

# El disco *Sirena* (2006- 2007) de Chalena Vásquez como homenaje a las víctimas durante el conflicto armado en Perú (1980- 2000)

Bello, Aldana Paula Soledad | Universidad de Buenos Aires – Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla | aldanabello@yahoo.com.ar

## › RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar el disco *Sirena* (2006- 2007) de la compositora y etnomusicóloga peruana Chalena Vásquez, como un homenaje a las víctimas del conflicto armado en Ayacucho y Lima en Perú entre 1980 y 2000. Teniendo en cuenta que el disco es un ejemplo de cómo la música puede ser una herramienta de resistencia y memoria en contextos de violencia política, se analizará el plano sonoro musical, discursivo y visual (arte de tapa y libro), estableciendo vínculos entre las músicas investigadas por Vásquez en sus viajes de estudio por la sierra peruana, y las composiciones del disco. Se discutirá sobre los modos de producción, almacenamiento, circulación y consumo de la música andina peruana entre los años 1980 y 2000. Esto se pondrá en práctica a través del estudio comparativo enmarcado en el enfoque cualitativo, utilizando fuentes primarias (entrevistas, partituras, grabaciones) y fuentes secundarias (bibliografía, cronologías, bases de datos). La investigación estará centrada en la teoría del discurso y la semiología, considerando a los géneros musicales como construcciones sociales simbólicas. También se tendrá en cuenta la obra y pensamiento del escritor José María Arguedas. Se corrobora que Vásquez se posiciona con un claro delineamiento político ante los hechos violentos ocurridos en Perú, habla de guerra interna, y de genocidio cultural.

**Palabras claves:** memoria; música andina; violencia armada; producciones discográficas; wayno ayacuchano

## The album *Sirena* (2006-2007) by Chalena Vásquez as a tribute to the victims of the armed conflict in Peru (1980-2000)

## › ABSTRACT

The objective of this paper is to analyze the album *Sirena* (2006-2007) by Peruvian composer and ethnomusicologist Chalena Vásquez as a tribute to the victims of the armed conflict in Ayacucho and Lima, Peru, between 1980 and 2000. Considering that the album is an example of how music can be a tool of resistance and memory in contexts of political violence, the musical, discursive, and visual elements (cover art and booklet) will be analyzed. Links will be established between the music studied by Vásquez during her research trips through the Peruvian highlands and the compositions featured on the album. The modes of production, storage, circulation, and consumption of Peruvian Andean

music between 1980 and 2000 will also be discussed. This will be carried out through a comparative study framed within a qualitative approach, using primary sources (interviews, scores, recordings) and secondary sources (bibliography, chronologies, databases). The research will draw on discourse theory and semiology, considering musical genres as symbolic social constructions. The work of writer José María Arguedas will be considered. Vásquez adopts a clear political stance in response to the violent events in Perú, naming them internal war and cultural genocide.

**Key words:** peruvian music; andean music; armed violence in Peru; record production in Peru (1980-2000); wayno ayacuchano

## › Introducción<sup>1</sup>

El tema de esta investigación es la relación entre música y memoria. Se aborda la música como homenaje a las víctimas de la violencia armada y sexual que sufrió Perú entre 1980 y 2000, así como el papel de la mujer en la creación musical y resistencia.

Como objeto de investigación voy a analizar el tercer disco *Sirena* (2006-2007) de Rosa Elena Chalena Vásquez Rodríguez<sup>2</sup> (1950-2016), musicóloga,<sup>3</sup> etnomusicóloga,<sup>4</sup> cantante, compositora, pianista, escritora y artista plástica peruana. *Sirena* es un homenaje a las víctimas de la violencia durante el conflicto armado en Perú entre 1980 y 2000.

Se puede observar en la obra de Vásquez un enfoque arguediano (relativo a José María Arguedas), que desarrolla en casi todos sus trabajos.<sup>5</sup> La poética arguediana incorpora como indispensable las referencias de luz y sonido, es decir, hay que comprender el entorno sonoro significativo para poder comprender la cultura musical andina, que sobrepasa el concepto de música al estilo occidental (Vásquez Rodríguez, 2019: 219)<sup>6</sup>. Chalena Vásquez tiene además una clara influencia del filósofo Adolfo Sánchez Vásquez, quien plantea una guía metodológica para el estudio del arte como cadena productiva, en tanto fenómeno ideológico y sociológico (Millones, 2016).<sup>7</sup> El análisis sobre el disco *Sirena* será abordado a través de una revisión de la teoría del discurso y la semiología (Díaz, 2017) basada en las siguientes referencias teóricas: Bajtín, M. (1982), Eco, U. (1995) y Verón, E. (1996).

El disco está compuesto por catorce pistas, de las cuales trece son canciones y una corresponde a un cuento. Entre ellas, hay siete canciones que son de la propia autora (letra y música), y abordan diferentes

---

1 Un avance de este trabajo fue presentado en el Primer Encuentro de Estudiantes de Música: "Análisis de canciones populares", realizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en septiembre de 2024.

2 Nació en Sullana, Piura, norte de Perú. Ganó el premio Casa de las Américas (1979) con su libro *La práctica musical de la población negra en el Perú*, fue directora del Centro de Música y Danza de la Universidad Católica (1992-2016), donde impulsó la investigación musical.

3 Estudió musicología en el Conservatorio Nacional, en Perú (1983).

4 Estudió Etnomusicología y Folklorología (1977-1978) con Isabel Aretz en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) en Caracas, Venezuela.

5 José María Arguedas (1911-1979) nació en Andahuaylas, Perú. Fue escritor, poeta y antropólogo.

6 Chalena Vásquez publicó también libros con los dos apellidos Vásquez Rodríguez.

7 Adolfo Sánchez Vásquez (1915-2011) nació en Algeciras, España, y vivió en México desde 1939.

géneros muy difundidos en el Perú. Los géneros musicales serán abordados como construcciones simbólicas y sociales, desde una perspectiva sociológica, y un análisis artístico y discursivo.

Chalena plantea la selección del repertorio de este disco como una estrategia discursiva, con un posicionamiento político claro. El disco *Sirena* está situado en el contexto político de la música andina entre los años 1970 y 2000, como vehículo de expresión política y social. La relevancia que tiene el tema se funda en el hecho de que la música puede ser un medio muy importante para preservar la memoria histórica y homenajear a las víctimas. La creación artística puede ser una forma de procesar y hacer frente a un hecho traumático, permitiendo a las personas y comunidades afectadas encontrar sentido y poder aliviar heridas.

Encuentro varios problemas o anomalías: ¿De qué manera la elección de diferentes géneros musicales en el disco refleja realmente la diversidad cultural?, ¿Qué papel juega la música en la reinterpretación del mito de la sirena andina? Los géneros abordados en el disco reflejan la diversidad musical de la costa (norte y centro), y la sierra (o Andes); a excepción de un vals argentino y dos adaptaciones de ritmos latinoamericanos. El papel que juega la música en la reinterpretación del mito de la sirena andina se puede apreciar en el cuento “Sirena” (pista 2), a través del canto de *harawi*,<sup>8</sup> canto de sonoridad aguda y en quechua, con el que las mujeres presas por el terrorismo de estado podían aliviar su angustia cantando en su lengua madre.<sup>9</sup>

### › Arte andino, colonialidad irresuelta<sup>10</sup>

La colonialidad se origina y mundializa a partir de América a través de la imposición de un sistema clasificación racial-étnica, que construye una jerarquía de un Otro. Juan Pablo González, considera que existe un punto de escucha colonizante percibida como natural, y una escucha poscolonizante percibida como crítica. Además, analiza la resistencia histórica de la academia para considerar a las músicas populares como objeto de estudio, vinculando esta resistencia con el impacto de la industria cultural y la cultura de masas (González, 2013: 62 y ss.). Chalena hace la misma reflexión sobre la academia en el Perú en el siglo XXI, a lo que traduce como racismo y etnofobia.<sup>11</sup> Tiene en cuenta el carácter socio histórico de la producción artística, como la detención de las contradicciones que pretende expresar o resolver, ubicando al arte andino en su dimensión de “colonialidad irresuelta”, produciendo un arte de aceptación del orden o de resistencia (Vásquez Rodríguez y Vergara Figueroa, 1988: 12).

