

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Charango y revolución: la configuración del “charango peruano” en el imaginario de Lima (ca. 1960-1980)

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Historia que presenta:

Danitse Fiorella Palomino Bendezu

Asesor:

Jesús Antonio Cosamalón Aguilar

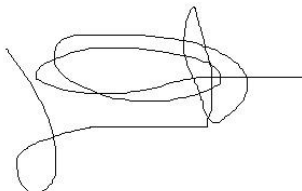
Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, Jesús Antonio Cosamalón Aguilar, docente de la Facultad de Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado: ***Charango y revolución: la configuración del "charango peruano" en el imaginario de Lima (ca. 1960 - 1980)***, de la autora Danitse Fiorella Palomino Bendezu, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 19%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 17/11/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha : Lima, 17 de noviembre, 2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Cosamalón Aguilar, Jesús Antonio</u>	
DNI: 08023897	
ORCID: 0000-0001-6659-6570	
Firma	



A la locura de mi padre

Al amor de mi madre

Agradecimientos

Son muchas las personas a las que debo agradecer al haber culminado este trabajo de investigación que inició hace cinco años. El proceso no fue sencillo ni lineal. Fue, en primer lugar, la fe en la música lo que mantuvo mi constancia a pesar de los hiatos, pero fue la presencia de las personas con las que he tenido la fortuna de estar rodeada lo que permitió que pudiera llevarlo a cabo.

Gracias a Jesús Cosamalón, asesor de esta tesis, cuyo consejo seguí al decidir trabajar con la discografía como fuente histórica, también por sus precisas recomendaciones bibliográficas y la paciencia a pesar de mis largos silencios. Gracias a Miguel Costa, coordinador de la carrera, cuyos correos me mantuvieron conectada con las posibilidades que ofrecía la universidad para seguir trabajando en esta tesis y no abandonar la idea. Gracias al CEA (Centro de Escritura Académica) de la PUCP y sus Jornadas de Escritura, gracias a sus asesorías logré darle forma a los primeros manuscritos.

A mis hermanas Jandira y Johana Palomino, por su visión, ánimo y apoyo en cada decisión. Gracias a mis tíos, con quienes crecí y de quienes aprendí el respeto por el estudio y el trabajo. A mis padres, de quienes heredé el temperamento que hoy me moviliza.

Gracias a Juan Francisco, por que su compañía me hizo reconectar con el amor a mi propia raíz y a la música que allí me llevaba. Su energía y sentido del humor hicieron ligeros los días más pesados. Gracias a Cecilia y Fernando por su inmenso apoyo y ejemplo. A Ana Paula por su consejo y ánimo, y por escuchar estas ideas en voz alta mientras iban encontrando forma.

Gracias a mis queridos amigos de aulas: Ricardo Bracamonte y Pepe León-Barandiarán, con quienes nos acompañamos en la Historia como decisión de vida, por las conversaciones y la alegría que compartimos al vernos crecer.

Gracias también a Pedro Arriola, mi profesor de charango, cuyas clases inspiraron en mí el amor definitivo por este cordófono encantador.

Y, fundamentalmente, gracias al misterio detrás de la música, del que me siento instrumento.

Resumen

El presente trabajo analiza las apariciones sonoras y visuales del charango en la discografía editada en Lima desde fines de los años cincuenta hasta 1980, con el objetivo de comprender el proceso de reconfiguración simbólica que permitió su transformación en un instrumento de carácter “nacional”. Considerando su origen campesino y la discriminación que enfrentó en los espacios urbanos hasta bien entrado el siglo XX, me pregunto: ¿cuándo y cómo logró el charango ingresar a las urbes y consolidarse en el imaginario como un símbolo del Perú?

Las décadas estudiadas sitúan al charango en un contexto de profundos cambios sociales. Las políticas culturales del gobierno de Velasco (1968–1975) ofrecieron plataformas favorables para las expresiones populares, especialmente las andinas, al colocar al campesino como protagonista de la revolución velasquista. Paralelamente, la segunda etapa del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas coincidió con la influencia de la Nueva Canción Latinoamericana en Lima, cuyo espacio más representativo fue el Taller de la Canción Popular del Conservatorio, dirigido por Celso Garrido-Lecca. Esta corriente impulsó una renovación de la idea de “música peruana”, lo que se evidenció en las nuevas formas de interpretar el charango.

El instrumento, al continuar asociado con lo indígena, fue utilizado como un símbolo de autenticidad que otorgaba legitimidad a propuestas urbanas que buscaban definir una identidad propia en diálogo con las corrientes “latinoamericanas”, una etiqueta que, paradójicamente, había sido creada desde una mirada externa. Es en este diálogo, como una respuesta local frente a sus pares internacionales, cuando surge un “charango peruano”.

Introducción.....	1
Problema de investigación.....	2
Metodología y fuentes disponibles.....	4
Análisis de discografía.....	5
Capítulo 1: 1956 - 1968.....	7
Contexto cultural: una nueva audiencia para una nueva discografía.....	7
La “andinización” de Lima: el fenómeno migratorio desde los años 40.....	7
El trabajo de José María Arguedas.....	9
José María Arguedas y su gestión en favor de los músicos migrantes.....	10
Arguedas y los charanguistas.....	11
La década de 1960: la época dorada de la discografía andina en la capital.....	12
Discografía desde 1958 a 1968.....	13
Re-indianización del charango en Lima.....	13
Música incaica y la idea del Cusco desde Lima.....	15
1957: Sipas Ticka con el Conjunto Sol del Perú (Sono Radio).....	15
1962: Musica de los Andes Peruanos , Vol.2: Música del Cuzco (La Tierra de los Incas), Conjunto Sol del Perú (Sono Radio).....	17
1961: Machu - Picchu (Sono Radio).....	20
1965: Wara Wara, La voz de oro de los incas con el Conjunto Sol del Perú (Sono Radio).....	21
1966: Conjunto Sol del Perú (Sono Radio).....	24
Charangos regionales: La Lira Paucina de Ayacucho y la Música Puneña.....	25
El charango ayacuchano de la Lira Paucina.....	25
1960: Lira Paucina, Odeón /IEMPSA.....	25
1964: Ayacuchomanta, Jaime Guardia, Lira Paucina (Odeón del Perú)..	31
El charango en la tradición musical puneña.....	32
Hipótesis sobre el origen del charango en el Altiplano.....	32
El charango en el el kajelo, la kashua y los rituales de enamoramiento..	33
El charango en la “música puneña”.....	34
La estudiantina Puneña y el charango.....	36
1962: Musica de los Andes Peruanos, Vol.19 - Música de Puno, Centro Cultural Theodoro Valcárcel (Sono Radio).....	39
1964/1965: Conjunto Orquestal Puno, Odeon / IEMPSA.....	42
1967: Puno Pandillero, Conjunto Orquestal de Puno, IEMPSA / Odeon..	43
Jaime Guardia y el camino hacia el charango solista.....	47
1967: Jaime Guardia y su charango, Líder / IEMPSA.....	47
Capítulo 2: 1969 - 1980.....	50
Del campo a la ciudad: transformaciones simbólicas del charango en la década de 1970.	50
El Gobierno Revolucionario de Velasco Alvarado.....	52
El ideal cultural en papel: Bases teóricas de la política cultural.....	56

Medidas en torno a la cultura.....	57
Festivales totales: “Contacta 1972” e “Inkarri 1973”.....	58
Nombres propios en el cine.....	64
La imagen del hombre andino en la televisión.....	65
El campesino como protagonista de la revolución.....	66
Música andina en el contexto del GRFA.....	69
Discografía (1970 - 1980).....	70
1970: Luis Abanto Morales, “Cielo Serrano” IEMPSA.....	70
El charango “cholo” en el cine: Allpa Kallpa.....	74
El charango en el imaginario urbano:.....	76
1972: Conjunto Hermanos Alvarado, “Chicas Colegialas”, IMSA.....	76
Charangos regionales: Nuevas y viejas identidades.....	78
1973: Puno Eterno, Conjunto Orquestal Puno (Sono Radio).....	79
El charango cusqueño:.....	81
1974: Mi Espinar Querido... Cuzco, Conjunto Los Supay de Espinar (Sono Radio).....	82
Charangos solistas: el charango peruano y el “no peruano”.....	83
1976: Jaime Guardia, “Charango peruano”, Discos Pueblo (MX).....	85
1977: Jaime Guardia, “El charango del Perú” (Líder).....	88
El charango de Erick Zubieta:.....	88
1977: Erick Zubieta, “Mi Perú, mi folklore, mi charango” (FTA).....	90
1979: Erick Zubieta, “América Latina y su folklore en charango” (FTA).....	94
Inkaqueñas: “jugando a ser indios”.....	95
1978: Inkaqueñas, Odeón del Perú.....	95
1979: “Inkaqueñas Vol.2”, Odeón del Perú.....	96
La Nueva Canción Peruana y el charango en el contexto del GRFA.....	98
Nicomedes como primer referente de la canción protesta:.....	99
Victor Jara en el Perú:.....	100
Garrido Lecca y el Taller de la Canción Popular (TCP).....	101
1975/76: Tiempo Nuevo, “Nuestro Canto”, EPOCAP.....	103
Críticas a la agrupación:.....	105
Sobre el charango en estos formatos:.....	107
Influencia fuera de Lima.....	108
Vientos del Pueblo y la Cantata Popular.....	110
1980: “Vientos del Pueblo”, EPOCAP.....	110
1979: Celso Garrido Lecca “Canta Popular Donde Nacen Los Cóndores”..	112
Algunas conclusiones sobre la “Nueva Canción Peruana” y el “Taller de la Canción Popular” :.....	117
Sobre la estandarización del Charango.....	119
Conclusiones finales.....	121
Bibliografía.....	124

Introducción

El objetivo de esta investigación es principalmente analizar la presencia y uso del charango en Lima a través de su discografía durante las décadas de 1960 y 1970, época crítica por los cambios sociales y políticos en el país y la región. Sostengo que las reformas culturales y sociales que se impulsaron desde la oficialidad durante estas décadas fueron catalizadores determinantes que facilitaron el ingreso del charango al discurso de música nacional. Las iniciativas oficiales sin embargo no fueron un único factor ya que el charango había comenzado un proceso de “desindianización” (a través del discurso del mestizaje) desde los primeros años del siglo XX empujado por sus propios cultores regionales en las urbes de Ayacucho y Cusco (Turino: 1988; Mendoza: 2006) con la finalidad de que sea aceptado en los espacios urbanos. Cuando el charango empieza a aparecer en la discografía comercial a partir de los años 50 en Lima, este ya es un instrumento adaptado a ciertos cánones estéticos de la urbe, pero esto se pierde de vista. Es sólo a partir de la década siguiente cuando el charango comienza un camino hacia el discurso de música nacional, para luego encontrar su espacio durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968 - 1980). Coincide estos años con la influencia en Lima del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, cuyo formato musical canonizó al charango dentro de la música latinoamericana para el mundo. El charango, al asociarse a grupos de estudiantes de clase media y al incorporar herramientas del lenguaje musical académico, termina por legitimarse en la capital, volviéndose un símbolo de la música andina, y consecuentemente, de la música peruana. La influencia dominante de Lima sobre otras provincias del Perú refleja también esta tendencia y, en el caso de la forma de interpretar el charango, parece invisibilizar o superponerse a las tradiciones regionales del instrumento.

