

Mendívil, Julio. *La biografía social de las músicas. La tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2025, 272 pp. ISBN: 978-631-6636-10-2

María de la Paz Tomasin. Instituto de Investigación en Etnomusicología | mariapaztomasin@gmail.com
ORCID: 0009-0007-8059-146X

DOI: <https://doi.org/10.46553/riim.2026.7447>

La editorial argentina Gourmet Musical nos acerca el último libro del etnomusicólogo peruano Julio Mendívil, *La biografía social de las músicas. La tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas*. El volumen reúne textos del autor publicados previamente en otros idiomas, o en revistas y libros de circulación limitada en América Latina. Para esta edición, Mendívil realizó un trabajo de traducción, revisión y actualización, que da como resultado una obra de notable densidad teórica.

El libro está estructurado en una introducción y tres partes que están vinculadas internamente a través de un hilo conductor: la “biografía social” de las músicas. Este concepto articula la noción de “biografía cultural de las cosas”, de Igor Kopytoff, con la premisa teórica de Chalena Vázquez de que la música no puede estudiarse independientemente de las relaciones sociales de las que forma parte. Partiendo de esta concepción, el autor propone reconstruir las trayectorias históricas de las prácticas musicales que aborda y atender a los procesos de producción, circulación y resignificación que las atraviesan.

En la introducción, titulada “Des-esencializando la tradición”, Mendívil construye la base teórica que sostiene toda la obra. Comienza con una crítica al primordialismo, un enfoque teórico que concibe a los rasgos culturales como naturales, innatos y predestinados. Frente a esta postura, se declara constructivista y adhiere a autores como Raúl R. Romero y Fredrik Barth, al entender a las identidades y culturas no como “esencias” fijas sino como construcciones que responden a estructuras y procesos históricos particulares. No obstante, el autor sostiene que muchas veces son los propios protagonistas quienes vivencian su cultura como algo dado e inmutable, por lo que suscribe a la idea de Pierre Bourdieu acerca de que las prácticas sociales suelen tener un sentido que va más allá de lo naturalizado por la cultura de la que son parte. Atento a esta situación, Mendívil propone para el estudio de las biografías sociales de las músicas una perspectiva analítica basada en la tensión dialéctica entre lo *emic* —sentido otorgado por los sujetos— y lo *etic* —categorías analíticas del investigador—.

Esta postura epistemológica se complementa con una declaración materialista. En diálogo con autores como Karl Marx y Friedrich Engels, concibe a la música como el resultado de procesos materiales y de las condiciones de vida de quienes la producen y consumen. A su vez, siguiendo a Arthur Danto, Reinhart Koselleck y Michel Foucault, sostiene que para que una biografía no quede reducida a un relato de ficción, necesita un anclaje con acontecimientos verificables a través de registros documentales. Por estas razones, propone que las biografías sociales que componen el libro sean entendidas como materialistas.



Abogando por una etnomusicología centrada en la experiencia social y la afectividad, y recuperando la propuesta humanizadora de Kenneth Gourelay, Mendivil anticipa que su rol como “etnomusicólogo aguafiestas” consistirá en cuestionar los relatos tradicionalistas y esencialistas que rodean a las prácticas musicales y reflexionar incluso acerca de su propio rol como investigador. De la mano de Timothy Rice, promueve una mirada diacrónica que apunta a devolver la historicidad a músicas que suelen presentarse como inmutables, para visibilizar cómo sus biografías se constituyen y resignifican.

La primera parte, “Escribiendo biografías”, reúne tres capítulos dedicados a reconstruir y analizar biografías de canciones y a pensar metodologías del trabajo histórico en etnomusicología. El primero de ellos, denominado “¿La canción es la misma? Las biografías sociales de las canciones”, comienza con una anécdota personal del

autor. Mendivil cuenta en primera persona de qué forma *La vida es un carnaval*, de Celia Cruz, dejó de ser para él un éxitoailable para transformarse en su “canción de la cárcel”, luego de haberla escuchado cada día durante su detención en Perú en 1999 bajo la dictadura de Alberto Fujimori.