Dentro de la música popular en América Latina, tenemos por un lado: oralidad, tradición y comunidad; y por otro: medialidad, innovación y masividad. La mayoría de la música que se escucha es mediatizada, masiva y modernizante. Es mediatizada en relación entre la música y el público a través de la tecnología y la industria cultural; y entre la música y el músico, que adquiere su práctica musical a través de

---

8 Género vocal sin métrica, interpretado por mujeres en un registro muy agudo (Mendivil, 2025: 82).

9 Entrevista en comunicación personal con la autora, en enero de 2010 en Lima, Perú.

10 Lo “andino” se suele comprender como la cultura del altiplano andino o meseta del Titicaca, precordillera y sus zonas de influencia, dejando afuera a las otras regiones de la cordillera desde La Sierra Nevada, en Colombia, hasta la Isla de los Estados en Tierra del Fuego (Mardones, 2022: 6).

11 Entrevista en comunicación personal con la autora, en enero de 2010 en Lima, Perú.

las grabaciones. La escritura y la oralidad proceden como complementos del aprendizaje mediatizado del músico popular. Tras la globalización, las prácticas más localizadas en comunidades son las que circulan entre un gran público articulado por nuevas formas de consumo (González, 2013: 84- 85).

## › La música andina como herramienta de resistencia y memoria

Entendemos que “la memoria es un campo de lucha, en el cual diversos actores construyen significados sociales, muchas veces divergentes entre sí” (Mendívil, 2025: 223). La música andina ha sido una herramienta de resistencia y memoria en el Perú, especialmente durante los periodos de violencia política.

Entre los años 1950 y 1960, la canción popular peruana experimentó cambios significativos, donde se identificaron dos tipos principales: la canción mestiza y la canción quechua. Estas expresiones musicales son fundamentales para comprender la cultura y la historia peruana, ya que poseen un valor documental y poético que las convierte en fuentes importantes para los estudios literarios y culturales (Arguedas, 2002). A mediados de los años sesenta, la música de Ayacucho alcanzó mayor popularidad nacional, a través de las grabaciones de Raúl García Zárate,<sup>12</sup> Jaime Guardia,<sup>13</sup> Edwin Montoya,<sup>14</sup> y el Trío Ayacucho, quienes propusieron una forma alternativa de representar musicalmente a los Andes, creando una música más depurada a través de versiones virtuosas solistas de danzas campesinas y *waynos* que interpretaban en salas para un público culto y urbano (Mendívil, 2025: 170).

Entre 1980 y 2000, Perú enfrentó una época de violencia política y migración forzada, principalmente en Ayacucho, marcada por el terrorismo de Estado y el surgimiento de Sendero Luminoso (Partido comunista del Perú: PCP- SL), liderado por Abimael Guzmán.<sup>15</sup> Este periodo estuvo caracterizado por desapariciones forzadas, torturas y asesinatos selectivos (Aroni Sulca, 2013). La música andina, en este contexto, se convirtió en un vehículo crucial para expresar resistencia y memoria colectiva. La escena musical ayacuchana, liderada por Manuelcha Prado,<sup>16</sup> Martina Portocarrero,<sup>17</sup> Nelly Mungía, el Dúo José María Arguedas (Julio y Walter Humala), Ranulfo Fuentes,<sup>18</sup> Julio Mendívil,<sup>19</sup> entre otros, comenzaron a componer e interpretar *waynos* en protesta contra las masacres de civiles en el campo (Mendívil, 2025: 168-173).<sup>20</sup>

El disco *Sirena* es un claro ejemplo de cómo la música puede ser una herramienta de resistencia y memoria. A principios de los años setenta, la música basada en el folclore andino adquirió una fuerte

---

12 Raúl García Zárate (1931-2017) nació en Ayacucho, Perú, fue abogado y guitarrista.

13 Jaime Guardia (1933-2018) nació en Ayacucho, Perú, fue charanguista, cantor, compositor e investigador musical.

14 Edwin Montoya, nació en 1941 en Puquio, Perú, es compositor y cantor.

15 Manuel Rubén Abimael Guzmán Reinoso (1934-2021), nació en Arequipa en Perú, fue profesor de Filosofía en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSH) en Ayacucho, y fundador del PCP-SL.

16 Manuelcha Prado, nació en 1957 en Puquio, Ayacucho, es guitarrista, cantante y compositor.

17 Leonina Martina Portocarrero (1949-2022), fue cantante e investigadora peruana.

18 Ranulfo Amador Fuentes Rojas, nació en 1940 en la comunidad quechua de Punqui, en Ayacucho. Es poeta, compositor y profesor de lengua y literatura.

19 Etnomusicólogo y charanguista peruano. Residió en Alemania, donde estudió Etnomusicología en Colonia. Actualmente está radicado en Austria.

20 Si bien durante la década de 1980 este conjunto de músicos era reconocido y llamado como “Movimiento de la Nueva Canción Ayacuchana” o de la “Canción Testimonial Ayacuchana”, no se trataba de un grupo institucionalizado sino de una escena, y ellos mismos consensuaban en que no se trataba de un “movimiento” (Mendívil, 2025: 167).

connotación política (González, 2013). Vásquez (2006-2007), se posiciona con un claro delineamiento político, habla de guerra interna, de genocidio cultural, ya que la comisión de la verdad reconoció más de setenta mil muertos, cuya mayoría tres de cada cuatro eran indígenas quechuas, y también denuncia la violencia sexual hacia las mujeres como sistemática, ejercida tanto por el PCP- SL, como por el ejército peruano.

Según Tumbalobos (2015) la “nueva canción ayacuchana” combina formas tradicionales de la música serrana con nuevos contenidos de resistencia y protesta, y se expresa a través de géneros como el *wayno*,<sup>21</sup> que se caracteriza por su contenido testimonial y de denuncia, convirtiéndose en un espacio significativo para la expresión de protesta, resistencia y memoria colectiva (Larios Pulido, 2019: 7). El *wayno* es el género musical más popular de los Andes peruanos (Mendívil, 2025: 200).

### › Sirena, un término polisémico

Las canciones “Cerquita del corazón” (pista 1) y el cuento “Sirena” (pista 2) son centrales en el disco analizado, y su selección refleja una estrategia comunicativa intencional. El nombre del disco y las canciones elegidas crean una marca y extienden sus sentidos al enunciado total del disco (estrategia nominativa) (Díaz, 2017), señalando la importancia de la música como vehículo de expresión política y social.