La discografía que encontramos durante estos años refleja estos procesos tanto en la música, sus portadas y los textos de sus contraportadas. El charango que encontramos en la década de los 50 y 60 es un charango que busca “adecentarse” o al que prácticamente se le oculta de ciertos formatos; en contraste, a partir de la década de 1970, se hace evidente cierto orgullo ante esta tradición y se hace más sólida la presencia de la figura del charanguista solista. Este se afirma en última instancia como legítimo representante de la música peruana. Con la influencia de la Nueva Canción Latinoamericana en la capital, el charango hace su aparición en el formato de estas agrupaciones que pronto tendrán a sus representantes locales desde las canteras del Conservatorio Nacional de

música bajo la influencia académica de Celso Garrido-Lecca. El prestigio asociado a esta “nueva canción”, así como el novedoso tratamiento que se le da en este espacio a la música de origen tradicional, legitimarían el uso del charango en la capital peruana.

El charango a partir de esta década puede entenderse como un representante no solo de lo andino, sino de lo “profundamente andino” y desde ciertas perspectivas -reflejadas en los textos de los discos- como de lo “verdaderamente peruano”. En contraste con la música influenciada por las nuevas sonoridades del mundo, como el rock, género que por entonces había hecho aparición, que incluía sonidos eléctricos y cuya presencia llamaba la atención de las juventudes urbanas de entonces, el charango parece permanecer inmutable junto a la música considerada folklórica y a los estereotipos que sobre ella seguían operando. Desde una realidad imaginada, el charango parecía permanecer como un símbolo inalterable del mundo indígena campesino, muchas veces romantizado, al que se buscaba reivindicar dentro del discurso impulsado por la oficialidad, discurso al que se adscribía una buena parte del movimiento de la Nueva Canción en Lima.

Ignorando u obviando en dicho proceso el origen europeo de los instrumentos de cuerda, así como las modificaciones que este cordófono experimentó a lo largo del siglo XX -justamente para ajustarse a los cánones estéticos de una élite urbana y que dio como resultado un “charango mestizo” (Turino: 1988)- el charango encarnará durante estos años un símbolo imaginado de lo indígena (o de una identidad andina “profunda”) que será instrumentalizado a favor de las narrativas en las que es integrado. El uso y la presencia del charango en los nuevos formatos nacidos por la Nueva Canción, parece legitimar la aproximación occidental que se le daba allí a la música andina. Una instrumentalización del instrumento que a su vez le aportaba al charango una nueva transformación en el camino a convertirse en un símbolo de alcance nacional.

Problema de investigación

¿Por qué una tradición musical, que puede remontarse a la colonia (Chaquilla: 2015), y que es ampliamente difundida en varias regiones del sur del Perú solo fue reconocida como representante de lo nacional a inicios del siglo XXI¹? Parto de esta interrogante para preguntarme ¿qué fue lo que sucedió social, política y culturalmente en el país para que se facilitara dicho proceso? ¿Cuándo empieza a consolidarse el charango en el discurso de música nacional como un instrumento que representa a todo el Perú? Sabemos que durante las primeras décadas del siglo XX el charango aún era visto con desprecio en espacios urbanos en sus regiones de origen². Asociado principalmente al mundo campesino y a la bohemia, tocar charango era visto como un símbolo del “bajo pueblo” dentro de una sociedad jerárquica; su música, calificada de “rústica” o “primitiva”. ¿Cómo fue entonces que pasó a convertirse en un símbolo nacional?

¹ El charango fue reconocido como patrimonio de la nación en el año 2007 según Resolución Directorial 1136.

² Mendoza (2006); Turino (1988).

A pesar de existir un “boom” de la música andina en la discografía nacional durante la década de 1960, el charango aparece escasamente a comparación de otros instrumentos dentro de los distintos formatos y géneros de la música regional de los Andes. En la discografía peruana hacia fines de la década de 1950, solamente la “Lira Paucina”, con el charango de Jaime Guardia, parece haber obtenido el difícil logro de editar un disco con el charango como instrumento melódico. A partir de los años sesenta: su presencia se diversifica y este empieza a aparecer asociado a categorías como “inka” o a lo “auténticamente peruano”, aunque, a comparación del grueso de discos editados para la región de los Andes, su presencia sigue siendo mínima. A partir de la década de 1970 vemos que el charango se asocia con nuevas categorías: lo encontramos en escenarios urbanos, en la mano de solistas que resaltan la presencia del instrumento y de forma particular en los formatos de música latinoamericana que lograron canonizar el charango en su formación. En este caso son ahora jóvenes ciudadanos quienes lo interpretan en canciones con mensajes de reivindicación social -donde es protagónica la figura del indígena campesino- y que a su vez reclaman una identidad latinoamericana.

Esta evolución en la representación del instrumento desde la discografía nos hace preguntarnos sobre los aspectos sociales, políticos y culturales que la enmarcan. Los cambios que se dieron en el discurso durante el GRFA y las medidas reformistas desde dicha oficialidad en torno a la cultura, la educación y a la figura del campesino, ahora protagonista de una revolución y cuyas expresiones culturales se veían revalorizadas, ¿tuvieron un impacto rastreable en el desarrollo y la idea que se tenía de este instrumento?, ¿qué medidas puntuales desde la oficialidad, sobre la música y el arte en general, contribuyeron a crear un espacio adecuado para que el charango pudiera desarrollarse públicamente?

Durante la misma década, la influencia de la Nueva canción Latinoamericana en el Perú, y de forma particular, de la nueva canción chilena, presentan al charango desde una nueva perspectiva. Este movimiento, en última instancia, reforzó su uso en la ciudad capital. Ahora el instrumento es presentado dentro de un formato “estandarizado” de música andina y ejecutado por jóvenes estudiantes universitarios de formas novedosas, acompañando canciones con mensajes de reivindicación social. En nuestro país, este era un mensaje afín al discurso desde la oficialidad.

¿Quiénes fueron sus representantes locales y cómo influyó su música en la creación de nuevos públicos? ¿Es este el momento cuando la presencia y significado del charango se consolidan en Lima? Y siendo así, al consolidarse su presencia y legitimidad en Lima, centro del poder político peruano, ¿empieza su legitimación como símbolo de todo el país? Estas son algunas de las inquietudes que dan origen a este proyecto de investigación³.

³ Otras preguntas que surgen para desarrollar este tema son las siguientes: ¿Cómo fue el proceso a través del que el charango va insertándose en el imaginario social de Lima a partir de estos años?; ¿qué representaciones encontramos de este instrumento en la discografía?; ¿Cómo se manipula la representación de este instrumento

Metodología y fuentes disponibles

La discografía y el cine nos ofrecen información valiosa para poner luces sobre el tema. Principalmente, rastreo al charango en la discografía peruana editada desde el año 1957 hasta 1980 para analizar 3 aspectos: el tratamiento que se le da en la representación en sus portadas, la narrativa que se expone en los textos de las contraportadas y el contenido musical. Para fines de este análisis, considero dos períodos: 1957 -1968 y 1969 – 1980⁴ para comparar ambas épocas teniendo en cuenta las reformas velasquistas como un parteaguas. De una primera comparación, sostengo que en ambos periodos la representación del instrumento ha cambiado: si bien entre 1957 y 1968 vemos que se intenta un “adecentamiento” o “desindianización”⁵ del instrumento, a partir de 1969 esta tendencia se empieza a revertir hasta el punto de encontrar ejemplos de apropiación de la estética andina por parte de jóvenes más bien ciudadanos y/o costeños⁶. Durante el segundo periodo también encontramos al charango en 3 producciones cinematográficas donde su imagen y música tienen momentos especiales: “Allpa Kallpa” (1974), “Kuntur Wachana” (1977) y “Yawar Fiesta” (1979). La forma en la que el charango es representado en estas producciones musicales y cinematográficas del segundo periodo analizado puede explicarse por el contexto político y social que se vive en el país entonces cuando se reivindican las expresiones culturales andinas durante el GRFA. En suma, la presencia del charango en el cine, sumada a las representaciones de este en la discografía, nos habla de un momento de modernización de la cultura andina en general, modernización de la que el charango se benefició.

cuando ingresa a una dinámica comercial?; ¿En qué medida estas representaciones influyen en el imaginario del público?; ¿Cómo se evidencian estos cambios de la mentalidad sobre el charango en la música, la técnica, los aspectos materiales del instrumento y su discurso visual?; ¿Desde cuándo podemos decir que el charango es considerado un instrumento nacional?

⁴ La segunda mitad del siglo XX se caracteriza por un gran movimiento migratorio de la sierra a la costa, principalmente hacia Lima, lo que Llorens llama la “andinización de Lima”, hecho que se refleja en la discografía de entonces. El autor sostiene que: “*Se puede decir, (...) que la industria fonográfica instalada en el país se expande gracias a la creciente venta de discos con música popular y folklórica de la sierra. En la década de 1970 todas las grandes empresas disqueras del país graban comercialmente esta vertiente, a diferencia de los años de 1950.*” (1988, p. 125). Esta suerte “época de oro” de la música andina se puede corroborar en la amplia cantidad de títulos encontrados cuyos nombres de las agrupaciones hacen alusión directa a lugares específicos de los Andes: “Jilguero del Huascarán”, “Pastorita Huaracina”, “Trío Ayacucho”, “Diamantes de Llata”, “Conjunto Típico Mantaro”, “Los Xauxas”, “El Huamanguinito”, “Estudiantina Lampa”, “Alma cerreña de La Oroya”, etc. Los títulos aluden al vínculo con el territorio, a veces hay títulos como “Los Errantes”, que si bien son de Arequipa, la alusión a la ausencia de territorio también está presente. Como dato curioso, el disco más vendido del año 1960 es un 45 rpm de Jilguero del Huascarán, una chuscada llamada “Marujita” que presenta un arreglo con cuerdas agudas de metal, sonoridad que el charango también emula.

