

La representación de temas incaicos en la música de Luis Jorge González. Elecciones, adhesiones y contradicciones

MUSRI, Fátima Graciela / Gabinete de Estudios Musicales, UNSJ / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo — gmusri@gmail.com

Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Luis Jorge González – músico inmigrante – temáticas sudamericanas

» **Resumen**

Se aborda la producción y recepción crítica de la obra orquestal *Inti-Raymi*, del músico argentino Luis Jorge González, inspirada en temáticas incaicas y compuesta en Colorado en 1990. En su catálogo leemos unos dieciocho títulos ligados a la inspiración indigenista, contextualizados en series de composiciones vanguardistas experimentales, inspirados algunos en literatura latinoamericana y otros, con tendencia nacionalista basada en música folclórica argentina y en el tango. A partir de las apreciaciones de la crítica periodística del estreno, surgieron interrogantes sobre las motivaciones autorales por estas temáticas y sobre la recepción de la obra de este músico inmigrante –si bien proveniente de una nación lejana, ya entonces radicado como ciudadano estadounidense—. En esta ponencia se propone que, en concordancia con las trayectorias biográfica y creativa del compositor –que mantuvo una lucha simbólica por años para insertarse en las instituciones académicas que le interesaron–, *Inti-Raymi* metaforiza, con su confrontación entre dos sistemas musicales contrastantes (el pentatónico y el atonal) su pertenencia a mundos culturales muy diferentes, con lógicas y sonoridades alejadas entre sí.

» **Propósito del trabajo**

Presentamos una primera aproximación a la producción y recepción crítica de la obra orquestal *Inti-Raymi* (Boulder, 1990) del músico Luis Jorge González (San Juan, Argentina, 22/01/1936 - Logmont, Estados Unidos, 03/02/2016), inspirada en el recuerdo de una celebración incaica y compuesta durante su residencia en Colorado. Es uno de los dieciocho títulos ligados a la inspiración indigenista de un total de ciento setenta y cinco obras musicales que leemos en su catálogo.

Así como sus trayectorias biográfica y creativa muestran que mantuvo una lucha simbólica por años para insertarse en las instituciones académicas que le interesaron, la obra orquestal *Inti-Raymi* (1990), plantea

en sí misma una confrontación entre dos sistemas musicales contrastantes, el pentatónico y el atonal. ¿Cómo resolvió González estas tensiones con el propósito de representar musicalmente la cosmovisión incaica? ¿Qué razones explican la motivación compositiva por evocar el Tawantinsuyo en un contexto cultural extraño, no latinoamericano? ¿Cómo fue que *Inti-Raymi* vendría a satisfacer el interés por lo étnico musical de una fracción del público estadounidense?

Intentaremos responder estas cuestiones desde un enfoque socio-cultural de la historia de la música que toma préstamos conceptuales, en este caso puntual, de la psicología del inmigrante (Berry, 2001), de la semiología musical (Nattiez, 1990) y de la estética de Gadamer (1991) que dio origen a la teoría de la recepción. El objetivo principal es comprender la obra en un abordaje holístico para descubrir las ideas que la concibieron, sus rastros registrados en la partitura y en los procesos hacia la sonorización y la escucha.

La información oral y documental necesaria para este trabajo –partituras, grabaciones editadas y copias autorizadas por el compositor– provino de las entrevistas al músico realizadas en sus periódicos viajes a San Juan entre 1995 y 2000, de comunicaciones vía correo electrónico con su esposa Esther Gimbernat y con Alejandro Cremaschi, intérprete de sus obras pianísticas. Los datos se confrontaron con información hemerográfica para su verificación.

› **Formación e inclinaciones musicales del compositor**

Luis Jorge González fue pianista, director de coros y compositor. Completó sus estudios musicales en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza. Desde temprano manifestó su vocación por la composición, por lo cual decidió estudiar privadamente armonía, contrapunto y composición con Erwin Leuchter en Buenos Aires durante y después de su carrera universitaria.

Cuando en la década de 1960 Buenos Aires incorporaba las últimas tendencias vanguardistas, sobre todo centralizadas en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, González no lograba ingresar allí para concretar estudios sistemáticos de composición en música de avanzada pese a su afán. Esta circunstancia lo llevó a buscar esas posibilidades en Estados Unidos a partir de 1971. Ese país se había convertido en polo de atracción cultural alternativo a Europa, desde que se habían radicado allí compositores europeos como Schönberg, Weill, Stravinsky y Hindemith, refugiados de las diversas situaciones bélicas.