Vásquez utiliza la metáfora de la sirena como término polisémico, para explorar sobre temas de género e identidad de la cultura andina peruana. *Sirena* es el nombre de su tercer disco, es un cuento musical por la memoria (pista 2) basado en hechos reales, donde aborda la violencia sexual sufrida por mujeres durante el conflicto armado en Perú (1980-2000), *Sirena* es a su vez el nombre de la protagonista del cuento. Este cuento fue escrito entre los años 1998 y 2007: en esta época se le permitió a Chalena entrevistar a las internas de cárceles de máxima seguridad presas por el terrorismo de estado peruano. *Sirena* fue producto del trabajo en las cárceles que duró más de diez años como tributo a las víctimas. *Sirena* hace referencia al canto de manantial, el canto del *harawi* como fuente de fuerza y resistencia para las mujeres.

Thomas Turino (2018) explora la relación entre la música, el mito de la sirena, y el amor en la cultura andina; analiza la estructura y significado de la música andina, destacando su papel en la cosmología y en la vida cotidiana. Propone que la sirena, como metáfora, es símbolo de seducción y poder femenino. Analiza la relación de la música y lo mágico, a través de una etnografía comparativa, compara la cultura andina con otras culturas latinoamericanas, resaltando similitudes y diferencias en la relación entre música, magia y poder. En su contextualización histórica, Julio Mendívil (2002) sitúa al charango en la cultura mestiza ayacuchana, destacando su importancia en la música y la identidad local. Examina cómo la memoria colectiva ayacuchana construye y reconstruye la historia del charango, resaltando su papel en la resistencia y la supervivencia cultural; y realiza una etnografía musical de la región, describiendo la práctica y significado del charango en la vida cotidiana en Ayacucho. Mendívil y Turino

---

21. El *wayno* es pentatónico, de ritmo binario, y combina ritmos ternarios, y diferentes métricas.

concluyen en la importancia del charango en la cultura andina ayacuchana y de la música como factor clave en la construcción de identidad y de memoria colectiva. Resaltan la importancia de considerar el contexto histórico y cultural en el análisis de la música.

La sirena de tradición andina, si bien toma el nombre de la tradición occidental, se cree que ya existía en los Andes antes de la llegada de los españoles, como un espíritu de las aguas asociado a la fertilidad de la tierra, asociada a un fenómeno acústico, mágico que es propio del ritual de serenar los instrumentos andinos. Las sirenas andinas, seducen con su música y su canto (Turino, 2018). El charango en el mundo andino tiene una especial relación con el agua, se dice que su mejor sonoridad la toma de los manantiales donde viven las sirenas y otros espíritus (Vásquez, 2006-2007).

### › Luz, sonido y cultura musical andina

Arguedas clasifica la música andina en tres tipos diferentes: como expresión del mundo sonoro, como expresión de la inmersión humana en la naturaleza, y como aquella producida por los humanos en términos culturales (Mendivil, 2025: 111).

El sonido es producto del movimiento o vibración de la materia, el sonido solo no existe. Todo cuerpo o materia que se encuentra en movimiento, vibra. Toda vibración produce ondas sonoras transmitidas a través del aire. El oído capta entre 35 y 18.000 vibraciones por segundo; por encima de 20.000 vibraciones por segundo ocurre el ultrasonido, es tan agudo que no lo captamos; por debajo de 35 vibraciones por segundo, ocurre el infrasonido, que no lo podemos escuchar, pero sí sentir (Vásquez Rodríguez y Vergara Figueroa, 1988). Chalena sostiene que la música se percibe como parte de un ritual de armonía con la naturaleza, donde todos los seres se conciben como sujetos que emiten mensajes, y afirma que es cuestión de experimentar, no de creer, y que la sabiduría es parte de la experiencia misma.<sup>22</sup> Considera que el timbre, el ritmo, la armonía y la intensidad son elementos manipulados físicamente y están condicionados por sistemas históricos concretos: el trabajo sobre ellos surge nuevamente como motor de la transformación musical, pero está limitado por el espacio y el tiempo. Sin embargo, es frecuente que se omita la instancia de trabajo sobre la materia en el estudio de las músicas, ya que el receptor suele experimentar el producto musical como resultado final, lo que invisibiliza el proceso material de su producción. Esto plantea un sistema de análisis musical con nuevos interrogantes (Mendivil, 2021: 67-68).

El *harawi* es un género vocal sin métrica, interpretado por mujeres en un registro muy agudo (Mendivil, 2025: 82). Se expresa de distintas maneras utilizando timbres diferentes según objetivos acústicos y funciones socioculturales específicas, como ceremonias o celebraciones. La técnica de canto requiere una impostación incisiva, muy aguda y penetrante. Se canta moviendo las manos hacia delante de la boca, como proyectando el sonido a la distancia (Vásquez, 2016-2017). La voz humana desempeña un papel crucial al colocar o impostar el sonido, hay preferencias con respecto al uso de resonadores, especialmente en el pecho, en la garganta o en la cabeza, para lograr distintos efectos sonoros. La resonancia moldea las ondas sonoras, lo que se percibe como timbres únicos. El sonido tiene un

---

<sup>22</sup> Entrevista en comunicación personal con la autora, en enero 2010 en Lima, Perú.

impacto significativo debido a su naturaleza como movimiento y energía, que impacta en otros seres, que reaccionan a dicho impacto. Todos los órganos vivos vibran y están en movimiento, lo que permite emitir ondas sonoras (Vásquez Rodríguez, 2007: 5- 14).

### › Sirena, el disco

Lo primero que se observa en el disco es el arte de tapa, conformado por un libro que es tapa, donde se puede apreciar una pintura de Chalena que remite al agua y al cielo, describiendo de forma abstracta como desdibujándose, un fenómeno que ocurre por la madrugada en la costa peruana, donde por momentos el turquesa del agua se une con el cielo del amanecer, en la gráfica aparece también una espiral que une estos dos fenómenos, y en menor proporción se puede observar arena y algunos médanos a la orilla del mar.