⁵ Este término es propuesto por Marisol De la Cadena en “*Indígenas mestizos. Raza y Cultura en Cusco*”. IEP: 2004.

⁶ Es el caso de la portada del disco de la agrupación “Inkqueñas”, quienes claramente han buscado “vestirse” de “andinos” al ponerse ponchos sobre sus camisas y jeans. Incluso uno de sus integrantes es aparentemente afroperuano.

Análisis de discografía⁷

La primera búsqueda que se realizó para encontrar discografía asociada al charango fue buscar este término en la base de datos “Discogs” (www.discogs.com), lo que nos dio 5 títulos entre los años que nos conciernen. Posteriormente, pasé a revisar los catálogos disponibles de los 4 sellos discográficos nacionales más importantes durante la época de nuestro interés. Esta primera revisión arrojó la siguiente información en cuanto a cantidad de títulos:

- Odeón del Perú /IEMPSA (1948 – 1985): 1001 títulos
- Sono Radio (1951 – 2007): 1886 títulos
- MAG (1954 – 2018): 1184 títulos
- Líder (1964 – 2005): 435 títulos

Una primera pre-selección de estos resultados consistió en separar los títulos entre los años 1955 y 1981. De dicha selección, escogimos en primer lugar aquellos títulos que mencionaran o mostraran al charango en sus nombres o portadas y, luego, aquellos que hicieran alusión a regiones andinas⁸ o a Latinoamérica. De este último grupo se hizo una primera escucha de la música para corroborar el uso del charango. De esta manera, una primera selección arrojó una muestra de 33 títulos donde el charango hace aparición -sonora y visual- entre los años 1956⁹ y 1981. De esta lista, 28 son discos de agrupaciones musicales peruanas y los 5 discos restantes pertenecen a 3 agrupaciones bolivianas, aunque fueron editados localmente y dirigidos a un público peruano¹⁰.

Así, entre los años 1956 y 1968 contamos 12 títulos, mientras que entre 1969 y 1981 contamos 21 títulos. Estos discos han sido analizados prestando atención a la música (la técnica en su ejecución, motivos melódicos y armónicos, momentos en los que el instrumento hace aparición en las canciones y si su lugar es protagónico o no), la lírica y los mensajes que abordan, los aspectos visuales de su portada (teniendo en cuenta sus categorías formales, contextuales y conceptuales)¹¹ así como los

⁷ La discografía de estos sellos ha sido revisada principalmente desde el portal www.discogs.com y luego corroborada en diversas fuentes de acceso público.

⁸ ¿Qué consideramos como música andina? En primer lugar, la región de donde proviene la propuesta musical y, en algunos casos, a músicos provincianos radicados en Lima que incorporan a su música elementos del imaginario andino, como el caso de Luis Abanto Morales y su disco “Cielo Serrano”.

⁹ Distintas páginas y fuentes indican los años 1955 y 1956 como año de edición del primer álbum de la *Lira Paucina*. Posteriormente, sin embargo, la base de datos actualizó la fecha de publicación a 1960. Hemos considerado este año como fecha final.

¹⁰ Es el caso de “Los Payas” de quienes se editan 2 discos durante esta época y uno especialmente pensado para ser distribuido en Perú al tener el subtítulo: “Triunfan en Perú”.

¹¹ Categorías de elementos formales: color, tema gráfico (músico, instrumento, acción), fotografía, ilustración, tipografía o letras, tendencia artística (como Pop-Art, Sicodelia, Escultura, Cómic, Graffiti). 2) Categorías de tipo contextual: Eventos gráficos que dan contexto al mensaje. 3) Categorías de tipo conceptual: Agrupaciones de primer nivel que incluyen a las categorías de apropiación, identidad, representación, gastronomía, religión. Tomado de la metodología explicada por Carlos Uriel Aranzazu López en su tesis *El diseño de las portadas de los discos de Salsa como un factor de construcción de la cultura latina en New York de los años 70*. Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes, Maestría en Diseño. Bogotá, Colombia 2016.

textos en las contraportadas. Por temas de extensión del presente trabajo, sin embargo, la selección se redujo a 24 títulos. Así mismo, se encontraron discos a través de fuentes distintas a las digitales como a partir de entrevistas personales a algunos músicos. De este análisis conjunto se busca confirmar o replantear el argumento principal de mi hipótesis inicial.

AÑO	SELLO	ARTISTA	TITULO	CHARANGO	Provincia / Región
1955	Odeon	Lira Paudina	Lira Paudina	Jaime Guardia	Ayacucho
1961	Sono Radio	Centro Musical Theodoro Valcarcel	Música de los Andes Peruanos. Vol.1 Música de Puno		Puno
1961	Sono Radio	Varios	Machu Picchu	Jaime Guardia	Cusco
1962	Sono Radio	Conjunto Sol del Perú	Música de los Andes Peruanos. Vol.2 Música del Cuzco / La Tierra de los Incas		
196x	Odeon / Tempa	Jaime Guardia	Jaime Guardia y su charango	Jaime Guardia	Ayacucho / Lima
196x	Odeon / Tempa	Jaime Guardia	El charango del Perú	Jaime Guardia	Ayacucho
1964	Sono Radio	Embajador de Quiquijana con el Conjunto Folklórico del Centro / Conjunto Folklórico del Perú	Retamita / Urtipucha	Se escuchan charango de fondo casi inaudibles por sus frecuencias agudas y la baja calidad de la grabación	
1964	Sono Radio	Lira Paudina	Marcha del Patrón Santiago / El Toril	Jaime Guardia	Partnacochas
1964	Odeón del Perú	Conjunto Orquestal Puno	Puno Pandillero	Sí (Armando Zea)	Puno
1965	Odeón del Perú	Los Padres Oblatos y el Coro de la Parroquia de Llaigua	Misa Incaica en Quechua	Sí	Cusco
196?	Líder	Hermanas Madrid / Estudiantina Lampa	Que Encanto tienen tus ojos	Sí	Puno
1968	Líder	Las Voces del Huayra	Las voces del Huayra	Sí	Bolivia
1970	Tempa	Luis Abanto Morales	Cielo Serrano	Gamariel Concha	
1970	Lyra	Los Payas	Los Payas triunfan en Perú	sí	Bolivia
1970	Líder	Estudiantina Lampa	Casarasiri	Sí	Puno
1972	Odeón del Perú	Inti Illimani	Lamento indio / Dolencias	Sí	Chile
1974	Sono Radio	Conjunto Los Supay de Espinar	Mi Espinar querido	sí	Espinar / Cusco
1974	Líder	Los Payas	Mi Colegio / Llorar para qué llorar	Sí	Bolivia
1975	Explorer Series	Varios (comp. David Lewiston)	Perú - Fiestas of the High Andes	Sí	Ayacucho
197x	Odeón del Perú	Perú Latino	Perú Latino	sí	Cusco
1976	x	Tiempo Nuevo	Nuestro Canto	Carlos Flores	Lima
1976	FTA	Erik Zubieta	Mi Perú, mi folklore, mi charango	Erik Zubieta	Puno
1976	Discos Pueblo	Jaime Guardia	Charango Peruano	Jaime Guardia	Ayacucho / Lima
1977	Sono Radio	Alejandro Vivanco	Perú Inka: el arpa, la guitarra, el charango y la quena	Justino Alvarado	Huamanga - Ayacucho
1978	Odeón del Perú	Incaqueñas	Incaqueñas	Sí	?
1979	FTA	Erik Zubieta	América Latina y su folklore en charango	Erik Zubieta	Puno
1979	Líder	Los Kjarkas	Kutimuy (Vuelve)	Sí	Bolivia
1979	Philips / Virrey	?	Música inca con la quena y el charango	Sí	
1979	Odeón del Perú	Incaqueñas	Volumen II	Sí	?
1980	Odeón del Perú	Perú Latino	El Sentir Latinoamericano	Washington Caller Pérez	Cusco
1981	Alborada	Alturas	Alturas		
1981		Vientos del Pueblo	Vientos del Pueblo		Lima
1981	Líder	Las Payas	El Condor Pasa / Valicha	Sí	Bolivia

Capítulo 1: 1956 - 1968

Contexto cultural: una nueva audiencia para una nueva discografía

La “andinización” de Lima: el fenómeno migratorio desde los años 40

Desde 1940, se produce un gran fenómeno migratorio desde las sierras a las urbes costeñas, principalmente a Lima. Esto debido a la expansión del latifundio que forzó a gran parte de la población campesina a abandonar sus tierras de origen y migrar a espacios cercanos a las urbes carentes de servicios básicos donde se asentaron de manera informal. Estos asentamientos dieron paso a barrios populares o barriadas que eventualmente modificarían de manera determinante el paisaje cultural limeño. Dicho movimiento masivo fue favorecido a su vez por la construcción de nuevas redes viales que comunicaron regiones que hasta entonces habían permanecido alejadas, esto dentro de un contexto de crecimiento económico posterior a la segunda guerra mundial. El gobierno de Odría había invertido en obras públicas como planes de viviendas populares urbanas, infraestructura educativa y salud, lo que resultaba atractivo para las poblaciones campesinas que buscaban materializar en la ciudad un futuro diferente para sí mismos y sus descendientes. Paralelamente, la radio se difundió, lo que aceleró la intercomunicación entre pueblos y caseríos con las ciudades y capitales de departamentos. Estas condiciones propiciaron la migración masiva del campo hacia las ciudades.

En el caso de Lima, una buena parte de la nueva población migrante no fue plenamente incorporada a la estructura urbana y ocupó, más bien, espacios situados al margen de la ciudad. La presencia del indígena era interpretada como un problema que debía solucionarse ya que desde el aparato estatal y los sectores del poder de la capital este representaba la razón del atraso del país. Según la política laboral de inicios de siglo, hubo una intención de que el indígena campesino se convirtiese en un obrero urbano a través de la aculturación ya que a diferencia de aquel, este representaba los ideales de modernidad de su tiempo (Drinot: 2016)¹². En ese sentido, desde una mentalidad elitista se incentivaba la desindianización del indio en las urbes, lo que evidenciaba una política racializada que sin duda se tradujo en la manera en la que las personas migrantes de la sierra vivían sus expresiones culturales, incluyendo su música.

Si bien la migración de la sierra a la ciudad de Lima es un fenómeno que se ha dado regularmente (la presencia e influencia de la cultura andina en Lima puede remontarse desde inicios de la colonia¹³) se suele asumir que es solo a partir de la década de 1950 cuando esta logra modificar de forma

¹² Paulo Drinot. *La seducción de la clase obrera. Trabajadores, raza y la formación del Estado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2016.