González obtuvo la Maestría en Música (1972) y el Doctorado en Artes Musicales (1977) en el Conservatorio Peabody de la Universidad Johns Hopkins en Baltimore, "el que tenía unas fantásticas biblioteca y discoteca relacionadas con la música contemporánea" –según sus dichos–. Tuvo contacto con la música experimental propiciada por John Cage y Earl Brown –su primer profesor de composición–.

Terminó su tesis doctoral viviendo en Austin bajo la dirección de Robert Hall Lewis, antes de obtener la Beca Guggenheim (1978/79). Luego de ser acreedor a varios premios en composición, entre 1980 y 1982 pasó una temporada en su San Juan natal, contratado por la Universidad Provincial D. F. Sarmiento para dar clases; pero en 1982 regresó a Estados Unidos por haber obtenido su puesto como Profesor estable de contrapunto y composición en el College of Music de la Universidad de Colorado, en Boulder, que desempeñó hasta su jubilación en 2003. Desarrolló una vida profesional en condiciones favorables para su actividad docente y compositiva. En 1988 se mudó con su familia a Longmont, en las afueras de Boulder, donde vivió hasta su deceso en 2016 [Figura 1].

Después de su aprendizaje en Peabody, relacionado fuertemente con la vanguardia explosiva de los 50 y 60, González no se mantuvo en la experimentación ni apegado a las rupturas con la tradición. Por el contrario, su lenguaje retomó el contacto con la música escrita de raigambre europea y adhirió a técnicas avanzadas de la modernidad. Consideró como valor estético la solidez técnica en la composición –el dominio de la armonía, el contrapunto, la instrumentación y la combinación de procedimientos a veces numéricos–, que hizo de su producción musical un *ars combinatoria* sin descuidar la sonoridad resultante de la complejidad vertical basada en una direccionalidad horizontal.

Se inclinó hacia técnicas seriales de *pitch class sets* o conjuntos de grados cromáticos. Este giro estilístico implicó una actitud determinista y una planificación previa del diseño compositivo de cada obra. El cambio musical se observa hacia fines de la década de 1970 y fue acompañado por una frecuentación esporádica a las temáticas sudamericanas. Desde los 90 en adelante retornó a la tonalidad ampliada buscando inspiración en el tango argentino.



Figura 1. Luis Jorge González. Fotografía cedida por su esposa Esther [Tati] Gimbernat de González

› **Las obras de referencias indigenistas**

Los dieciocho títulos ligados a la inspiración indigenista se contextualizan en series de composiciones vanguardistas experimentales, otras inspiradas en literatura latinoamericana y muchas de tendencia nacionalista basadas en música folclórica argentina y en el tango. A continuación, se muestra la lista de obras referidas [Tabla 1].

Obras de inspiración indigenista	Orgánico vocal y/o instrumental	Año de composición
<i>Danzas Ceremoniales del Tawantinsuyo</i>	Orquesta sinfónica	1969
<i>Invocaciones</i>	Percusión	1977/8
<i>Sankay harawi</i>	Voz y piano. Sobre poema precolombino en quechua	1978
<i>Aymoray</i>	Violonchelo	1979
<i>Haylli. 1° versión</i>	Coro mixto	1979
<i>Harawi</i>	Flauta y guitarra	1980
<i>Dos cantos quechuas</i>	Coro mixto. Textos precolombinos en quechua	1980
<i>Conjuros</i>	Marimba	1982
<i>Munarikuway</i>	Voz y piano. Poema en quechua por Juan Wallparrimachi	1983
	Mayta	
<i>Llaqui-aru</i>	Violín	1984
<i>Rituales</i>	Viola y percusión	1985. Otra versión para violonchelo
<i>Erkencho</i>	Trompeta y orquesta sinfónica	1986
<i>Cacharpaya</i>	Violín	1986
<i>El Haylli de Manco-Qhapaj. 2° versión</i>	Coro mixto y percusión. 1° versión: <i>Haylli</i> . Textos precolombinos en quechua recogidos por Cristóbal de Molina	1990
<i>Inti-Raymi</i>	Orquesta sinfónica	1990
<i>Illary, Rhapsodie</i>	Flauta y orquesta	1992/3. Rev. en 2002 y 2008
<i>Danza de los llameros</i>	Flauta y fagot	1994
<i>Kacharpari</i>	Piano	1996