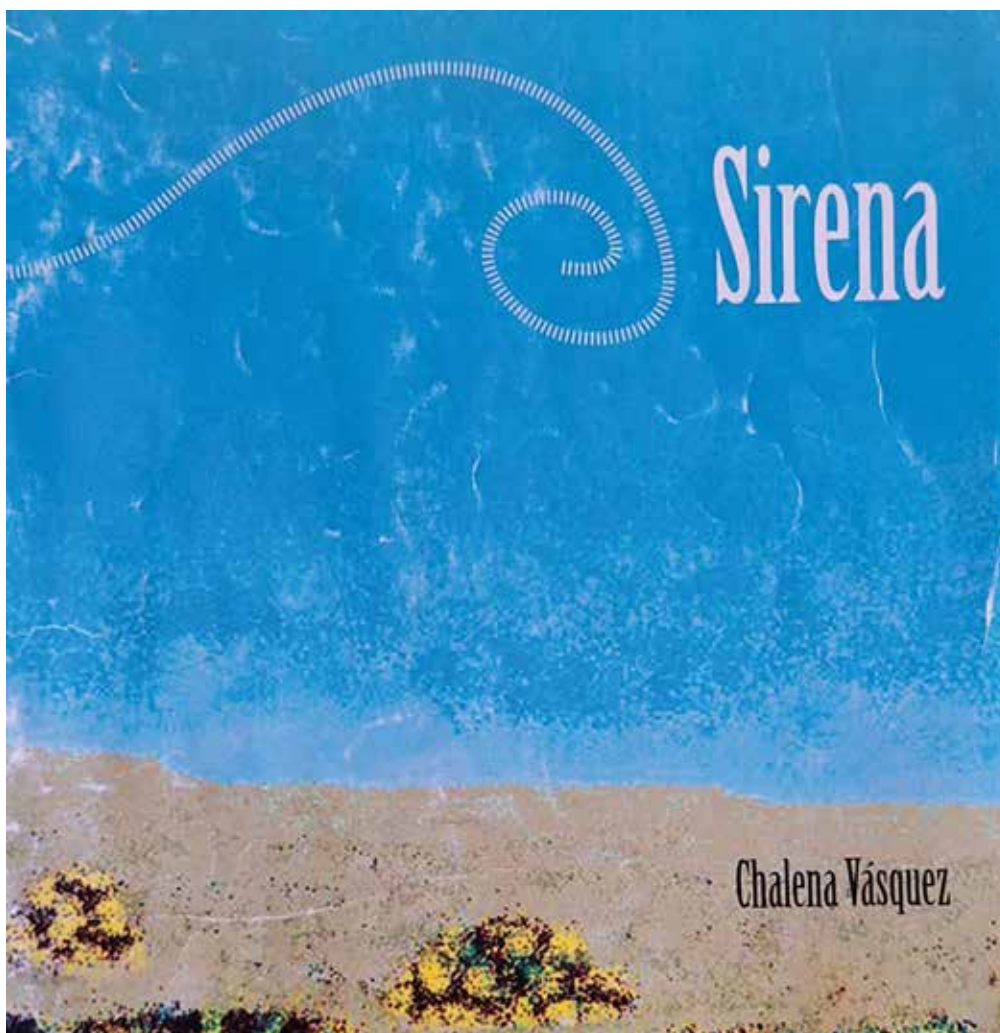


Figura 1: Portada del disco Sirena (2006-2007).

El disco cuenta con un libro de catorce páginas, con veinte pinturas de Chalena, las letras de las canciones, y el cuento, describe algunos de los géneros que aparecen en el cuento y las traducciones al castellano de las canciones en quechua, y comentarios al pie de página que la autora consideró pertinente. Se puede observar que en casi su totalidad aparece la espiral de la tapa en diferentes posiciones, provocando una especie de circularidad caracol.



Figura 2: Libro del disco Sirena (2006-2007).

Con respecto al diseño del disco, la temática y las letras, son como símbolos (signos) que tienen una relación convencional con lo que representan, y están relacionadas con las imágenes de las pinturas como iconos (también signos), que son aquellos que tienen una relación de semejanza con lo que representan. Umberto Eco contempla la relación que existe entre el plano expresivo y el plano del contenido, esto implica abordar el disco como enunciado, teniendo en cuenta sus condiciones sociales de producción (Díaz, 2017).



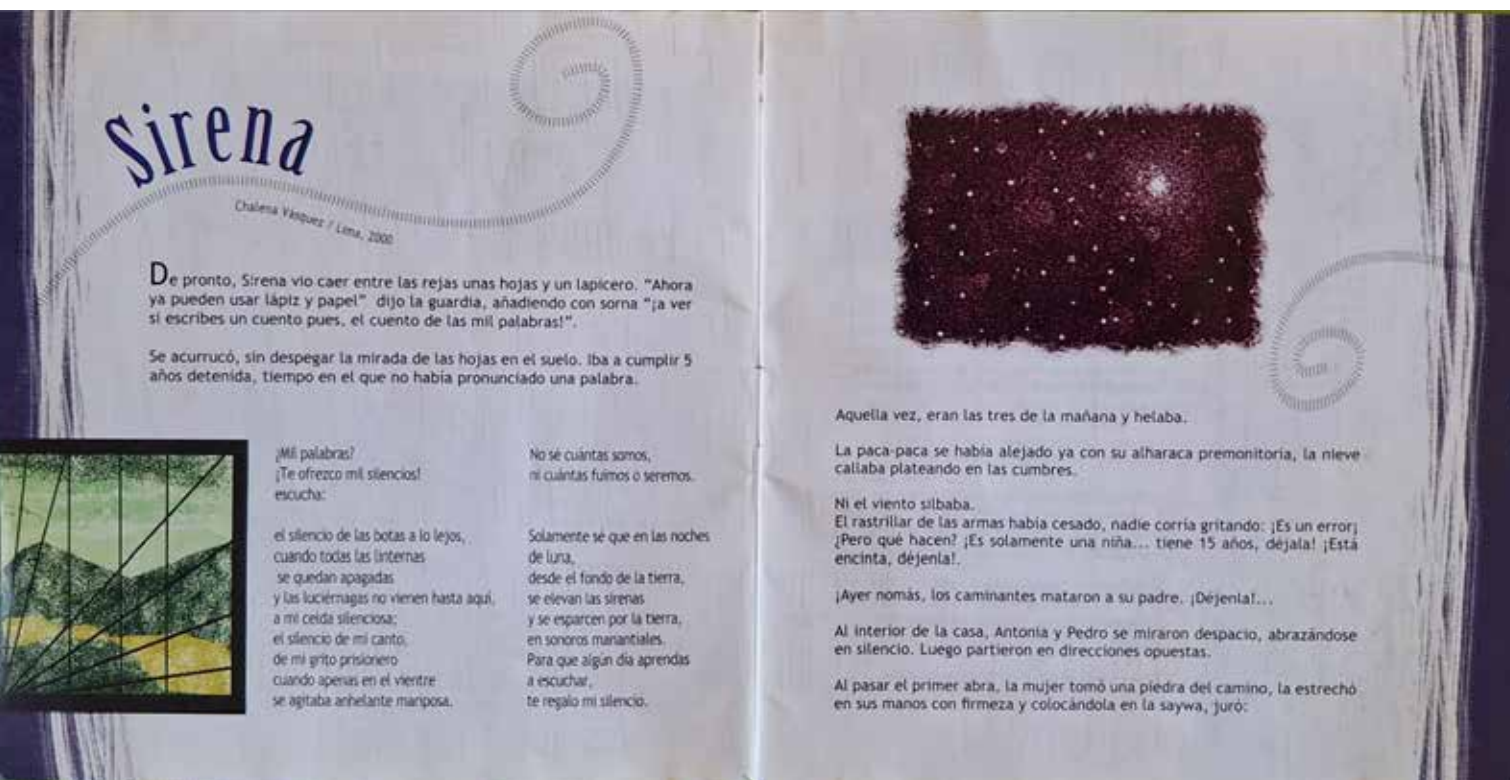


Figura 3: Libro del disco Sirena (2006-2007).

## » Géneros musicales. Construcciones simbólicas y sociales

Los géneros musicales son entendidos como un conjunto de hechos musicales posibles y reales, cuyo desarrollo actúa por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas, y se definen por una red de códigos semióticos, en muchos casos históricos. Las unidades culturales y los códigos se definen dentro de comunidades, en una continua negociación. La idea de género es una construcción simbólica, es un proceso continuo de categorización de producción y reconocimiento (Fabbri, 2006). Para analizar este disco me pareció pertinente mencionar a Fabian Holt que considera que el género musical es una práctica cultural pragmática y fluida, que se identifica con la música, rituales, tradiciones, territorio y grupos de personas, esto incluye la *performance*, y el entorno cultural donde se desarrolla la música. La asignación de un género a una obra musical es un proceso activo, influenciado por la intervención del sujeto (Guerrero, 2012). Bajtín reflexiona sobre los géneros musicales, observa que no son un repertorio fijo de rasgos, ni de una codificación poco flexible, sino que tienen una relativa estabilidad, que cambia históricamente, pero fuertemente reconocible por los agentes sociales (Díaz, 2017: 164). Coincido con Juan Pablo González (2013) en pensar el género musical como una construcción social, que involucra aspectos musicales, literarios e intertextuales. Esta construcción a su vez, opera como una práctica performativa que genera formas de autorrepresentación y transmite perspectivas

ideológicas dominantes. El análisis musical, desde esta perspectiva, se concibe como un texto que se relaciona con otros textos y contextos, resaltando la intertextualidad del disco.