¹³ Sobre este tema sugiero revisar: *Lima Chola* de José Ragas (2025) y el artículo “Lima andina” de Fred Rohner (2018)

importante el paisaje demográfico y cultural de la capital¹⁴. De la misma manera, esta explicación se suele repetir entre charanguistas contemporáneos para responder a la pregunta de “cuándo llegó el charango a la capital”. Antes de esta década, según esta narrativa, la población migrante representaría una minoría proveniente principalmente de otros centros urbanos y por lo tanto habían asimilado las tendencias culturales y musicales que por entonces estaban de moda.

Ante la llegada de las nuevas tecnologías de comunicación la música foránea “invadió” Lima. Así, entre la década del 1920 y 1940 aparecieron géneros musicales, que por algunos críticos fueron descritos como “falsificaciones folklóricas”, como el “fox inkaico” o “fox-trot inkaico”, el “camel-trot inkaico” y el “swing inkaico”. Estas llamadas “falsificaciones” eran descritas como adaptaciones falsas del mestizaje entre lo indígena y lo europeo (Llorens: 1984). En ese sentido, si bien existían migrantes andinos en Lima antes de la década de 1950, eran escasos los espacios para escuchar o interpretar la música propia de sus regiones de origen, y ante la imposición de la cultura hegemónica limeña, se evitaba interpretarlas o escucharlas por temor o vergüenza.

Esto empezaría a cambiar con la aparición en la ciudad de los primeros “coliseos folklóricos” a partir de 1938, lugares donde por primera vez los músicos migrantes tenían espacios para sus expresiones artísticas (Llorens: 1983). Estos fueron, sin embargo, espacios marginales con respecto a la cultura dominante de Lima ya que aquí también se experimentaba el desarraigo con respecto a los lugares de origen de las personas migrantes. En estos lugares no se respetaban las variedades regionales de la música de la sierra. Los promotores de dichos espacios promovieron una estandarización de lo andino que calificaban como “inka” de manera imprecisa, y relacionándolo con la estética cusqueña. Así, muchos músicos abandonaron o ignoraron sus genuinas tradiciones artísticas para asumir una imagen construida “desde arriba” con la intención de que fuera más “aceptada” por el público limeño.

Y es también en los coliseos donde la música tradicional andina se organiza como espectáculo, intensificando su funcionamiento como mercancía y dirigiéndose a un público popular heterogéneo, que obliga a esa música a adaptarse a gustos, funciones sociales y contextos culturales desconocidos hasta entonces. (García Liendo:2012)

Estas pueden ser entonces algunas de las limitaciones a las que Arguedas se refería en 1940 cuando escribía sobre el charango dentro de un mundo andino limitado¹⁵. Para entonces si bien la

¹⁴ Fue la década de 1950 la que dio paso a la configuración de los elementos centrales que caracterizan a la sociedad actual. La urbanización adquirió, entonces, el carácter preponderante que tiene hoy en el proceso peruano. Significó el inicio de la concentración de grandes contingentes de migrantes en Lima, en un nuevo tipo de asentamiento urbano denominado *barriada*. Este llegará después a ser el estilo dominante de crecimiento en todas las ciudades del Perú. En: Matos Mar, José. *Desborde popular* (Lima: IEP, 1984), 34.

¹⁵ Porque el indio es invencible en su afán de hacer su obra, de concluir el trabajo que le exige su espíritu. No cede jamás. Ni nadie le toca en la integridad de su alma. Recibió la guitarra de manos de los españoles, y el trabajo de adaptarla a su más íntima y sutil necesidad de expresión musical quizá no ha terminado todavía. Le ha creado varios templos especiales para la música india: uno para los waynos, otro para las danzas, otro para los tristes. Ni la creación del charango ha realizado toda su ansia de expresión musical, exacerbada por el

urbe limeña seguía albergando a una sociedad principalmente “criolla”, a una élite europeizada y a una minoría de migrantes desarraigados, esta situación pronto estaría por cambiar ante la presencia cada vez mayor de las expresiones culturales de los nuevos habitantes andinos que seguirían llegando hasta consolidarse durante la década siguiente. Los coliseos, cada vez más concurridos, se volverán entonces un espacio de encuentro y afirmación de las identidades andinas en la ciudad de Lima. Esto llamará la atención de José María Arguedas.

El trabajo de José María Arguedas

La influencia del trabajo de José María Arguedas sobre la música andina es largamente conocida. Su aporte no se limitó a la escritura (dedicó varios artículos a la música andina y a sus representantes), fue también un gestor comprometido con la visibilización de los artistas de origen migrante y el crecimiento de la industria musical andina en la capital. Aquí, me dedicaré a revisar cómo las medidas que impulsó, desde su posición como funcionario del Estado y por sensibilidad personal, pudieron influir en el desarrollo y visibilización del charango en la ciudad de Lima.

En marzo de 1940, José María Arguedas publica, en el diario La Prensa de Buenos Aires, un artículo titulado “El Charango” en el que nos habla, de forma a veces poética, sobre su origen, los lugares donde es interpretado, así como la situación de aquel instrumento en aquel momento:

El charango es ahora el instrumento más querido y expresivo de los indios y aun de los mestizos. Cada pueblo lo hace a su modo y según sus cantos (...). El charango es instrumento mestizo; es del indio actual del Perú y del pueblo leído y trabajador de las ciudades del Ande.

A inicios de la década, al parecer, el charango ya es reconocido, al menos por Arguedas, como un instrumento mestizo, aunque sin dejar de estar asociado al mundo campesino. Sin embargo, es interesante anotar que el autor no hace distinciones en el objeto en sí, sino sobre aquel que lo interpreta. El charango tocado por mestizos o campesinos es el mismo. Continúa más adelante diciendo:

(...) mientras el charango del Kollao [sic] tiene 15 cuerdas de acero, de tres en tres y templadas en Mi, La, Do, Sol, el de Ayacucho solo tiene cuatro cuerdas gruesas de tripa. El charango del Kollao es barnizado, y siempre tiene pintada la caja, junto a la boca, una paloma en vuelo. El charango de los pokras es llano y de madera blanca, pero del extremo del cuello cuelgan diez o más cintas de color y entre las cintas, a veces, una trencita de cabello de mujer.

Vemos que la descripción que hace de este charango es tan distinta entre sí que nos lleva a preguntarnos, ¿qué es lo que hace que el charango sea tal? ¿Qué tienen en común un instrumento de cuatro cuerdas de tripa con otro de quince cuerdas de metal? Entendemos de este texto que el charango es más bien una familia de instrumentos de cuerdas cuya elaboración y afinación puede

dominio de todos los instrumentos musicales que le trajeron los españoles. Dominio, por supuesto reducido a su folklore, y a su mundo limitado por tantas prohibiciones. José María Arguedas, 1940.

variar de acuerdo de las tradiciones de cada región y de los artistas que lo crean e interpretan. Así, el autor nos está hablando de un instrumento en constante evolución, como luego confirma en un siguiente párrafo:

Porque el indio es invencible en su afán de hacer su obra, de concluir el trabajo que le exige su espíritu. No cede jamás. Ni nadie le toca en la integridad de su alma. Recibió la guitarra de manos de los españoles, y el trabajo de adaptarla a su más íntima y sutil necesidad de expresión musical quizá no ha terminado todavía. Le ha creado varios templos especiales para la música india: uno para los waynos, otro para las danzas, otro para los tristes. Ni la creación del charango ha realizado toda su ansia de expresión musical, exacerbada por el dominio de todos los instrumentos musicales que le trajeron los españoles. Dominio, por supuesto reducido a su folklore, y a su mundo limitado por tantas prohibiciones.

Entendemos así que el charango ha nacido de la adaptación, y que es algo más en potencia ya que lleva en sí un “ansia de expresión musical”, como si estuviera en un proceso de transformación aún no concluido. Aquella “ansia de expresión” a la que se refiere la explica como producto de las limitaciones impuestas sobre el mundo andino y su música que existían hasta entonces. Se desprende de lo anterior que el charango sólo podría convertirse en algo completo -y desarrollar todo su potencial expresivo- al desaparecer o superarse las limitaciones del espacio en el que se encuentra.

José María Arguedas y su gestión en favor de los músicos migrantes

El interés de Arguedas por promover a la música andina se dio desde diferentes frentes. Desde 1947 como Conservador General de Folklore del Ministerio de Educación, se preocupó por construir un archivo tecnológico de la oralidad andina y de manera especial, de la música, una actividad que se volvió “obsesiva” para el escritor. (García Liendo: 2012). Es gracias a esta gestión que se realizaron los primeros registros de la música andina de manera comercial¹⁶, ya que estas matrices fueron facilitadas posteriormente por el mismo Arguedas a la agencia Philco, representantes de la casa de música Odeón en Perú quienes fueron convencidos por Arguedas ante el éxito que los conjuntos de música folklórica iban adquiriendo en los coliseos en los distritos entonces periféricos de Lima. El mismo Arguedas hace referencia a este hecho:

Nosotros les proporcionamos los discos matrices grabados en la Sección de Folklore del Ministerio de Educación, en 1949 (Dos estudios 87). Teníamos algo más de cien acetatos grabados en una máquina Presto cuando desempeñábamos el cargo de conservador de Folklore en el Ministerio de Educación. El señor Vicht, gerente de la Odeón, se animó a lanzar los primeros discos. El éxito fue inmediato. ("Salvación" 256) [citado por García Liendo:2012)

¹⁶ Por su gestión directa, Jacinto Palacios Zaragoza, el trovador ancashino, creador de la guitarra andina de 2 manceras, grabó el primer disco de música andina en 1948. Los teatros Municipal y Segura le abrieron sus puertas al arte andino.