Tabla 1. Lista de obras de González con referencias indigenistas

La mayor parte de las obras con elementos musicales, títulos y textos quechuas fueron compuestas en Boulder entre 1977 y 1994. Ya antes de emigrar había compuesto la primera obra referida al pasado prehispánico, *Las danzas ceremoniales del Tawantinsuyo*, en 1969, que pensada como suite de ballet fue modificada hasta terminar en una suite sinfónica. Le siguieron *Invocaciones*, *Conjuros* y *Rituales*, donde ensayó la percusión; tres piezas vocales adoptaron textos quechuas, *Sankay harawi*, *Munarikuway*, *El Haylli de Manco Qhapaj*; compuso dos para cordófonos solistas, *Aymoray* (violonchelo) y *Llaqui-aru* (violín), hasta llegar a los mayores proyectos orquestales: *Erkencho*, *Inti-raymi*, *Illari*. La lista continúa con *Danza de los llameros* y *Cantos de Ansilta*.

A una semana del estreno de *Inti-Raymi*, en una crítica musical publicada en *Daily Camera* de Boulder (Colorado, 22 de julio de 1990) titulada “La música del compositor de Boulder evoca la magia de los incas. La gloria de González”, Wes Blomster escribió:

[...] Si los Incas estuvieran todavía entre nosotros, ellos podrían proclamar al compositor de Boulder Luis Jorge González un tesoro nacional y retornarlo a sus dominios de Sudamérica

como un compositor de la corte. González, cuyo cuarteto de cuerdas fue estrenado por Takács la última primavera, ha dejado otra poderosa y duradera impresión con “Inti-Raymi” [...].

Esta apreciación dispara interrogantes acerca de las motivaciones poéticas del compositor y de cómo la opinión pública veía a este músico inmigrante, que si bien provenía de una nación lejana, ya entonces estaba radicado en Estados Unidos y próximo a conseguir la ciudadanía.

En coherencia con la lucha simbólica que por años sostuvo González para insertarse en las instituciones académicas de su interés, *Inti-Raymi* confronta en su interior los sistemas musicales pentatónico y el atonal, que pertenecen a mundos culturales muy diferentes, proponen sonoridades alejadas entre sí, uno se ordena en torno a escalas y estructuras melódicas perceptibles, mientras que el otro atenta contra toda organización de alturas y giros que estructuren teleológicamente linealidades constructivas.

Algunos apoyos teóricos para la investigación

Para comprender la música de González relacionada con temáticas sudamericanas es necesario considerarla en relación con su historia personal, sus intereses musicales y condiciones de producción y recepción. El abordaje holístico ya mencionado se adecua a nuestro propósito y, por ello, requiere de varias perspectivas y apoyos teóricos. Si bien la partitura es el anclaje de nuestro análisis, concebimos la obra *Inti-Raymi* como un proceso integral de comunicación musical, performático y escénico, que involucra distintos niveles de mediación social y cooperación en la construcción de sentidos, desde la concepción autoral a su percepción por distintos agentes receptores.

Se sabe que la constelación de posibles significados surge de una asignación construida por una red de interpretantes a una forma simbólica particular. En el proceso, las decisiones de González dejaron una primera huella de sentido impresa en la partitura –el nivel poético–, surgió una segunda producción de sentidos a través del análisis de la partitura –el nivel inmanente–, y otras más por la ejecución creadora de los intérpretes, la percepción del público, interpelado en concierto por las formas sonoras, y la crítica –el nivel estético–.

Todos esos sentidos –producidos cada uno en sus circunstancias– se reúnen en un lugar común que Gadamer llamó un “espacio de juego compartido” (1991: 32 y ss.), donde luchan simbólicamente por imponerse, complementarse, sintetizarse, cuestionarse o anularse. Finalmente emerge un “plus” de sentido construido socialmente al producirse la “fusión de horizontes de comprensión” que explica Gadamer (*ibid.*). Estas operaciones dejan en claro la naturaleza social y el carácter convencional de la recepción estética, teoría deudora de la filosofía gadameriana.