### › Géneros musicales en *Sirena*

El disco *Sirena* de Vásquez está compuesto por catorce pistas, trece canciones y un cuento. Entre ellas, hay siete canciones que son de autoría propia (letra y música). Los distintos géneros musicales del repertorio de este disco, se ubican de Tumbes a Piura (costa norte), de Piura a Ica (costa centro) y de Cajamarca a Puno (sierra o Andes), y son los siguientes: *harawi* (pista 2), *yaravi* (pista 2), *wayno* ayacuchano<sup>23</sup> (pista 1 y 2), toril (pista 4) (sierra); triste con fuga de tondero de Vásquez (pista 5), y composición sobre un texto del poeta peruano Marco Antonio Corcuera, y música de Vásquez (pista 7), tondero de Vásquez (pista 9), tondero de Guillermo Riofrío (pista 11), hay un tema que aborda tres géneros: marinera letra de Vásquez, resbalosa y fuga letra de Antonio Machado, y ambas música tradicional de Lima (pista 14), *cumananas*<sup>24</sup> (pista 2 y 8) (costa norte); vals peruano (pista 3 y 6) (costa centro); grabó dos versiones de compositores latinoamericanos, como la tonada venezolana “Caballo viejo” de Simón Díaz, adaptada a vals peruano (pista 12), y el tema “Gracias a la vida” de la compositora chilena Violeta Parra, adaptada a zamacueca (pista 13), y grabó también un vals<sup>25</sup> del compositor argentino Vicente Spina (pista 10).

### › Selección del repertorio como estrategia discursiva y posicionamiento político

Eliseo Verón sostiene que la producción de significados es un proceso social, y define a la semiosis social como el proceso de producción y circulación de significados en una sociedad. Esta semiosis se materializa en la creación y uso de signos y símbolos, en este caso el disco, como un proceso de producción de sentido. Los significados no son fijos ni estables, sino que están en constante cambio y negociación (Díaz, 2017: 162). Claudio Díaz (2017) propone una mirada crítica para abordar el estudio del disco como enunciado teniendo en cuenta que toda práctica de sentido es necesariamente social y es el resultado de la práctica discursiva. Las materialidades del disco (visual, sonora y verbal) se articulan entre sí, y a su vez se relacionan con condiciones de producción específicas, donde la producción de un enunciado (disco) es siempre una toma de posición estratégica. Con respecto a la selección del repertorio que se incluye en un disco, es una estrategia discursiva clave, que implica aspectos musicales, textuales, e ideológicos, entre otros. Díaz contempla que el folclore es un campo de producción discursiva, donde se construyen y negocian significados en un contexto específico (Guerrero, 2012).

En el material analizado, la selección de autores como Violeta Parra, Simón Díaz y Antonio Machado refleja un posicionamiento político. Decidir con quién se comparte, a quién se recupera y a quién se ignora es un punto clave en la creación de un disco como enunciado y como toma de posición

---

<sup>23</sup> El *wayno* en Perú es el género musical de mayor difusión en los Andes. Su expansión geográfica va desde Cajamarca, al norte, pasando por Ayacucho hasta Puno, en el sur del país (Mendivil, 2010).

<sup>24</sup> Poesía cantada en estilo declamatorio, en cuartetos octosílabos (Baca, Basili y Pereira, 1992).

<sup>25</sup> Se trata igualmente de una música corriente en el Perú.

(Díaz, 2017). La selección del repertorio refleja la identidad de la artista. Hacer una versión sobre una obra de Violeta Parra, es especialmente significativo en este sentido.

## › Sirena, análisis sonoro y poético

En esta sección haremos un análisis del contenido del disco *Sirena*,<sup>26</sup> analizando con más detalle “Cerquita del corazón” y el cuento “Sirena” (los dos tracks iniciales) con una breve alusión al resto de las piezas.

### 1. “Cerquita del corazón”

Letra y Música: Chalena Vásquez. Género: *wayno* ayacuchano, fue escrito por Chalena en 1987, y está inspirado en un hecho real en tiempos de violencia armada en Ayacucho. Chalena considera que las danzas son narrativas complejas en las que se expresan la naturaleza de las relaciones sociales, son además expresiones diversas, que en este caso se desarrollan preservando la memoria. En las danzas andinas, los elementos musicales son de origen hispano y andino, que enlazados, expresan identidades regionales (Vásquez, 2021: 13). La letra está inspirada en un relato que la autora escuchó de su amigo compositor Ranulfo Fuentes, y narra la historia de un campesino que de madrugada caminaba hacia el campo en la sierra peruana y pasó la guardia, y como le sobresalía un bulto del pecho, le dispararon pensando que llevaba un arma, y lo que llevaba era un charango. Con este *wayno*, rinde homenaje a todas las víctimas de la violencia armada que sufrió el Perú (1980-2000). La comisión de la Verdad reconoció la cifra de setenta mil muertos, cuya mayoría eran quechuas, Chalena habla de etnocidio, genocidio cultural, y responsabiliza tanto al ejército peruano como a los grupos civiles alzados en armas (Vásquez, 2006-2007). La compositora tuvo la necesidad de contar esta historia y rendir homenaje a las víctimas, y componer sobre esta danza, que fue todo un desafío como aprender un idioma y llegar a hacer poesía.<sup>27</sup>

Debajito de su poncho  
cerquita del corazón  
abrigaba su charango  
murmurando una canción  
abrigaba su charango  
como abrigando al amor  
debajito de su poncho  
cerquita del corazón

De pronto un grito un disparo  
rompió su pecho, su voz

---

<sup>26</sup> CD Sirena <https://drive.google.com/drive/folders/1y5XL5ROd0Ebr7UbnT50lxkcmYarXDvY?usp=sharing>

<sup>27</sup> Entrevista en comunicación personal con la autora, enero 2010 Lima, Perú.

aferrándose a la vida  
 al charanguito abrazó  
 aferrándose a la vida  
 aferrándose al amor  
 debajito de su poncho  
 cerquita del corazón

¿Quién dijo que su charango  
 es arma para matar?  
 ¿quién quiso matar sus sueños?  
 ¿quién quiso matar su amor?  
 como si matar pudiera  
 la magia de su canción  
 debajito de su poncho  
 cerquita del corazón

Por el camino a Huamanga  
 se escucha en el manantial  
 doliente la pachamama  
 y el charanguito llorar  
 doliente la pachamama  
 y el charanguista cantar

(Vásquez, 2006-2007).