Desde 1950 tomará la jefatura de Sección Folklore, Bellas Artes y Despacho del mismo Ministerio hasta 1952 y posteriormente, durante el primer gobierno de Belaúnde, asumiría la dirección de la Casa de la Cultura (que pasaría a llamarse Museo Nacional de la Cultura Peruana y luego Instituto Nacional de Cultura). Desde aquí Arguedas impulsó un registro de músicos folclóricos para ofrecerles beneficios sociales y asegurarse, a su vez, de que se respeten los estilos regionales de la música andina:

Desde esa especie de INC primigenio empieza a desarrollar acciones de política pública para certificar y calificar a estos conjuntos musicales (...) Conjunto de provincias que venía a presentarse en un coliseo, obligatoriamente, tenía que pasar por la Casa de la Cultura para pasar por un examen en el cual, él [Arguedas] junto con un comité de expertos entendidos de música tradicional, escuchaban a los músicos, su repertorio, sus temas, instrumentos y si veían que si, por ejemplo, venía un grupo que era de Ancash y tocaba repertorio de Huancavelica, le decían: “tú estás tocando música que no es de tu región, tú tienes que tocar los temas de tu región, con los instrumentos de tu región, por lo tanto no calificas” (Entrevista a Pablo Molina; 26 de octubre, 2020)

Lo que Arguedas quería lograr finalmente era una estructura formal que garantizase la autenticidad de la música que se tocaba en los coliseos, es decir, que los músicos cultiven y respeten sus estilos regionales, pero al mismo tiempo darles a los músicos una base mínima para defenderse. Los coliseos funcionaban como empresas de espectáculos, cuyos dueños eran empresarios de clase media alta donde a veces, inclusive se les cobraba a los mismos músicos para tocar allí, ya que existía la posibilidad de hacerlos famosos (Molina: 2020). Así, si bien eran vitrinas muy importantes de exhibición de estas músicas regionales, los músicos estaban muy desprotegidos a nivel de regímenes laborales.

Lo que Arguedas diseñó fue “te califico, me aseguro de que eres el representante de tu región y te doy un documento con el cual tú estás autorizado a presentarte a tal lugar y si sucede algo tú puedes recurrir a mí para que yo pueda mediar entre ustedes como artistas y los empresarios dueños de los coliseos”. Entonces era un mecanismo de ‘policía de la autenticidad’ pero por otro, una especie de Sunafil, de inspector laboral para los coliseos de esa época. (Molina: 2020)

Arguedas y los charanguistas

Julio Benavente, el destacado charanguista cusqueño, reconoce que su reconocimiento como solista a nivel nacional y regional comenzó cuando José María Arguedas lo escuchó, casi de casualidad, en una presentación en el Teatro Segura en octubre de 1949. El domingo siguiente, Arguedas publicó la traducción del huayno que Benavente interpretó¹⁷. A partir de entonces lo promocionaría dentro y fuera del país e incluso lo invitó a presentarse poco después en la Feria del Pacífico, un escenario masivo en Lima. Julio Benavente sería trascendental en el desarrollo del charango cusqueño al desarrollar una técnica propia que mezclaba el rasgueo tradicional junto con el t'ipi, lo que lo diferenciaría de otros estilos regionales (Mendoza: 2016).

¹⁷ “José María Arguedas también estaba allí, ese mismo huayno lo tradujo en castellano en un dominical a la poesía que empleaba en ese huayno.” (Calvo 1999: 121) Citado por Zoila Mendoza (pág.152)

Ese mismo año, Arguedas, conocería a Jacinto Pebe Pueyrredón, músico ayacuchano de larga trayectoria, quien en 1938 había empezado su carrera en el Conjunto Folklórico Peruano, dirigido por otro charanguista ayacuchano: Moisés Vivanco¹⁸. En 1950, Pebe funda La Lira Paucina agrupación que destacaría por cultivar la música tradicional de la provincia de Paucapata, una tendencia que podemos suponer, se vio fomentada por la insistencia desde la oficialidad para que los músicos cultivasen las tradiciones musicales de sus lugares de origen. Dos años después se les unirá un joven Jaime Guardia de solo 19 años, también migrante de Ayacucho de la misma provincia. La estrecha relación amical entre Jaime Guardia y José María Arguedas se ha mencionado muchas veces, al punto de que este último le dedica su libro “Todas las Sangres”¹⁹. Para Arguedas, Jaime Guardia era el “mejor charanguista del Perú”, este incluso formaba parte del comité calificador de las agrupaciones que la Casa de la Cultura certificaba (Molina: 2020).

La década de 1960: la época dorada de la discografía andina en la capital

En la década de 1960, la industria de la música andina se consolida en la capital peruana. Desde fines de los años cuarenta, el flujo migratorio desde la sierra hacia la costa -especialmente hacia Lima- transformó el panorama cultural de la ciudad y generó un nuevo público para este género. Esta migración, mayoritariamente rural, trasladó y recreó sus prácticas culturales en la urbe, impulsando un proceso de “andinización de Lima” (Llorens, 1983). En este contexto surgieron nuevos espacios para la música en vivo, como los coliseos folklóricos en las zonas periféricas, y creció la presencia del repertorio andino en las emisoras radiales capitalinas, un fenómeno iniciado a mediados de la década de 1950. El auge de este mercado también se reflejó en un notable incremento de la producción discográfica:

En 1967, la lista de títulos de discos comerciales de música popular serrana pasaba largamente el número de tres mil. En poco más de una década transcurrida entre las primeras grabaciones, ya se registraban no sólo los géneros populares andinos sino hasta la música de las ceremonias y danzas más tradicionales y propiamente folklóricas de los sectores campesinos (Arguedas: 1969. Citado por Llorens, 1983).

El mercado del disco andino va en constante aumento desde sus primeros años, cuando sus consumidores principales eran los migrantes que residían en Lima y este mercado crecía con la misma velocidad que la población serrana desplazada a la capital (Arguedas:1967. Citado por Llorens, 1983).

En los años de 1960 se había ampliado el público de esta producción fonográfica hasta incluir los sectores rurales. (Llorens: 1983).

A pesar del masivo corpus discográfico editado durante esta década, la presencia del charango dentro de ella es escasa. Pocas veces está representado en la portada o en la contraportada, por lo

¹⁸ En este conjunto ya cantaba Ima Sumac y Moisés Vivanco era productor.

¹⁹ “A Jaime Guardia, de la villa de Pausa, en quien la música del Perú está encarnada cual fuego y llanto sin límites.” La nota fue citada en distintos medios de comunicación a propósito del fallecimiento de Jaime Guardia en julio del 2018.

que encontrarlo supuso sobre todo un trabajo auditivo. A veces se enumera en las descripciones de la propuesta musical, aunque casi siempre en último lugar. En las fotos de formatos amplios no siempre es visible y hay que prestar especial atención para diferenciar su timbre del de la mandolina. Sin embargo, allí está. Aparece notoriamente en las manos del ayacuchano Jaime Guardia en la Lira Pauciana; un poco más escondido entre los numerosos instrumentos de las conjuntos puneños; y, en las agrupaciones de música “incaica”, se le lee cerrando la lista de instrumentos en las contraportadas junto a fotografías de la arqueología y festividades cusqueñas.

En las descripciones de estas contraportadas son recurrentes ciertas expresiones que aluden a la genuinidad, pureza o veracidad de la música peruana en la que el charango está inmerso. Acompañando a este imaginario encuentro también ciertas nociones de “adecentamiento”²⁰ que se evidencian, por ejemplo, cuando se utilizan adjetivos que resaltan la “disciplina”, “eficiencia” u “orden” de las agrupaciones musicales puneñas.

A partir de su representación visual y textual, en general, se mantiene y refuerza el vínculo con la naturaleza, la procedencia indígena y un imaginario rural. Esto a pesar de que, en gran medida, el charango ya es un instrumento que ha sido adaptado a ciertos cánones estéticos urbanos (algo evidente principalmente en el aporte musical de Jaime Guardia). El proceso de desindianización²¹ que experimentó el charango a partir de los años treinta en las urbes de Cusco y Ayacucho (Turino:1984; Mendoza:2006) parece haber sido invisibilizado al pasar por el filtro de la producción discográfica capitalina.

Discografía desde 1958 a 1968

Re-indianización del charango en Lima

Durante las décadas de 1930 y 1940, en las ciudades de Ayacucho y Cusco, el charango se vio beneficiado por las iniciativas de intelectuales y músicos que buscaron de manera determinada hacerlo ingresar a los espacios urbanos de donde hasta entonces había sido marginado. Por un lado, la creación del programa radial “La Hora del Charango” en Cusco en 1937 contribuyó a la visibilización y aceptación de dicho instrumento en la ciudad además de proponerlo como símbolo de

²⁰ Entiendo el concepto de *adecentamiento* según lo propuesto por Angel Quinteros en “*Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile* (2009). Este es el proceso cultural mediante el cual las élites coloniales y republicanas en el Caribe intentaron disciplinar las prácticas musicales populares de raíz afrodescendiente, para hacerlas compatibles con los valores morales y estéticos de la modernidad occidental. Así como en el Caribe los cuerpos “mulatos” fueron disciplinados a través de la etiqueta del baile, se puede sugerir que en los Andes los timbres y aspectos musicales “indígenas” del charango fueron refinados y estetizados para entrar en la esfera de la “música nacional”.

²¹ El concepto de “desindianización” desarrollado por Marisol De la Cadena, se refiere a la forma de movilización social mediante el abandono de aspectos y prácticas culturales asociados a lo indio. Según esta práctica, se podría dejar de ser indio no por biología o genética sino dejando los aspectos culturales de la indianidad. Esto lo explica dentro de un contexto de modernización y mestizaje dado durante el siglo XX. En: *Indígenas mestizos. Raza y cultura en Cuzco*. Lima: IEP.

un proyecto de identidad nacional empujado por intelectuales neo-indianistas cusqueños²². Paralelamente en Ayacucho, el charango empezaba a ingresar a los espacios urbanos gracias a las modificaciones estéticas que algunos músicos mestizos introdujeron en el instrumento, como el uso de madera para fabricar su caja de resonancia (dejándose de lado el tradicional caparazón de quirquincho) o la incorporación de la técnica del t'ipi para marcar mejor las líneas melódicas y no solo limitarse el rasgueo rítmico. Turino llamó “charango mestizo” al charango que incorporó estas modificaciones a partir de la década de 1930. En ese sentido, el charango experimentó un proceso de desindianización al desvincularse en gran medida de las características que lo asociaban a lo rural y lo indígena: el rasgueo rítmico, el uso de caparazón de armadillo y las cuerdas de tripa.

Al dejar de lado este proceso anterior, la discografía limeña de fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta vuelve a presentar al charango ligado a una identidad rural. En este contexto, el instrumento aparece “re-indianizado”, ya que las representaciones ignoran las búsquedas y adaptaciones que se habían dado décadas antes en Ayacucho y Cusco, evidenciando así la mirada comercial que predominaba en Lima. En esta nueva etapa, como parte de estrategias dirigidas al público capitalino e internacional, el charango se incorpora nuevamente a agrupaciones regionales donde su presencia pasa casi desapercibida: su sonido se mezcla con el de otros instrumentos en formatos como las estudiantinas puneñas o los conjuntos de música denominada “inca”. La excepción es Jaime Guardia, quien desde fines de los años cincuenta otorga al charango un papel protagónico tanto en lo sonoro como en lo simbólico.