A partir de esa experiencia, el autor se pregunta qué hace que una misma canción pueda significar diferentes cosas según el momento y la persona que la escucha. Para responder, traslada al campo musical el debate entre Karl Marx y Georg Simmel sobre si el valor de una mercancía depende de su producción o de la relación que el consumidor establece con ella, y concluye que el valor de una canción no es intrínseco sino relacional. Siguiendo a Arjun Appadurai, argumenta que las canciones no dejan de transformarse una vez producidas, y que sus biografías se construyen a partir de las distintas interpretaciones y adaptaciones que adquieren al ser incorporadas a las vidas de quienes las consumen. Estas biografías pueden ser sociales, cuando distintos grupos reinterpretan una canción en contextos históricos diferentes, o personalizadas, cuando un oyente la vincula con su propia historia de vida, como en el caso del autor y Celia Cruz. En ambos casos, la transformación opera mediante tres estrategias: la “traducción”, cuando se reformula la estructura musical o el texto; la “recontextualización”, cuando lo que cambia es el lugar y la forma de escucha pero no se altera el texto; y la “apropiación personal”, cuando la historia de cada oyente condiciona el significado.

El segundo capítulo, “Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición”, parte de una pregunta central: ¿qué entendemos por tradición? Apoyándose en Eric Hobsbawm, Steven Feld y José Carlos Mariátegui, la define como un vínculo entre pasado y presente que se reinventa continuamente en ambas direcciones, y señala que sus peores enemigos son los “tradicionalistas” que la conciben como algo fijo e inmutable. A partir de esta definición, el autor examina las narrativas que construyen la biografía social del huayno peruano, las cuales contraponen un prototipo de huayno indígena “puro”, de origen prehispánico, a uno “mestizo”, contaminado; estos discursos carecen de respaldo histórico o documental.

Mediante el análisis musical de tres ejemplos, muestra cómo los músicos contemporáneos negocian con la tradición introduciendo innovaciones (como el uso de estructuras de balada), pero

insertándolas en los patrones rítmicos convencionales para mantener su legitimidad. Esto remite a las “estrategias para entrar y salir de la modernidad” que describe Néstor García Canclini en su obra *Culturas híbridas*, parafraseado en el título de este capítulo pero desde una lógica invertida. Frente a los defensores de la “tradición ancestral” que advierten la desaparición inminente del género, el autor concluye que el huayno seguirá existiendo, aunque el término no haya significado ni vaya a significar lo mismo en distintos momentos históricos.

En el tercer capítulo, “El harawi prehispánico: apuntes para cuestionar algunos lugares comunes”, Mendívil analiza la biografía social del harawi. El autor cuestiona el lugar común que presenta a este tipo de canto indígena sin métrica de los Andes centrales como antecedente directo del yaraví mestizo actual. A través del análisis de Crónicas de Indias y diccionarios coloniales, el autor muestra que durante mucho tiempo el harawi fue documentado como un género sumamente diverso, puesto que incluía cantos épicos, agrícolas, religiosos y festivos. Sin embargo, a partir del siglo XIX fue quedando paulatinamente reducido a una expresión melancólica del amor no correspondido. Según el autor, la supuesta melancolía indígena que se le atribuye actualmente, y que compartiría con el yaraví actual, es producto de una visión hispanista estereotipada y racista de lo indígena, propia de esa época.

Para el autor, esta narrativa sin base empírica se consolida a través de dos errores metodológicos recurrentes en los estudios históricos sobre músicas andinas. El primero es la “falacia del nombre”, que consiste en suponer que porque una palabra se mantiene a través del tiempo, aquello que designa permanece invariable. El segundo es lo que Mendívil denomina “menciones implícitas”, esto es, inferir a partir de descripciones superficialmente similares, que dos hechos distintos son en realidad el mismo fenómeno. Ambos errores alimentaron un discurso que terminó por institucionalizarse en una resolución oficial que declara al yaraví patrimonio cultural de la nación y reproduce sin cuestionamiento la genealogía harawi-yaraví forjada en el siglo XIX.

La segunda parte, “Releyendo a Arguedas”, consta de dos capítulos a través de los cuales Mendívil rinde homenaje crítico a la figura de José María Arguedas y a su estudio sobre las músicas andinas. El primero, “El rumoroso mundo: la música en la obra de José María Arguedas”, muestra de qué modo la música andina aparece como un tópico recurrente en los textos de este escritor y etnólogo peruano. Para Mendívil, la visión *emic* de las prácticas musicales indígenas que tiene Arguedas por haberse criado en un entorno rural se traduce en una estética musical naturalizada que aparece de forma implícita en su literatura, puesto que no es objeto de reflexión consciente por parte del escritor. Siguiendo a Fredric Jameson, llama a esto “inconsciente cultural” y se propone hacerlo explícito.