<b>Introducción</b> 2c.+17c.+13c.	<b>A</b> 9c.	<b>Interludio</b> 5c.	<b>A</b> 9c.	<b>Interludio</b> 5c.	<b>B</b> 9c.	<b>B</b> 9c.	<b>A'</b> 7c.
<b>Puente</b> 17c.	<b>A</b> 9c.	<b>Interludio</b> 5c.	<b>A</b> 9c.	<b>Interludio</b> 5c.	<b>B</b> 9c.	<b>B</b> 9c.	<b>A'</b> 7c.
<b>Puente</b> 17c.	<b>A</b> 9c. Instrumental	<b>Interludio</b> 5c.	<b>A</b> 9c.	<b>Interludio</b> 5c.	<b>B</b> 9c. Instrumental	<b>B</b> 9c. Instrumental	<b>A'</b> 7c. Instrumental
<b>Puente</b> 17c.	<b>A</b> 9c.	<b>Interludio</b> 5c.	<b>A</b> 9c.	<b>Interludio</b> 5c.	<b>B</b> 9c.	<b>B</b> 9c.	<b>A' A'</b> 7c. 7c.
<b>Puente</b> 17c.	<b>C Fuga</b> 13c.	<b>C'</b> 16c.	<b>C</b> 13c. Laraleo	<b>C</b> 13c. Laraleo	<b>C</b> 13c. Rasgueada	<b>C</b> 13c. Rasgueada	<b>Coda final</b> 12c.

Figura 4: Estructura formal de "Cerquita del corazón".

La estructura musical descrita presenta una introducción en tres secciones (dos compases en 12\8, y luego en 2\8 del compás 3 al 20 y del 21 al 33), seguida por una forma de cinco secciones cantadas (A B A' C con fuga C'), y la presencia de interludios y puentes instrumentales en escala pentatónica.

Con respecto a la instrumentación, se puede apreciar el charango interpretado por Ricardo García, la guitarra por Gomer Valverde y la voz por Chalena Vásquez. El charango, instrumento de diez cuerdas dobles, cumple un rol solista en este *wayno*, canta la melodía paralelamente a la voz de Chalena,

y también tiene una función solista. Acude al uso de tremolado interpretado armonizando por terceras paralelas (dos cuerdas de manera rápida y alternada). La función de este tremolado es la de prolongar la duración de las notas, se combina con rasgueos ligeros, principalmente para la fuga (C). La guitarra, va desarrollando el acompañamiento a partir de técnicas y estilos de la guitarra tradicional, suele golpear la cuerda con fuerza (arpear), se usa como recurso el glissando rápido, otro recurso técnico es el uso de los arpeggios acompañamiento con rasgueos y bordoneos típicos de la música andina peruana y los recursos tradicionales de la guitarra acompañante. El charango como todo elemento cultural se indigeniza,<sup>28</sup> y como diría Arguedas, la guitarrilla de procedencia española se andiniza, para brindar una sonoridad especial con el desarrollo de una técnica puntual y estilos musicales precisos, siendo incorporada a los propios conceptos culturales andinos, a su mitología, a los usos y funciones de la vida cotidiana, festiva y del trabajo (Vásquez, 2007).

Este *wayno* se desarrolló en un contexto de resistencia y supervivencia cultural frente a la colonización y la violencia (Burbano Guancha, 2019). Teniendo en cuenta que la música ayacuchana constituyó un medio de testimonio, y de denuncia por parte de las víctimas por el terrorismo de estado peruano; y que este tipo de música generó un espacio para la construcción de la memoria colectiva de dicho pueblo (Larios Pulido, 2019).

## 2. “Sirena (cuento)”

Chalena Vásquez. “Sirena”, un cuento por la memoria. Este cuento se basa en hechos reales, y fue escrito en homenaje a las víctimas de la violencia sexual sufrida durante el conflicto armado en Perú (1980-2000) (Vásquez, 2006-2007). La autora se detiene en este punto y remarca diferentes situaciones, como el hecho de que a través del canto las mujeres juntaban fuerza para seguir adelante.<sup>29</sup> La memoria es imprescindible para el funcionamiento humano, es conocimiento intelectual, y al mismo tiempo es subjetiva, es pensamiento y emoción, es como un caudal o una fuente desde la cual se asumen conductas, y se generan y regeneran también pensamientos, sentimientos, emociones, de acuerdo con las nuevas circunstancias vividas, los recuerdos pueden revitalizar a las personas (Vásquez Rodríguez, 2019).

Para la musicalización del cuento, Vásquez utiliza piezas tradicionales como “Chukikuq”, “Cocakintucha”, “Adiós pueblo de Ayacucho”, “Wawapampay” (*waynos* ayacuchanos), y versos en quechua (*harawi*) de poesías registradas por cronistas y del poeta *aymara* Jesús Lara.<sup>30</sup>

Es posible observar, a través del transcurso del cuento, los motivos sonoros a los que deja entrever implícita o explícitamente, y como van adquiriendo diversos significados de acuerdo con el momento descrito, la intensidad, y el tipo de sentimiento o emoción que viven los personajes (Vásquez Rodríguez, 2019: 222).

---

<sup>28</sup> Capacidad de las culturas andinas en transformar los elementos foráneos de forma subversiva (Bello, 2010).

<sup>29</sup> Entrevista en comunicación personal con la autora, enero 2010 Lima, Perú.

<sup>30</sup> Jesús Lara Lara (1898-1980) nació en Cochabamba, Bolivia. Fue escritor y poeta.

El cuento empieza con una melodía de charango en modo menor (aire de *yaraví*) de carácter nostálgico. Luego, se escucha la voz en off de Chalena, quien recita el cuento con mucho sentimiento. Sirena, la protagonista del cuento es una mujer quechua que estuvo cinco años detenida y torturada, sin pronunciar ninguna palabra, y pensaban que era muda. Un día recibió lápiz y papel, y escribió un poema sobre su doloroso pasado, le propusieron escribir un cuento de mil palabras, a lo que respondió internamente:

[...] ¿Mil palabras? ¡Te ofrezco mil silencios! [...] el silencio de mi canto, de mi grito prisionero [...]. No sé cuántas somos, cuántas fuimos o seremos. Solamente sé que en las noches de luna, desde el fondo de la tierra, se elevan las sirenas y se esparcen por la tierra, en sonoros manantiales. Para que un día aprendas a escuchar, te regalo mi silencio [...] (Vásquez, 2016-2017).

Arguedas plantea una nueva perspectiva sobre la significación de la sonoridad de los instrumentos musicales, y la técnica vocal; otra será la significación de la música en el sentir humano y en la construcción de la identidad propia, individual y colectiva; como así también otro significado del silencio. El silencio, cumple un papel muy significativo en el cuento. El silencio aparece como opresión, miedo, misterio, enigma (Vásquez Rodríguez, 2019: 221), y dolor. Luego suena “*Chukikuq*”, con charango y guitarra, que funciona como una especie de interludio. El poder del sonido, como capacidad transformadora es planteado en las melodías de charango. Sigue el relato, con música de fondo. Se interpreta “Volveremos” (*harawi*), se puede apreciar el típico glissando descendente en un registro de voz muy aguda. El *harawi* es canto, llanto, dolor y esperanza, plegaria, oración, palabra mágica amorosa e intensa (Vásquez Rodríguez, 2019). En los andes, se canta de otra manera, se usan timbres diferentes cumpliendo diversos objetivos acústicos y funciones socioculturales. Siguiendo con el cuento, se puede apreciar otro interludio de charango y guitarra, con una escala pentatónica típica del *wayno*. Luego sigue el relato, con música de fondo: “[...] Pedro subió al bus y tocando el charango cantó”. “Adiós pueblo de Ayacucho”, interpretado por Chalena, es uno de los más populares en la sierra peruana, relata el dolor que causa la migración, se lo considera una canción símbolo (Vásquez Rodríguez y Vergara Figueroa, 1988:122- 123). Sigue el relato, luego se escucha “*Warpi Urpi*” (*harawi*) con letra de Lara y música de Vásquez, cantada en quechua y luego recitada en castellano: “[...] “Los versos del *harawi* en su memoria eran una oración, una plegaria en el templo silencioso”. Se escucha otro interludio como puente con arpeggios en registro grave en la guitarra, se percibe una sonoridad misteriosa, una escena muy triste. Sigue el relato, con música de fondo: “[...] Pedro nos encontraremos el último mes, en la playa El Silencio, al atardecer [...]”. Luego se escucha una melodía, que funciona de puente con charango. Sigue el relato con música de fondo:

[...] Pequeñita. En largas horas de silencio, color de nuestra tierra, te he labrado [...] ¡De ira temblaron... los cobardes! De no poder encarcelar la voz, la furia del viento, el *harawi* resonando desde adentro y desde afuera, en las puertas y ventanas, en los barrotes de las celdas, el eco doliente de tu canto brotando desde la inmensidad de tu vientre destrozado [...].