²² Humberto Vidal Unda, entonces alcalde del Cusco, fue el gestor de esta iniciativa. Su propuesta se insertaba en un ideal de proyecto nacionalista en el que se buscaban referentes aglutinantes de esta noción. El charango, por su cualidad mestiza, fue asumido como un símbolo de este proyecto impulsado por una élite intelectual “neo-indianista” de la urbe cusqueña. Sobre este tema sugiero revisar *La hora del charango* en “Crear y sentir lo nuestro” de Zoila Mendoza (2006).

Música incaica y la idea del Cusco desde Lima

“(…) en Lima se tuvo durante mucho tiempo una imagen bastante peculiar de la música andina, conociéndola en formas muy diferentes a las que se practicaban cotidianamente en ciudades, pueblos y comunidades serranas. Son formas que van cambiando al influjo de la moda y de los gustos de la población capitalina. Son precisamente estas formas las primeras que aparecen en los medios modernos de difusión”
(Llorens: 1984; p.92)



1957: Sipas Ticka con el Conjunto Sol del Perú (Sono Radio)²³

Uno de los primeros discos comerciales donde encuentro al charango es con la agrupación Sol del Perú, agrupación que grabó por lo menos 5 LP con SonoRadio desde finales de 1950 y durante la década siguiente. La agrupación Sol del Perú estaba conformada por músicos de diversos orígenes serranos que radicaban en Lima. El charanguista y uno de los miembros fundadores de la agrupación, Gonzalo Arriola, era originario de Orcotuna, Junín, una región en donde la tradición musical del charango no estaba extendida. Sin embargo, fue en Lima donde aprendió a tocar el instrumento al ser parte de esta compañía cuyo repertorio incluía músicas de distintas regiones de la sierra peruana, música a la que denominaban “inca”.

Según testimonio del hijo de Arriola: “[hacían] una música que ellos llamaban incaica como una forma de homogeneizar y darle cierto realce, se hacía una evocación histórica porque aún los regionalismos

²³ Fuente:

<https://www.discogs.com/es/release/18483676-Sipas-Ticka-Con-El-Conjunto-Sol-Del-Per%C3%BA-Sol-Del-Per%C3%BA>

no estaban reconocidos. Si uno decía “música ayacuchana” o “música de Cusco” o “música arequipeña” se notaba como algo muy disperso (...) en cambio ellos decían que ofrecían música incaica como una forma de homogeneizarla y darle cierta validación histórica”²⁴. Arriola hace alusión a una tendencia en la música andina que durante los años 50 en Lima se hizo popular: el uso del adjetivo “incaico” o “inca” para nombrar agrupaciones musicales que interpretaban distintas músicas del sur andino, independientemente de su origen regional específico. Si bien posteriormente, a partir de los años 60, el uso del término “incaico” comienza a abandonarse para dar paso a otro término no menos homogeneizante, el término “andino” (Mendivil: 2012), vemos que el grupo Sol del Perú aún durante esta década sigue acudiendo al concepto de lo “inca” para definir su propia música, no siempre de manera textual pero sí al hacer uso de sus símbolos como es evidente en las portadas de su discografía.

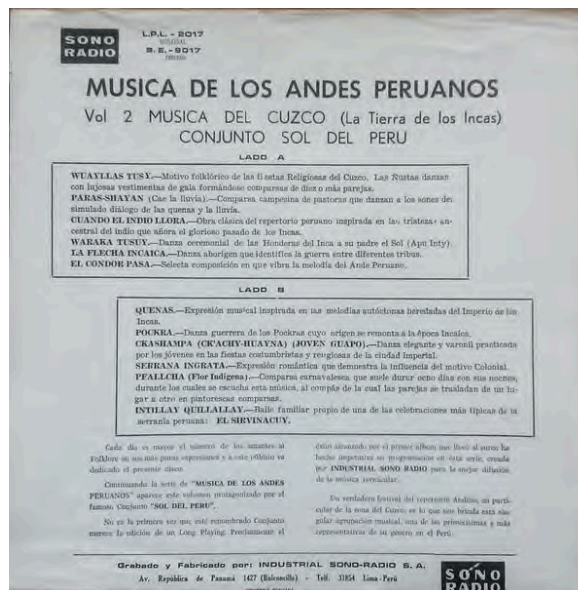
Lo cierto es que el uso del término “inca” en la música peruana puede remontarse a inicios del siglo XX con las “óperas incas”, cuya característica principal era la pentafonía, y posteriormente con la influencia del jazz que dio aparición a géneros como el llamado “fox trot incaico”. Llorens explica que desde fines del siglo XIX este fenómeno estuvo en manos de sectores urbanos medios y altos, quienes tomaron elementos andinos para crear una música que se acomodara a los gustos de la urbe y a las modas de influencia internacional (Llorens: 1984). En ese sentido, el uso del término inca aportaba cierta legitimidad en la búsqueda de una música de carácter nacional, algo que aparentemente se mantuvo hasta la década que analizamos. En consecuencia esta tendencia influyó en la manera en la que los mismos migrantes modificaban sus propias expresiones artísticas como una forma de insertarse al mercado musical de la capital: *la imagen de lo andino como “incaico” y cusqueño influía decididamente en la forma que tenían los migrantes serranos para practicar en Lima sus danzas y canciones regionales.* (Llorens 1984: p.17)

La reflexión de Arriola lo termina de explicar: *“se consideraban las músicas regionales como géneros menores con un poco de clasismo y racismo desde la capital hacia lo que no era de la capital, entonces “Sol del Perú” pretendía validar su música al decir que hacían “música inca” y como todos hablaban del Imperio de los Incas como que validaban así su actividad artística”*.²⁵

Es cierto que en la discografía que analizamos ya no se alude directamente al género musical como “incaico”, sin embargo, las referencias al Cusco y al pasado Inca son casi sinónimas y recurrentes en las fotos y, en general, en toda la comunicación de sus portadas. Así, vemos que se muestran fotografías de la celebración del Inti Raymi, monumentos arqueológicos como Sacsayhuamán o vemos a los integrantes del grupo usando típicas vestimentas cusqueñas.

²⁴ Entrevista personal a Pedro Arriola, hijo del charanguista fundador de Sol del Perú: 04 de febrero de 2025.

²⁵ *Ibid.*



1962: Música de los Andes Peruanos , Vol.2: Música del Cuzco (La Tierra de los Incas), Conjunto Sol del Perú (Sono Radio)²⁶

La presencia del charango dentro de esta agrupación estaba lejos de adquirir protagonismo musical o visual. Algo que puede explicarse si pensamos en el charango como un instrumento que en la capital aún estaba asociado aún a un imaginario rural de lo provinciano:

“Mi papá en Sol del Perú tocaba la guitarra y el charango, incluso diría que hasta un poco más guitarra que charango, aunque mi papá era charanguista (...). Lo que sí identificó al Sol del Perú eran las quenás, y todos los demás instrumentos eran complementarios, no llevaban un liderazgo como sí lo llevaba la quena (...) El charango, en Sol del Perú, era un instrumento secundario. El principal era la quena, luego el arpa, la guitarra”²⁷

El disco publicado en 1962 resulta especialmente revelador por las descripciones incluidas en la contraportada, donde se repiten alusiones al pasado inca y, en algunos casos, al periodo colonial. Estas referencias refuerzan la idea de un origen tradicional y ancestral para las piezas presentadas. Si bien en el subtítulo del disco se lee: “Música del Cuzco”, cabe resaltar que no todos los integrantes de esta agrupación eran del Cuzco, y las composiciones tampoco lo son. Basta mencionar “El Condor Pasa”, de autoría del compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles; “La Flecha incaica”, composición del puneño Theodoro Valcárcel, o “Quenas”, del arequipeño Duncker Lavalle. En este disco, fuera de las quenás, los instrumentos que destacan son de origen europeo como la guitarra, el arpa, los violines, la mandolina y la voz femenina de coloratura soprano. Por cierto, es interesante

²⁶ Fuente: <https://www.discogs.com/es/master/1201003-Conjunto-Sol-Del-Per%C3%BA-Musica-De-Los-Andes-Peruanos-Vol2-Musica-Del-Cuzco>

²⁷ *Ibid.*

cómo la canción titulada “Quenas” cuya descripción en la contraportada anuncia: *“expresión musical inspirada en las melodías autóctonas heredadas del imperio de los Incas”* es en realidad un vals, género de origen europeo, composición de Duncker Lavalle, músico aristocrático arequipeño. La canción nos recuerda un vals de salón algo señorial, con arreglos de pizzicato de violín y contrapuntos de guitarra. Así, encontramos más elementos asociados a la música occidental antes que a la herencia andina que el texto pretende resaltar. Esto puede leerse como parte de un proceso de *adecentamiento* musical impulsado por la industria discográfica limeña, que buscaba adaptar las expresiones populares andinas a los códigos estéticos valorados por el público urbano y por el mercado internacional al que pretendían acercarse.

En ese intento por “refinar” o “civilizar” la sonoridad de la música andina, el charango parece ocultarse, a la vez que se inserta en un formato más cercano a las convenciones de la música criolla o académica. Solo se le escucha en el último tema: “Intillay Quillallay” cuya descripción en la contraportada explica: *“Baile familiar propio de las celebraciones más típicas de la serranía: el sirvinacuy”*. La canción empieza con rasgueos de charango y hacia la fuga, acompaña rítmicamente la melodía del huayno “poco a poco” que llevan los violines. Llama la atención que, aunque esta sea la única canción en la que interviene el charango, su presencia se asocie precisamente a una temática de cortejo amoroso. Esta relación coincide con el uso tradicional del instrumento en expresiones musicales andinas y altioplánicas rurales vinculadas al romance y a los rituales de enamoramiento²⁸. Se mantiene, en ese sentido, la función ritual del charango dentro de esta temática.

Tanto por el testimonio de Arriola como por los registros sonoros constatamos que en la discografía de esta agrupación el charango no cumple una función muy relevante en términos melódicos, sino más bien rítmicos. Son las quenas, y ocasionalmente las mandolinas, los instrumentos que asumen el liderazgo de la melodía. Si interpretamos esto a partir de la clasificación que propone Turino (1984) podríamos decir que el charango en estos discos aún presenta características de un charango campesino antes que mestizo, ya que su función se centra en el rasgueo y no en la ejecución de la melodía, diferencia principal entre ambas tradiciones musicales. Si lo que se buscaba en términos comerciales era comunicar sobre todo era una procedencia “inca”, y por lo tanto nacional y legítima, tenía sentido que fuera la quena y no el charango el instrumento que ocupase el primer lugar en términos de prioridad musical. Poner el foco en el charango hubiera sido comunicar un origen provinciano (indio y no inca). Las quenas por su parte, eran símbolo ineludible de lo incaico.