En el análisis de las motivaciones del compositor –que lo llevaron a elegir una temática del pasado latinoamericano prehispánico fuera de su contexto–, tiene cabida analizar su aculturación. Su adaptación a un nuevo entorno cultural fue muy gradual, considerando su condición de extranjero en los ámbitos

musicales y académicos multiculturales de Estados Unidos. Acudiremos a dos de las estrategias acuñadas por John Berry que miden cualitativamente la aculturación psicológica: la asimilación y la integración al medio, según las actitudes y conductas culturales del inmigrante y de la sociedad receptora.¹

Hacia un análisis holístico de Inti-Raymi

Por sus declaraciones supimos que el interés por los temas incaicos resurgió por el impacto afectivo y estético que significó escuchar el recitado de poemas en quechua del poeta Walparrimachi Mayta,² por el aficionado boliviano Guillermo Delgado, en una reunión informal en Texas en 1978; por otro lado, lo estimuló la pintura del artista peruano Fernando de Zsyslo, que la interpretó como fuertemente referida a la identidad nacional aun siendo abstracta. González inventó recursos que imitaran la intención de hacer en música lo que Zsyslo hizo en pintura.

Inti-Raymi fue compuesta por encargo del Director de Orquesta Giora Bernstein, para estrenarse el 15 de julio de 1990 en el *Colorado Music Festival*. Se interpretó por segunda vez en 1998 en Texas, por la Orquesta Sinfónica de Fort Worth, dirigida por Germán Gutiérrez. González pensó que luego se convertiría en ballet por eso la obra adhiere a una estética programática, trata la representación de la celebración incaica en el solsticio del invierno, con cuadros sonoros de carácter descriptivo y, por momentos, narrativo. Con la inspiración indigenista “se auto-impuso” ciertos parámetros que evidencian un inicial alejamiento de las técnicas más vanguardistas de los años anteriores.

En la siguiente instancia analítica hacemos pie en la partitura. El lenguaje empleado selecciona recursos musicales que intentan representar la ceremonia. Aunque acudió al atonalismo libre, amalgamó las técnicas contemporáneas de *set* de sonidos policórdicos con la pentatonía. En la rítmica usó polimetrías horizontales, *ostinati*, repeticiones para aludir al carácter ritualista y fraseos más tradicionales que en las obras vanguardistas anteriores. La forma resulta más clara por el uso de simetrías.

El prólogo y los títulos de los movimientos en la partitura están escritos en inglés, dados sus primeros destinatarios. En el primer párrafo del prólogo explicó que “Inti-Raymi es el nombre dado a la festividad del sol en el Imperio Inca: la celebración incluye procesiones, ruegos, canciones, danzas, el sacrificio de

¹ Asimilación e integración se explican de este modo: “cuando los individuos no desean mantener su patrimonio cultural y buscan la interacción diaria con otras culturas, se define la estrategia de asimilación. [...] Cuando hay un interés tanto en mantener la cultura original como en participar en las actividades diarias interactuando con otros grupos, la integración es la opción; aquí, cierto grado de integridad cultural se mantiene, mientras que al mismo tiempo los inmigrantes buscan, como miembros de un grupo etnocultural, participar de la sociedad en general como parte integrante” (Berry, 2001: 619; la traducción es nuestra). Inferimos que la integración podría darse en una sociedad receptora multicultural donde se respeten los valores de la diversidad, con bajos niveles de prejuicio y discriminación.

² Declarado Héroe Nacional por el Estado Plurinacional de Bolivia en reconocimiento a su lucha en la guerra de la independencia junto a sus padres adoptivos Manuel Ascencio Padilla y Juana Azurduy de Padilla.

animales y que todavía tiene lugar en algunas comunidades de Los Andes”.³ La orquestación es por dos, con cambio a instrumentos derivados [Tabla 2]:

2 flautas	(la 2º cambia por piccolo)
2 oboes	(el 2º cambia por corno inglés)
2 clarinetes en Sib	(el 1º cambia a clarinete piccolo en Mib, el 2º cambia a clarinete bajo)
2 fagotes	
2 cornos franceses	
2 trompetas en Do	
Arpa	
Piano / celesta	
Percusión I	4 timbales cromáticos, Gran casa, gong medio, triángulo, címbalos
Percusión II	4 tom-toms, Glockenspiel, gong grande, güiro, redoblante con bordona
Quinteto de arcos	

Tabla 2. González, *Inti-Raymi*. Orquestación por dos

Adaptó principios seriales a una célula breve. Como material básico tomó una escala pentatónica menor y le agregó un sonido cromático que cambiase de lugar y le facilitara presentar armonías muy complejas [Figura 2].