Suena un interludio lento en guitarra (aire de *yaraví*) que finaliza con un trémolo de sonoridad grave. Relato con música de fondo, suena en guitarra *Coca Kintucha*. El fondo musical fue pensado con los contenidos que Chalena aprendió en diferentes rituales, en esta parte del cuento se realiza el ritual de

las hojas de coca en la playa.<sup>31</sup> Luego, como contraste se escucha una melodía con charango de sonoridad más aguda, que toca el tema “Wawapampay”, dedicada al entierro de niños. Relato con música: “[...] En largas horas de silencio, color de nuestra tierra, te he labrado” [...]. Interludio con guitarra, suena un yaraví. Momento de ofrenda: “[...] Sirena cantó con voz aguda, intensa, inubicable. Respondieron las caracolas desde las rocas y las gaviotas, más allá y más acá de las nubes. El cielo y la tierra se unieron a la inmensidad del harawi, en la playa El Silencio [...]” (Vásquez, 2016-2017). Para finalizar el cuento, suena otro *harawi* improvisado sin letra, con sonido desgarrador y un glissando de agudo a grave de mayor duración que los anteriores.

### 3. “Recordándote”

Chalena Vásquez. Género: vals peruano. Narra un sueño de Chalena, sobre un instante de su adolescencia, luego de un reencuentro con una ex pareja, recordando cuando leían los poemas de Javier Heraud (Vásquez, 2004).

### 4. “Palomita”

Chalena Vásquez. Género: toril. Son canciones, música y danza que acompañan la faena de crianza y marcación de ganado. Su nombre proviene del toro (Vásquez, 2007). Este tema lo compuso ante el dolor y el asombro en Ayacucho, denunciando que en veinte años de violencia armada murieron alrededor de setenta mil personas (de cada cuatro, tres eran quechuas) (Vásquez, 2004).

### 5. “No se va a poder”

Chalena Vásquez. Género: triste con fuga de tondero. El tondero, es una danza y canto rural y urbano de gran influencia afro, simboliza el emparentamiento del gallo y la gallina, si bien surge en la costa, tiene un vínculo con el ande, y muchas características de la música andina, como el uso de la pentatónica. El acompañamiento típico es de dos guitarras, palmas y cajón (Baca, Basili, Pereira, 1992: 53). Esta canción está inspirada en un día familiar en la cárcel de Quenqoro. Pocos días después del asesinato de Miriam Hasawi, defensora de los derechos de su esposo injustamente detenido (Vásquez, 2004).

### 6. “Las Gaviotas”

Chalena Vásquez. Género: vals peruano. En esta canción menciona al cóndor, que vuela solo o en grupo hasta la orilla del mar (Vásquez, 2005).

---

31. Consiste en sostener tres hojas de coca unidas con las dos manos y ofrendándolas a elevada altura, luego se sopla como señal de respeto a la naturaleza

## 7. “Golpecito de agua”

Texto: Marco Antonio Concuera \ Música: Chalena Vásquez

Género: triste con fuga de tondero.

## 8. “Cumananas”

Tradicional. Género: *cumanana*. Canto en contrapunto de coplas tradicionales (costa norte) (Vásquez, 2006-2007). Poesía cantada en estilo declamatorio, cuya forma poética se escribe a través de cuartetas octosílabas o décimas, se interpreta con guitarra o se canta a capela (Baca, Basili, Pereira, 1992: 55).

## 9. “El chilalo”

Chalena Vásquez. Género: tondero. El chilalo es el hornero, ave que hace su nido de barro y que canta a determinadas horas, pero si se lo encierra en una jaula, deja de cantar, y se golpea hasta la muerte (Vásquez, 2005).

## 10. “Los rosales”

Vicente Spina. Género: vals criollo.

## 11. “La perla del Chira”

Guillermo Riofrío. Género: tondero.

## 12. “Caballo viejo”

Simón Díaz. Género: tonada venezolana, en versión adaptada al género de vals peruano, que a través del cajón, se acentúan las rítmicas sincopadas: entre patrones de 6\8 y 3\4 (Vásquez, 1992).

## 13. “Gracias a la vida”

Violeta Parra. Género: canción, en versión adaptada al género de zamacueca peruana. La zamacueca es anterior a la marinera. Es una danza, música y canto rural y urbano, de corte erótico-festivo. Predomina el modo mayor. La letra y música no obedecen a formas fijas (Claro Valdés, 1994).



La diversidad de interpretaciones y significados de una canción, también es parte de la propuesta estética. Hay canciones que conviven con sus múltiples versiones, con la suma de las generaciones acumuladas en el presente. Las canciones cada vez más versionadas, funcionan para que las personas dialoguen con el pasado a través de la música, como un mercado de la melancolía, y como la recreación de las generaciones y de las relaciones entre ellas, son un elemento de la acción social, donde lo musical es social (Semán, 2019: 23).

#### 14. “Caminante”

Chalena Vásquez (letra de la marinera) \ Antonio Machado (letra de la resbalosa y fuga). Música tradicional de Lima. Género: marinera, resbalosa y fuga. La resbalosa y fuga son partes de la estructura musical y coreográfica de la marinera.

#### › Para finalizar

De las catorce canciones que conforman el disco *Sirena*, hay dos de ellas que son centrales en el dispositivo del enunciado del disco: “Cerquita del corazón”, y el cuento “Sirena”, que marcan el claro posicionamiento de Chalena. En el caso de “Sirena” la marca está en el título, que da nombre al disco. Que una de las canciones sea el nombre del disco le da una marca, una estrategia nominativa: permite que ciertos sentidos asociados a la canción se hagan extensivos al disco como enunciado total (Díaz, 2017). Estas dos piezas, ofrecen elementos claves para discutir la relación entre canción y política. Nos permite situar esta relación en determinados momentos histórico-sociales. Este disco contiene canciones que pueden agruparse a través de la noción de “estetización de lo político” y que pueden ser clasificadas como canciones militantes de protesta vinculadas al ámbito de las izquierdas políticas en Perú y sus periferias culturales. Cada canción, cada uso, representa un signo único en el lenguaje emocional que se acumula a lo largo de la historia de los sujetos y las generaciones, formando una dinámica de capas geológicas que reflejan las experiencias y emociones compartidas (Semán, 2019: 15). La relación entre canción y violencia política en el Perú se intensificó con el surgimiento de Sendero Luminoso y la represión indiscriminada por parte del ejército peruano. En este contexto de violencia, la canción testimonial ayacuchana se convirtió en un medio muy importante para expresar la experiencia y el sufrimiento de campesinos quechuas (Vásquez Rodríguez y Vergara Figueroa, 1988: 121- 122), y mujeres que sufrieron violencia sexual sistemática tanto por el ejército peruano, como por los grupos de civiles alzados en armas (Vásquez, 2006- 2007). Chalena se detiene en este punto: remarca en el cuento “Sirena” que el canto del *harawi* era un medio por el que las mujeres juntaban fuerza para seguir adelante y poder superar situaciones traumáticas.