²⁸ Un ritual estudiado por Thomas Turino (1984) en el pueblo de Canas en Cusco describe cómo los jóvenes varones acudían con su charango a la fuente de agua donde habitaba la sirena del pueblo para invocar su poder encantador y conquistar a la mujer que sería su futura esposa. Asimismo, en Puno, el charango está involucrado profundamente en el Kajelo, un género musical y poético interpretado por los “carabotas”, personaje bohemio y enamoradizo que nos hace recordar al walaychu cusqueño. Ambos personajes son jóvenes especialmente ataviados sobre su caballo y llevando su charango recorren largas distancias enamorando a las jóvenes.

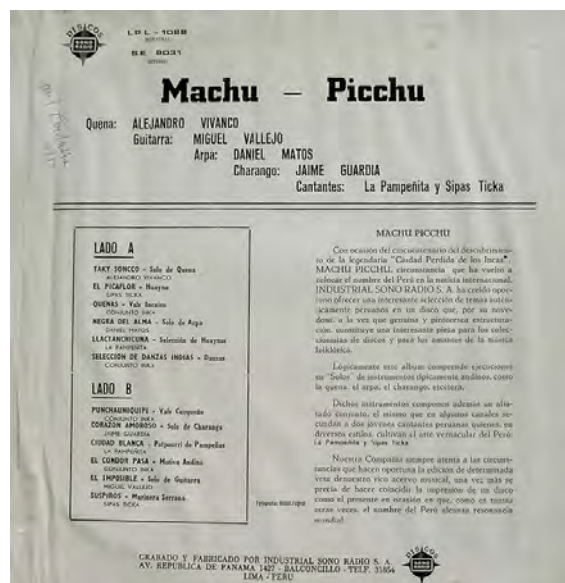
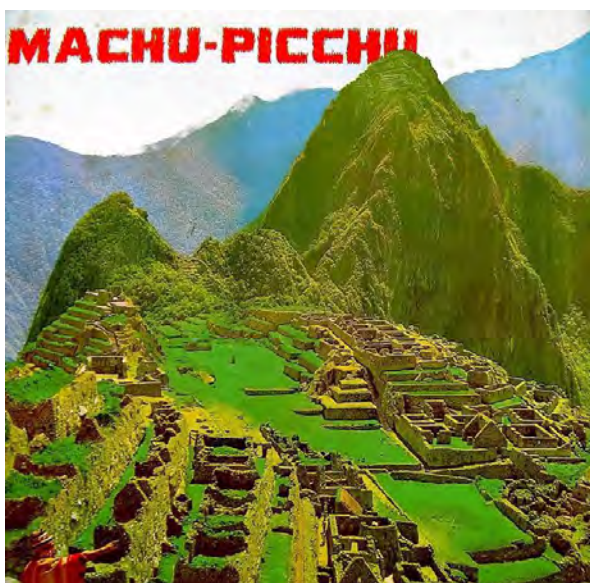
En una primera revisión de este conjunto de discos resulta llamativo que no aparezca un charango que haga referencia directa al origen regional cusqueño sin recurrir a la idea de lo inca. En este contexto, “cusqueño” e “incaico” parecen funcionar como sinónimos. En los discos de fines de los cincuenta y de la década de 1960, el charango que podría considerarse cusqueño aparece enmarcado en la música denominada “inca” y vinculada directamente al Perú.

Pareciera entonces que la única vía para expresar un origen “peruano andino” era a través de la referencia a lo cusqueño y, en consecuencia, a lo inca. No se encuentran registros discográficos de la época que nombren lo cusqueño como identidad regional autónoma (a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con la *Lira Paucina*, cuyo nombre remite explícitamente al pueblo de Pauza en Ayacucho). Como si la presencia de la construcción ficticia de lo cusqueño/incaico terminara invisibilizando las verdaderas propuestas musicales regionales del Cusco²⁹. La mención específica al Cusco como región recién empezará a aparecer en la década siguiente, como muestra el disco *Mi Espinar Querido* (1974).

Se entiende que ante cierta ignorancia generalizada desde la capital acerca de las diversas tradiciones musicales vigentes en las regiones andinas, se optó por utilizar el término “inca” para obviar y “aglutinar” las particularidades de cada región en una sola etiqueta que pueda venderse más fácilmente; a la vez que lo cusqueño, al haber sido la capital del imperio Inca, terminaba representando en la discografía a lo canónicamente andino. Por supuesto que esta tendencia no era algo que solo hacía la agrupación Sol del Perú, sino que continuaba siendo una práctica recurrente entre los productores fonográficos cuyo objetivo final era la internacionalización³⁰ (ver portada de disco #3 “Machu Picchu”).

²⁹ Una de las pocas agrupaciones que reivindicaba su origen cusqueño durante esa década -por no decir la única- sin aludir a lo inca era el grupo “Los campesinos”, aunque su formato no incluía charango.

³⁰ Entrevista personal con Luis Alvarado (2025)



1961: Machu - Picchu (Sono Radio)³¹

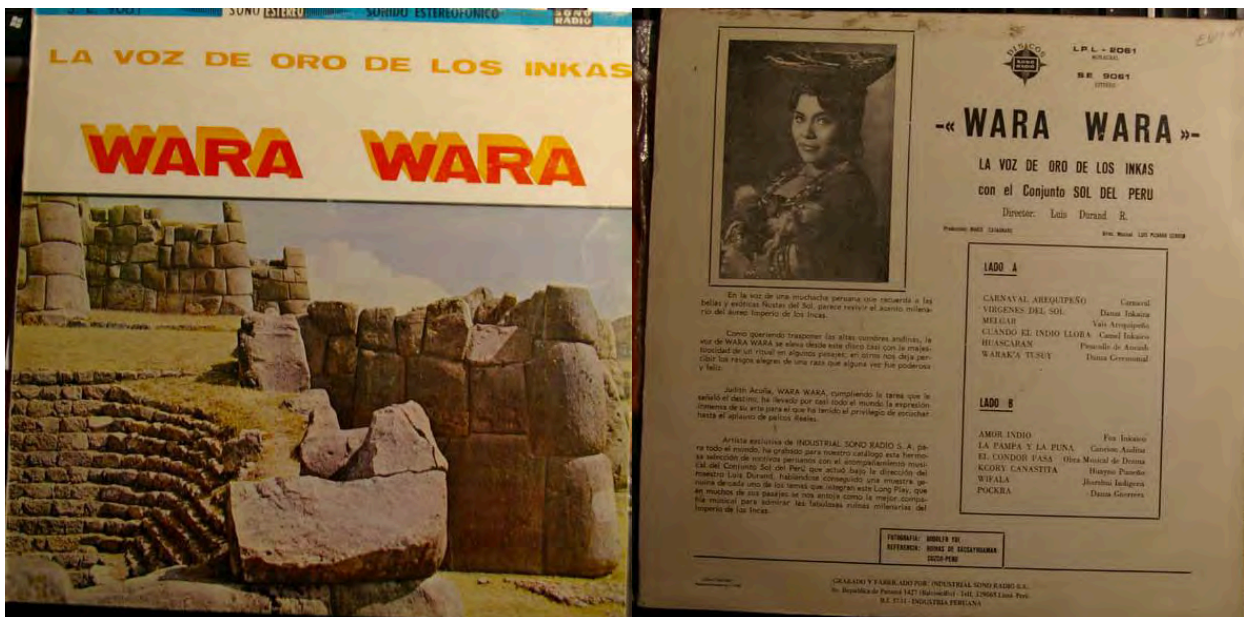
Una oportunidad que aprovechó Sono Radio para editar un nuevo disco de música andina fue el aniversario de los 50 años del redescubrimiento de Machu Picchu por Hiram Bingham. Se entiende por el texto de la contraportada que la celebración tuvo impacto en la prensa internacional por lo que se editó este disco con composiciones consideradas, o al menos promocionadas, como “auténticamente peruanas” o “típicamente andinas”. Este tipo de calificaciones atribuidas a la música andina son recurrentes en la discografía que analizamos durante esta década. Aquí vale la pena detenerse para preguntarse sobre cuál es la noción de lo auténtico o lo típico. Teniendo en cuenta la temática del disco, uno estaría inclinado a pensar que las músicas incluidas en el fonograma tendrían una raíz prehispánica, pero fuera de la presencia de las quenenas, lo que encontramos es la presencia de instrumentos más bien de origen mestizo y colonial, como el arpa y la guitarra. Esta tendencia, como hemos visto, no es nueva.

El charango en este disco está a cargo de Jaime Guardia quien destaca esta vez como solista en los temas “Corazón amoroso”, “Negra del alma” y “Ciudad blanca”. Es en “Corazón amoroso” donde el instrumento se presenta asumiendo la función melódica en su totalidad. En este tema se puede apreciar la depurada técnica de Guardia que no necesariamente se aprecia en las grabaciones del primer disco con la Lira Paucina.

³¹ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/3136467-Variou-Machu-Picchu>

Un detalle a mencionar es la presencia de un charanguista ayacuchano, como Jaime Guardia, en un disco homenaje a la ciudadela cusqueña, algo que resulta sintomático a la hora de calificar a la música andina obviando sus diferencias locales. Sobre esta problemática Omar Ponce (2018) ha apuntado esta tendencia a *“connotar una práctica homogénea y un instrumento generalizado en cuanto a sus características, su música y sus contextos (las que) han tenido vigencia –en diferentes aspectos– en el imaginario del “folklore” durante la segunda mitad del siglo XX*³². Así mismo, sostiene que parece consensualmente aceptada una procedencia indígena del instrumento y, es a partir de tal idea que sus definiciones se basan en una “tipificación” del instrumento en tanto objeto musical.

Incluso en manos de Guardia, un músico ayacuchano mestizo con una técnica estilizada ya alejada del estilo considerado campesino, se sigue reforzando indirectamente la idea de un charango indígena al asociarse a lo prehispánico a través de la figura de Machu Picchu, la ciudadela inca y a las constantes alusiones a lo “típicamente andino”.



1965: Wara Wara, La voz de oro de los incas con el Conjunto Sol del Perú (Sono Radio)³³

³² Omar Ponce: 2008, 6-7.