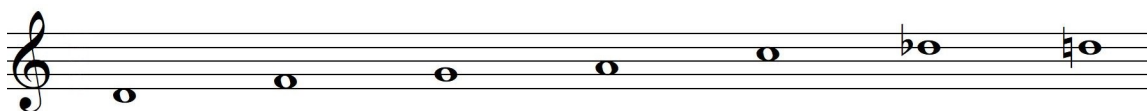


Figura 2. Escala usada como serie originadora de los Pitch Class en el primer movimiento de *Inti-Raymi*

Cuando empezó a trabajar estuvieron en su memoria sonoridades de “música andina” que había escuchado en grabaciones tiempo atrás. Usó las leyes de resonancia y la multiplicación de armónicos a distintos niveles, los más y menos audibles, considerando el piano como instrumento de experimento por ser el más rico en producción de sonidos armónicos. Empleó registros inusuales y recursos modernos en los instrumentos con intenciones descriptivas.

El primer movimiento, *Convocation and processional* (Convocatoria y procesión), es la reunión del pueblo en la plaza donde se celebraba la ceremonia. Comienza con una explosión grave de timbales, gong y *clusters* del piano en registro grave [Figura 3]. Es un brusco llamado de atención al pueblo inca y al público para introducir en el ambiente de solemnidad que sigue. Continúa el llamado a la celebración por un dúo de cornos franceses en un registro muy agudo.

³ La traducción es nuestra.

Fig. 3. González, *Inti-Raymi*. Inicio del primer movimiento

Un efecto pianístico de *glissandi* y *tremolando* con los dedos de la mano derecha sobre el encordado colorea la convocatoria, mientras la mano izquierda prosigue con *clusters*. Sirve de introducción al movimiento. Los elementos rítmicos se convierten en elementos melódicos con la entrada del corno inglés en el compás 8 y es el inicio de la procesión. Tiene sentido escénico: es una marcha lenta en 5/4 de carácter solemne. Los llamados siguen hasta el final del movimiento, acusando variaciones métricas y rítmicas, tímbricas e interválicas.

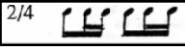
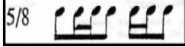
La marcha principal emerge en el quinteto de cuerdas en contrapunto con clarinetes, mientras se repite el llamado, ahora en fagotes y piano, en un intervalo de cuarta aumentada como los timbales del comienzo. Interesa destacar el uso de la escala pentatónica en este pasaje con notas cromáticas agregadas. Crece la densidad textural y polirrítmica por superposición de figuraciones rítmicas regulares e irregulares hasta rematar en un acorde final en *ff*.

El segundo movimiento, *Morning prayer* (Ruegos matutinos), en *adagio molto*, cambia el carácter por más introspectivo con orquestación más colorida. Igual que en el primer movimiento, se evita la cuadratura de las frases y secciones, pero puede reconocerse una estructura tripartita re-expositiva, una variante muy sutilmente hecha del *Lied* decimonónico. Hay un refinamiento en los recursos de orquestación, que probablemente solo se aprecien en una audición en vivo. Hay giros arpegiados que usan las doce notas cromáticas y oscurecen la presencia de una escala pentatónica.

Una intervención melódica de la trompeta alude al erke en la sección central (c.28-46) y la re-exposición variada rítmica y tímbricamente (c. 47) discurre sobre un acompañamiento de charango simulado por los violines en *divisi* y rasgueados.

El tercer movimiento, *Sacrificial Dance* (Danza del Sacrificio), es el tiempo rápido (corchea a 208), rítmico. ¿Cómo hace una referencia a ritmos folclóricos andinos? Diseña cada sección sobre un metro basado en un número primo cuya sucesión cambiante determina las secciones de un rondó. La secuencia de asimetrías métricas determina las secciones del rondó:

5/8 - 7/8 - 5/8 - 11/8 - 5/8 - 13/8 - 5/8 - 7/8.

El *ritornello* 5/8 transforma el ritmo de huayno:  en 

Cada vez que aparece este tema está orquestado de manera diferente.

En el pasaje de 5/8 a 11/8, (c. 79-107), González vuelve a transformar el ritmo tradicional, hace predominar lo melódico sobre lo rítmico y descende la velocidad de la corchea a 176.



Para sintetizar, las técnicas de composición y orquestación evidencian el oficio. Entre los rasgos destacables enumeramos la discursividad narrativa y descriptiva; una interválica alternativa a las cuartas, quintas y octavas justas de erkes y pincullos; las armonías policórdicas, atonales y profusas en resonancias armónicas escritas en notas reales; el contrapunto libre; secuenciación métrica de compases de números primos con variación rítmica permanente; la construcción formal neoclásica, que acude a rondós, marchas, formas ternarias re-expositivas; como muy relevante, la intensidad colorística de la instrumentación.

