé esos templos que están afuera y dentro de uno, los árboles del carro de Toto, esos espacios donde transitan nuestras energías y nos encontramos. Creo que hay lugares sagrados y la música tiene llaves hacia ellos. Creo que la música no tiene dueño, que los autores son solo puentes y sus canciones son *tickets* de viajes.

En todos esos viajes me acompañó mi Erasmo Falcón, la de mi madrina. Su sonido ahora era fuerte, real. Como tocaba mucho, mejoré, amplié mis acordes, mis ritmos, mi proyección e interpretación. Toqué infinitas veces en La Esencia de Panchito Farfán, quien es mi compadre, amigo, hermano y toma, sin saberlo, a veces lugares de padre para mí. En este lugar mi sonido tomó forma y sobre todo tomó valor para cambiar de forma todas las veces que sea necesario. Conocí a Tano Alzamora, quien me invitó a participar en Chintatá y con ellos encontré lo más parecido a una familia en Cusco. Abrieron nuevas ventanas de percepción de los andes, de los amigos, pero, sobre todo, me mostró el amor sano entre hombres. En algún momento sentí que todo Cusco me albergaba y que todo Cusco estaba en mi corazón y que no había otro lugar del mundo donde yo quisiera vivir y morir.



Hoy escribo esto desde Viena, cinco años después porque *life is what happens while you are busy making other plans*. Dejé Cusco después de cinco años en un proceso de salida en que Axel La Riva, amigo guitarrista peruano, hoy residente en Madrid, fue mi apoyo. Sin él no se si lo hubiera podido hacer como lo hice. Axel me enseñó nueva música, nuevas formas de pensar, cuestionó mi sistema de creencias y gracias a él pude ver nuevas cosas.

En mi vuelta transitoria a Lima, Pablo Guerrero fue mi más profundo compañero. Nos conocimos en Cusco, en mi concierto de despedida, y cuando me instalé en Lima le pedí que sea guitarrista de mi banda. Aceptó y fue más que eso, se volvió un amigo. Armó conmigo las presentaciones de mi disco *Hilo* y fue quien tuvo su brazo derecho siempre cerca de mí para que yo pueda apoyarme. Además, es un excelente compositor que me hizo parte de su proyecto como cantante. En ese lugar, pude comprobar que no hay instrumento que disfrute más como la voz. Estoy convencido de que toco la guitarra porque no tengo el valor de estar sin ella frente el mundo. En el mundo ideal sin miedo, cantarí d dando mi pecho en primera fila. Le debo a Pablo tantas cosas.

Le debo esta historia a tantas personas. Perdonen que no los mencione a todos. En este momento, en invierno en Viena, con 0 grados afuera y con nuevos planes para mi vida. Me enamoré, viví entre Perú y Austria por algunos años y, finalmente, me casé con una mujer maravillosa, una compañera. Sin ella, este libro y tantas cosas no tendrían forma, fuerza ni sentido. Hoy estudio guitarra por mi cuenta, veo tutoriales en YouTube, escucho música, leo, veo conciertos, doy conciertos y, sobre todo, vivo un momento feliz de reencuentro con el acto de aprender. He encontrado en el aprendizaje una fuente vivi-

ficante, una llama de esperanza que espero nunca ver apagarse. Acá he tenido por fin el silencio, la calma y el tiempo para enfocarme en culminar este proyecto. En la habitación está mi Erasmo Falcón, dulce, emotiva, insegura a veces y otras potente como un trueno. Amo esta guitarra y agradezco que haya caminado conmigo paralelamente todos estos años, que me haya enseñado tanto o, mejor dicho, que haya labrado el camino para que yo aprenda a enseñarme. Descubro hoy a los 36 años que, entre tantos cambios, idas y venidas, encuentros y desencuentros, ha sido este instrumento quien ha esperado paciente a mi costado que yo me acerque a contarle todos mis secretos.

Uno nunca llega a ningún lado —todavía no he llegado a ninguno— solo sigo andando, por amor, porque me gusta, porque creo en la belleza del mundo, porque tengo cosas jodidas dentro mío que tengo que arreglar —o dejar ser— y cada letra que escribo, cada canción que he hecho, me ayuda a seguir andando, a seguir mirando, fascinado, como un niño por la ventana de un auto veloz en la carretera. Y tal vez así, en mi paso, pueda hacer algo bueno que le sirva al mundo.

Disculparán que haya hecho un texto tan largo, pero si tenía que contarles mi historia con la guitarra, tenía que contarles de mi vida.

Gracias por llegar hasta aquí.

Manu Vera Tudela

Viena, febrero del 2021.

AQUELLAS PERSONAS QUE HICIERON ESTE LIBRO POSIBLE

JUAN BEJARANO AGUILAR

JOSUE B. VALDIVIESO CAJAHUARINGA

HECTOR DANIEL MARROU QUISPE

JOSÉ LUIS CÓRDOVA VÉLEZ

FABRICIO CAVERO FARFÁN

CARLOS VARGAS SÁENZ

LAURA HUBER-HUBER

RAFAEL VERA TUDELA

ANTONIO SANTANDER RENGIFO

LUZ GARCÍA HIDALGO

NICOLÁS BELTRÁN

CHRISTOPH HUBER-HUBER

DANIEL BOYCO DRAMS

JAMES DÁVILA RUÍZ

DAVID MORE

RAMÓN RIVERO

LUIS PINEDA

DELIA AUREA REYES OTÁROLA

PATSY GUTIÉRREZ

PAOLO ANGLÉS WITHER

TATO ELERA

ANDREE VIZCARRA

CENTRO DE INFORMACIÓN TUMINOTICIAS S.A.C. GRISEL CABAÑAS

ROCÍO VALDEAVELLANO

PALOMA VALDEAVELLANO

GINO SOLANO

MARGARETA HUBER-HUBER

EWALD HUBER-HUBER

SERGIO DE LOS RÍOS

FERNANDO SALAZAR BOZA

JUAN CAMBA

GERTRAUD TABISCH

LENA HUBER-HUBER

JOSÉ TUDELA

ANDRÉS MATOS

MARTÍN LAZO ROSPIGLIOSI

NURIA SABA

ALESSANDRA RAMOS

CARLOS VERA TUDELA

RENZO LÓPEZ

PABLO GUERRERO

SEBASTIÁN SCIARAFFIA

FRANCISCO FARFÁN

BRUNO BERTOLOTTI

LUIS SANTIAGO MONTENEGRO

GABRIEL LOAYZA

DIEGO PASTOR

Gracias a ellos y a ellas que compraron el libro en preventa, las versiones digitales son de acceso libre y gratuito.

Publicado por ACUEDI Ediciones
Diciembre 2022

ACUEDI *es lectura para todos*