Para lograrlo, Mendívil retoma de la obra de Arguedas la imagen del “rumoroso mundo” — presente en *Los ríos profundos*— y la combina con categorías medievales desarrolladas por Boecio. El autor aclara que esta decisión metodológica no busca designar a la música andina como “preracional” ni hipotetizar un posible vínculo histórico entre ambos pensamientos, sino distanciarse del racionalismo moderno para leer de manera holística la mirada de Arguedas sobre la música. Así, establece una relación entre la *musica mundana* y el “rumoroso mundo” natural humanizado (la musicalidad atribuida a la naturaleza), la *musica humana* y el “rumoroso mundo” humano naturalizado (el ser humano dotado de una musicalidad semejante a la del cosmos), y la *musica instrumentalis* y las herramientas naturales y artificiales de participación en ese rumoroso mundo (canto e instrumentos musicales indígenas como medios que permiten a los humanos vincularse con la naturaleza). Mendívil llega a la conclusión de que en los textos de Arguedas la

música opera como mediadora entre la naturaleza y la cultura, y que esta visión del escritor es representativa de la cultura andina en general.

El segundo capítulo, “La suerte del tambobambino: sobre archivos musicales y una canción indígena de los Andes peruanos”, parte de la figura de Arguedas como recopilador, quien veía en las incipientes tecnologías de grabación de su época la posibilidad de archivar la música “tradicional” andina que consideraba “en peligro” de desaparición. Mendívil analiza cómo los archivos musicales, lejos de ser depósitos neutrales, favorecen a la transformación de aquello que buscan preservar. Para fundamentar su postura, analiza la biografía social de “Carnaval de Tambobamba”, canción que Arguedas —quien nunca estuvo en Tambobamba— escuchó en Cusco y grabó *a cappella* para el archivo de música tradicional. Mendívil sostiene que al fijar por primera vez esa práctica viva y variable, el escritor construyó un “original” que nunca existió como tal antes de ese registro etnográfico.

Con el tiempo, la canción pasó de ser un canto de carnaval indígena cualquiera a convertirse en emblema, tanto de la cultura andina como de la propia figura de Arguedas. Retomando la distinción de Diana Taylor entre archivo —lo fijado, tecnológico— y repertorio —lo efímero, practicado—, Mendívil argumenta que los archivos participan activamente en legitimar lo que termina considerándose “representativo” o “tradicional” de una cultura. El capítulo cierra con un dato de la antropóloga Carmen Ilizarbe, quien documenta que actualmente los habitantes de Tambobamba no reconocen esta canción como propia ni la cantan en sus carnavales, por lo que existe mucho más en el repertorio y en el archivo que en Tambobamba mismo.

La tercera parte, “Pensando la protesta y la memoria”, aborda la relación entre música, política y memoria histórica en Perú. En “Cultos o comerciales: representando a Ayacucho en la escena musical andina”, Mendívil examina la escena del huayno ayacuchano en Lima, escena que él mismo impulsó en los años ochenta, cuando Ayacucho estaba inmerso en una guerra de guerrillas. El autor centra su análisis específicamente en el período posterior a 1992, ya bajo la dictadura cívico-militar de Alberto Fujimori. Dentro de esta escena, distingue a dos generaciones de músicos: la “generación de la guerra”, vinculados a una estética de la Nueva Canción latinoamericana y a la resistencia contra la dictadura; y la “generación de la posguerra”, que surgida durante la década de los 90 se aleja paulatinamente del repertorio de protesta y adopta una postura apolítica que apunta al profesionalismo para insertarse en una industria musical más global.

De acuerdo con Mendívil, ambas generaciones coexisten en la escena actual y esta se ha transformado, en términos bourdianos, en un campo de disputas simbólicas en el que los músicos de la primera generación contraponen su capital cultural, anclado en la lectura, el conocimiento histórico y el compromiso político, al éxito comercial de los más jóvenes, a quienes describen como culturalmente deficientes. Sin embargo, el autor señala que esta posición es contradictoria ya que la misma generación que dice oponerse al capital cultural hegemónico de la sociedad peruana reproduce esa lógica al interior de la escena, al descalificar otros estilos de huayno con los mismos criterios clasistas que denuncia cuando se aplican sobre ella. El capítulo cierra con una reflexión del autor, quien advierte que él mismo había intentado influir en el músico Julio Humala para que recuperara el repertorio de la primera generación. Mendívil se pregunta si su propio *habitus* de “alta cultura”, moldeado en aquella generación, no lo hizo cómplice de la misma lógica de distinción social que describe en sus entrevistados.