Finalmente, nos aproximamos a la interpretación musical y a la crítica periodística. La actividad del ejecutante y del receptor se contó entre los propósitos de González, ya que siempre pretendió comunicar su música. Pero encontró dificultades al advertir “la pereza y/o el rechazo de algunos directores de orquesta” del medio para abordar el estudio de obras de un compositor desconocido, de lectura difícil, especialmente si es de lenguaje contemporáneo. Una de sus estrategias fue crear su ‘intérprete’ y su ‘oyente’ implícitos. Fueron pensados como musicalmente calificados, dadas las dificultades de lectura e interpretación de sus obras, intérpretes de alto refinamiento que atrajeran públicos habituados a la música culta, como la Orquesta de Cámara del *Colorado Music Festival*, dirigido por Giora Bersntein.

› **Discusión**

Según Mendívil, la “música incaica” es un “objeto de estudio creado arbitrariamente a principios del siglo XX, por el discurso musicológico en aras a constituir un esquema histórico para el desarrollo musical de la región de Los Andes” y el descubrimiento de la pentafonía como fundamento del sistema tonal de los incas fue la condición previa para el afianzamiento de este discurso (2012: 62). Este imaginario musical se atribuyó a los incas a partir de asociaciones no demostrables porque no hay constataciones empíricas. Por lo tanto, la pentatonía derivó en una metonimia de toda música prehispánica andina como producto de una homogeneización intelectual. En su lectura crítica, Mendívil pone de relieve el carácter ficcional de la construcción que él llama la “invención de la música incaica”.

Entonces, ¿a qué patrimonio musical alude González y por qué? En nuestra primera aproximación presentamos hipótesis que justificarían su elección, siendo la primera, su identidad cultural. González nació en una provincia andina que conserva vestigios post-colombinos del “camino del Inca”, amplia red vial nominada como patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Su interés por la música tradicional, especialmente cuyana y la del noroeste del país se despertó desde muy joven. Sin duda que en su producción suenan características latinoamericanas tales como textos quechuas, la alusión a las ceremonias con procesiones y danzas rituales, las referencias a instrumentos típicos y a estructuras pentatónicas aunque aculturadas en el total cromático.

Y acá retomamos el segundo problema, ¿atonalidad más pentatonía? Vimos cómo González conjugó la descentralización anárquica de las alturas y su posterior reconfiguración en conjuntos cromáticos *ad hoc*, con el uso de material escalístico adherido a las prácticas instrumentales de antiguos pincullos. Logró enmascarar la abstracción y el contraste de mundos sonoros distantes en el tiempo, el espacio y en la cosmovisión.

Y no descuidamos valorar un tercer conflicto al pensar las motivaciones poiésicas y es la integración cultural del extranjero. González abrió una brecha y logró ubicarse en una cultura hegemónica, poco permeable a la inmigración, donde la ideología multicultural demanda exotismos pero mediatizados –no cercanos, no reales, no invasivos– y sostiene el eclecticismo artístico más diverso. La música que aquí citamos, de un alto poder comunicativo, vendría a satisfacer el interés por lo étnico musical de una fracción del público, fomentado por algunas orquestas, asociaciones artísticas y sobre todo, la cinematografía.

Estos indicios nos llevan a concluir que el accionar musical de González varió desde que se liberó de las vanguardias de su época de Baltimore y de la tutela académica. Se evidencia un cambio desde una estrategia de asimilación hacia otra de integración cultural. Es decir, vemos el paso desde un relegamiento de su patrimonio musical en pos de una interacción creciente con el medio vanguardista, hacia la expresión más libre de su cultura de origen en equilibrio con la participación en la sociedad de acogida.

Bibliografía citada

Berry, J. W.. (2001). A psychology of immigration, en *Journal of Social Issues*, núm. 57, vol. 3, pp. 615–631.

Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós.

Mendivil, J. (2012). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentatonía andina y la invención de la música incaica, en *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, vol. 16, núm. 31, pp. 61-77. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fuentes consultadas

Gimbernat de González, Esther (2021). Comunicaciones personales con la autora a través de correo electrónico.

González, L.J. (1990). *Inti-Raymi (partitura orquestal)*. Colorado, inédita.

González, L.J. (1995, 1996, 1997, 1999, 2000). Entrevistas con Fátima Graciela Musri, realizadas en el Auditorio Juan Victoria. San Juan, inéditas.