La selección de géneros musicales y autores para el disco refleja una valoración social y un posicionamiento político clave. La inclusión de figuras como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Simón Díaz, y Antonio Machado no es casual, ya que cada uno aporta una perspectiva única y comprometida con

la realidad social y política. Se puede observar una significativa perspectiva de género de la autora,<sup>32</sup> influenciada por su experiencia como mujer investigadora en un contexto marcado por la violencia y el terrorismo de estado en Ayacucho, donde fue pensado, ideado y compuesto este disco.

Podríamos considerar al disco *Sirena* como un arte de resistencia y como un caso de intertextualidad analítica (González, 2013). El sentido de pertenencia territorial como el de propiedad colectiva del arte, permite cultivar formas de identidad (Vásquez Rodríguez y Vergara Figueroa, 1988). Chalena compuso este disco por una necesidad emocional de reflexión, donde cada canción, cada poema es parte de alguna experiencia vivida. Es un álbum que alude a la vida, a la muerte, al amor en tiempos difíciles, a mujeres torturadas y privadas de su libertad.

## › Bibliografía

- › Arguedas, J. M. (2002). La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético. *Revista Guaraguao*, 6(15), 202-205.
- › Aroni Sulca, R. (2013). Crónica del migrante andino: Música, migración y violencia política en Perú. *Nueva corónica*, 2, 525-555.
- › Baca, S., Basili, F., y Pereira, R. (1992). *Del fuego y del agua. El aporte del negro a la formación de la música popular peruana*. Pregon Editora SRL.
- › Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación*. Siglo XXI.
- › Burbano Guancha, L. S. (2019). Propuesta interpretativa para el wayno ayacuchano Cerquita del corazón. [Tesina de grado, Universidad Pedagógica Nacional].
- › Claro Valdés, S. (1994). *Chilena o cueca tradicional: De acuerdo a las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Universidad Católica de Chile.
- › Díaz, C. (2017). Taquetoyoh. Un enunciado en el campo del folklore. En B. Corti y B. y C. Díaz (Comps.). *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina* (pp. 161-190). Eduvim.
- › Díaz, C. (2011). Música popular, investigación y valor. En J. F. Sanz y R. López Cano (Coords.). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (pp. 195-215). Cerlag.
- › Eco, U. (1995). *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- › Fabbri, F. (2006, 1 de junio). Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? [Ponencia]. Trabajo presentado en el VII Congreso IASPM-AL.
- › González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical.
- › Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16, 2-20.

---

<sup>32</sup> En 1987 Chalena vivió en Ayacucho con el fin de investigar la fiesta del carnaval. Como resultado de este periodo escribió el libro *Chayraq; carnaval ayacuchano*. En ese momento militaba con su marido en la Izquierda Unida (la Izquierda "legal").

- › Larios Pulido, K. (2019). La música más allá del sendero: Los principales cambios en el contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado interno peruano [Monografía del curso Investigación Académica, EEGGLL, PUCP].
- › Mardones Charlone, P. (2022). *Fiestas: micro pachakuti en los Andes Centrales*. Ocho Libros.
- › Mendivil, J. (2002). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista Musical Chilena*, 56(198), 63- 78.
- › Mendivil, J. (2010). Yo soy el huayno. El huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispánico y lo moderno. En A. Recasens & C. Spencer (Eds.). *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (37- 46). Akal.
- › Mendivil, J. (2021). Los modos de producción y la música: Una aproximación al aporte de Chalena Vásquez a un pensamiento musicológico marxista en América Latina. *Boletín Música*, 56, 51- 75.
- › Mendivil, J. (2025). *La biografía social de las músicas. La tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas*. Gourmet Musical.
- › Millones, J. (2016). *Chalena una vida dedicada al Perú*. La Mula Pe.
- › Semán, P. (2019). Prólogo. La canción nunca es la misma. En A. Gilbert y M. Liut (Comp.). *Las mil y una vidas de las canciones* (pp. 11-25). Gourmet Musical.
- › Tumbalobos, M. (2015). El discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho [Tesina de Licenciatura, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga].
- › Turino, T. (2018). El charango y la sirena: música, magia y el poder del amor (1983). En J. Mendivil (Ed.), *El Charango: Historias y Tradiciones Vivas* (pp. 315-356). Hollitzer Verlag.
- › Vásquez Rodríguez, C., y Vergara Figueroa, A. (1988). *¡Chayraq!: Carnaval ayacuchano* (pp. 11-137). CEDAP. Betarprint S.R.L.
- › Vásquez Rodríguez, C. (1992). *Costa presencia africana en la costa peruana. Relación de géneros, danzas e instrumentos musicales*. Universidad Tecnológica.
- › Vásquez Rodríguez, C. (2007). *Historia de la música en el Perú*. Ministerio de Educación.
- › Vásquez Rodríguez, C. (1982). *La práctica musical de la población negra en Perú*. Casa de las Américas.
- › Vásquez Rodríguez, C. (1987). *Los Procesos de la producción artística*. Pedagógico San Marcos Fondo Editorial.
- › Vásquez Rodríguez, C. (1988- 1989). *Ranulfo, el hombre*. CEDAP. Betarprint S.R.L.
- › Vásquez Rodríguez, C. (2019). Un universo sonoro en Los ríos profundos. *Lienzo*, 40, 217-239.
- › Vásquez Rodríguez, C. (2021). Memoria de la esclavitud afrodescendiente en danzas peruanas. *Boletín Música*, 56, 5-18.
- › Verón, E. (1996). *La semiosis social*. Gedisa.

## › Discografía

- › Chalena Vásquez (2004). *Canción clandestina* [CD]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://youtu.be/NQ-QCgGppZ8?si=xa5HVsdIH3oL34X1>

- › Chalena Vásquez (2005). *Cantares del duende* [CD]. Chiriboga Estudios. <https://youtu.be/PRy5WGm1cIE?si=-CBEcve56vsC9c2w>
- › Chalena Vásquez (2006-2007). *Sirena* [CD]. Chiriboga Estudios. <https://drive.google.com/drive/folders/1y5XL5ROd0Ebr7UbnT50lxcsmYarXDvY?usp=sharing>
- › Chalena Vásquez (2014). *Tonadas, al pie de la soledad* [CD]. Chiriboga Estudios. <https://youtu.be/ULyZE3HFZew?si=Tdx8tLbsxHxz4Nil>
- › Los Cholos. (2018). *Charango Cholo. Canto indígena y mestizo del charango peruano*. [CD]. Laser Disk. S.A. [https://youtu.be/F6\\_hW-\\_rp3w?si=afUE8Kz-1SkuQ5\\_x](https://youtu.be/F6_hW-_rp3w?si=afUE8Kz-1SkuQ5_x)

### › Fuentes orales, archivos y registros

- › Bello, A. (2010). Entrevista personal, 10 de enero.