En el penúltimo capítulo, “Cantando por el agua y contra el oro: música y políticas de representación en Cajamarca”, Mendívil se posiciona abiertamente a favor de la población campesina de Cajamarca en su lucha contra la expansión minera y los medios de comunicación

afines a esa actividad. Desde la etnomusicología comprometida de Jeff Todd Titon, compara dos corpus de canciones de las rondas campesinas. Por un lado, el repertorio de huaynos y “pechadas” surgido en los años ochenta, previo al conflicto minero, que distingue como piezas orientadas a la participación grupal. Por otro lado, las canciones más recientes documentadas por Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, que registran explícitamente el conflicto con la corporación minera.

A partir de esta comparación, argumenta que el repertorio rondero se reinventa como herramienta mediante la cual los campesinos construyen una imagen alternativa a la de agitadores sociales que los medios afines a la minería difunden; y que la representación mediática de estas prácticas constituye un campo donde campesinos, gobiernos, corporaciones internacionales y etnomusicólogos negocian imágenes sobre una región que se produce a través de prácticas y representaciones en disputa.

El capítulo final, “Espectros de guerra: música, fantología y memoria sobre el conflicto armado”, cierra la obra analizando la relación entre música y memoria sobre la violencia política acontecida en Ayacucho en los años ochenta. Mendívil inicia contando que en 1984 asistió al juicio por la masacre de Uchuraccay de 1983, en la que su hermano Jorge Luis había sido asesinado junto a otros siete colegas, en circunstancias cuya responsabilidad nunca fue definitivamente esclarecida. Desde ese lugar, el autor reflexiona acerca de la memoria y la define como una construcción ficcional, mutable, colectiva y condicionada por estructuras de poder que determinan qué y cómo se recuerda.

Retomando de Jacques Derrida, la imagen del “fantasma” como figura de lo intermedio entre la vida y la muerte propone que toda forma de memoria es fantológica. Siguiendo a Mark Fisher, extiende esta cualidad a la música popular grabada, ya que esta posee un carácter fantasmagórico debido a que no corresponde a una *performance* concreta sino a una imaginaria, construida en estudio. Sobre esta base, analiza la biografía social de *Flor de retama*, un huayno compuesto en 1969 como protesta contra una masacre de estudiantes y convertido durante los años de violencia en himno contra la represión. Según Mendívil, esta canción resulta un caso paradigmático de música fantológica porque sigue siendo interpretada por músicos y audiencias que no vivieron esa época y evoca los “fantasmas” del pasado en el presente. Sumando a lo desarrollado en el primer capítulo sobre las diferentes significaciones que las personas y grupos sociales construyen en torno a una misma canción, el autor muestra cómo este huayno ha adquirido diversos significados según el contexto. Así, concluye en que no existe vínculo natural entre música y memoria, ya que los significados de una canción no devienen de sus características intrínsecas sino de las vivencias que distintos agentes sociales tienen con ella.

A lo largo del libro, Mendívil articula marcos teóricos provenientes de distintas disciplinas para analizar las prácticas musicales que aborda. Lo hace reflexionando sobre su propio rol en los temas que estudia: como detenido político que escuchó a Celia Cruz en la cárcel, como músico formado en la escena ayacuchana, como hermano de una víctima de Uchuraccay. Esta implicación personal no debilita el rigor analítico, sino que lo fundamenta, a la vez que constituye uno de los rasgos más consistentes de una obra que se declara constructivista, humanista, histórica y materialista.

Fiel a su autodefinición de “aguafiestas”, Mendívil dismantela los mitos que rodean a las prácticas musicales, para demostrar que cuestionar el esencialismo es una forma de desentramar discursos hegemónicos que cristalizan identidades y alimentan narrativas puristas sobre las tradiciones. Así, *La biografía social de las músicas* nos invita a reflexionar sobre las formas en que nos

apropiamos de las músicas, individual y colectivamente, convirtiéndose en una contribución indispensable a la etnomusicología latinoamericana.

Hay que decirlo: el “etnomusicólogo aguafiestas” lo hizo de nuevo.

* * *

María de la Paz Tomasin. Es Magíster y Especialista en Musicología por la Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo. Completó sus estudios de Profesora en Música, con orientación en Musicología en el Conservatorio de Música Alberto Ginastera. Dentro de la etnomusicología, su línea de investigación se centra en las prácticas musicales de poblaciones indígenas de Argentina, articulando enfoques decoloniales, perspectivas de género y trabajo territorial. Actualmente, se desempeña como becaria del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET) de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y como docente en instituciones especializadas de nivel superior no universitario de la Provincia de Buenos Aires. Participa como expositora regularmente en eventos científicos y es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

Fecha de recepción: 05 de junio de 2026

Fecha de aceptación: 04 de julio de 2026