³³ Fuente:

<https://www.discogs.com/es/release/2042928-Wara-Wara-Con-El-Conjunto-Sol-Del-Peru-Director-Lu%C3%ADs-Durand-R-La-Voz-De-Oro-De-Los-Inkas>

Se lee en la contraportada: *“En la voz de una muchacha peruana que recuerda a las bellas y exóticas ñustas del Sol, parece revivir el acento milenario del áureo Imperio de los Incas. Como queriendo trasponer las altas cumbres andinas, la voz de Wara Wara se eleva desde este disco casi con la majestuosidad de un ritual en algunos pasajes; en otros nos deja percibir los rasgos alegres de una raza que alguna vez fue poderosa y feliz.”*

En cuanto al uso del término “inca” en la música peruana, este comenzó a darse a inicios del siglo XX como parte de un esfuerzo indigenista por reivindicar la cultura andina, a la vez que se introducía de manera simplificada en el imaginario urbano limeño lo desconocido y heterogéneo de la música andina. Esto en un contexto cultural e intelectual en el que se discutían ideas en torno al Perú como nación, una idea de nación monopolizada por los sectores criollos y urbanos en la que la música nacional no sonaba a los Andes, sino que debía demostrar cierto origen europeo occidental. Esta tendencia se cristalizó cuando fue necesario oficializar la música de carácter nacional durante la década de 1940. En este proceso fue la música criolla de origen costeño la que se erigió como representante de lo nacional. Al respecto, explica Llorens:

“Los sectores medios urbanos y la clase dominante de la sociedad peruana tendieron, al parecer, a buscar su propia versión de criollismo frente a la invasión andina. No podían aceptar que los indios y mestizos ofrecieran su arte y su cultura como símbolos populares de la nacionalidad peruana, a la vez que necesitaban alguna raíz propia, algún punto donde apoyarse para legitimizar culturalmente su peruanidad. Se refuerza así la imagen de la “Lima criolla”, la Lima anterior a la invasión andina, la “Lima señorial”. Se completa esta imagen con una admiración paternalista hacia la “finísima y pura raza negra”, oponiéndola a la “mezclada y degradada raza india”. Ya podían admitir quizá que el pasado prehispánico había sido indio o, mejor, incaico, glorioso y monumental; pero el presente de la nacionalidad popular debía ser criollo y negroide en sus contenidos culturales. Lo andino se relega así a un segundo plano, a una suerte de pre-nacionalidad o “nacionalidad de segunda categoría”, lo cual en el arte popular se traduce como lo “vernacular”. Dentro de esta concepción, lo criollo aparece como lo “popular”, mientras que todo lo andino contemporáneo es lo “folklórico.” (Llorens:1984. pp. 78-79)

Por otro lado, Mendivil explica que, en la musicología, la consecuencia del desconocimiento desde la capital (y de la creación de etiquetas imaginarias para nombrar y simplificar el complejo y vasto corpus de expresiones musicales de las diferentes regiones andinas) fue la creación de un “objeto de estudio” diferente a la cultura musical a la que hace referencia (Mendivil: 2012). Es decir que desde el discurso musicológico la “música incaica” no fue una cultura musical sino un objeto de estudio creado arbitrariamente desde una mirada externa ya que *“la historia de una música de los Andes (...) no surgió gracias a la comprobación efectiva de rasgos característicos de la misma, sino como la necesidad de intelectuales urbanos de disciplinar un cuerpo temático extremadamente caótico y de apropiarse así de la producción musical rural para hacerla parte de un proyecto cultural nacional o*

*académico que tematizaba lo indígena aunque de manera prejuiciosa.*³⁴ Mendivil también menciona que la estilización incaica basada en el uso y abuso de la pentafonía abrió las puertas de la ciudad a la música de los Andes. Esta suerte de “auto-exotización” con el objetivo de vender una visión idealizada de la música asociada a un pasado inca -más no indio- se encuentra en la discografía de esta década.

El proyecto cultural nacional al que alude Mendivil nos hace pensar en el origen del uso de los símbolos del Incanato como parte de un proyecto nacional que articulaba en su discurso el pasado glorioso inca. Una idea ya legitimada en el imaginario urbano en torno a lo que se entendía como nacional. El hecho de usar símbolos cusqueños como una forma de legitimar expresiones culturales de otras regiones de los Andes podría explicarse debido a que lo inca (que en este caso es casi sinónimo de lo cusqueño) ya estaba incorporado a la idea de nacionalidad desde hace mucho. Según explica Cecilia Mendez (2000), la simbología inca comenzó a ser administrada por la élite criolla como parte de las medidas de control tomadas luego de la rebelión y derrota de Túpac Amaru a fines del siglo XVIII como una forma de neutralización política, a la vez que se prohibió a los indios el uso de estos símbolos: *“Apropiándose y oficializando un discurso que originalmente perteneció a la aristocracia indígena, los criollos neutralizaban el sentido político que pudieran tener las expresiones propias de los indios. Y además porque apelar a las reales o imaginadas glorias incas para defender al Perú de una invasión era una manera de establecer el carácter “ya dado” de la nacionalidad, y de negar la posibilidad de que esta se fuera forjando desde, y a partir de los propios sectores indígenas, los mestizos, la plebe y las castas. Y de eso no se librarían en lo sucesivo los mejor intencionados indigenismos*³⁵.

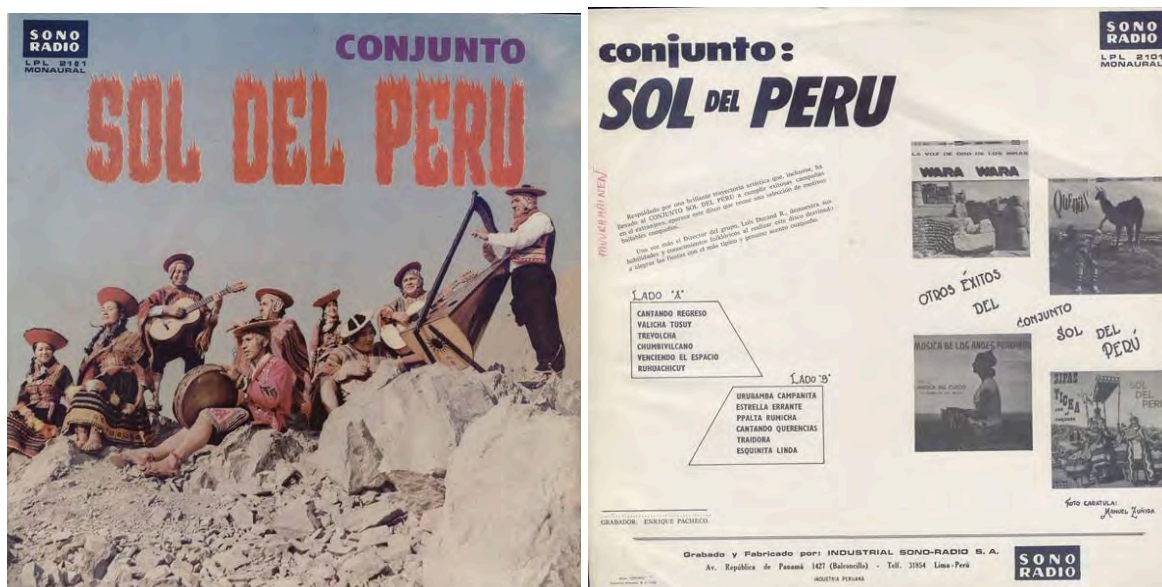
Esta lógica terminaba justificando la aparente contradicción de despreciar lo indio (del presente) mientras se ensalzaba lo inca (del pasado). Mendez reflexiona también acerca de los viejos conceptos que en el presente aparecen con nuevos términos ya que “nada muere del todo”. De esta manera, es interesante constatar que, si bien la invasión a la que ella hace alusión se refiere al miedo criollo frente a una invasión andina en el contexto de la Confederación Perú-boliviana, en la época cuando fueron editados los discos que analizamos en este trabajo y que evocan a un Cusco Inca glorificado (1957, Sipas Ticka; Machu Picchu 1961, Música de los Andes peruanos 1962, Wara Wara 1965, y Conjunto Sol del Perú 1966) el Cusco real contemporáneo vivía un proceso convulsionado de recuperación de tierras que enfrentó muchas veces de manera violenta a campesinos y hacendados³⁶. Tal fue la magnitud de este movimiento que en 1961, en el valle de La Convención, en Cusco, se logró implementar una primera reforma agraria impulsada por militares. En paralelo, en las ciudades, la nueva población de origen campesino desarrolla sus propias luchas. Según señala Matos Mar (1984): *A las invasiones de tierras en la sierra, acompañan grandes invasiones de predios*

³⁴ Julio Mendivil (2012). *Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía y la invención de la música andina*. Introducción.

³⁵ En *Incas sí, Indios no. Apuntes para el estudio de un nacionalismo criollo en el Perú*. IEP: 2000, 32.

³⁶ Sobre este tema sugiero revisar las crónicas de Hugo Neira en *Cuzco: Tierra y Muerte*. Populibros peruanos: 1964.

urbanos en la capital y ciudades principales, dando lugar al crecimiento desmesurado de barriadas y asociaciones vecinales. Sus pobladores reclaman viviendas, títulos y servicios básicos. Las asociaciones distritales proliferan en la capital. Se empieza a evidenciar la organización de un nuevo movimiento obrero, cuya dirección tiende a alejarse de la influencia de las dirigencias políticas tradicionales renuentes a enfrentarse con el sistema social y económico imperante.³⁷ Toda esta problemática vinculada a la realidad campesina, no solo del Cusco, sino en general, evidentemente se ignora en la representación imaginaria e idealizada que se hace del Cusco en estas portadas.



1966: Conjunto Sol del Perú (Sono Radio)³⁸

La tendencia a simplificar lo “caótico” del corpus musical andino en algo que pudiera ser entendido se mantuvo por lo menos hasta la década 1970 donde vemos que aún se hace uso de los símbolos incas para buscar cierta legitimación en el mercado musical limeño. En ningún caso era una etiqueta de precisión histórica ni una expresión de las tradiciones musicales vigentes de los Andes, mucho menos una expresión de la realidad cusqueña contemporánea: era una interpretación imaginaria y simplificada de lo andino, una “tradición inventada”, según lo propuesto por Eric Hobsbawn:

La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual

³⁷ Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: IEP, 1984), 37.

³⁸ Fuente:

<https://www.discogs.com/es/release/2096381-Conjunto-Sol-Del-Per%C3%BA-Conjunto-Sol-Del-Per%C3%BA>

*implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.*³⁹

A la vez, este fenómeno -que tiende a simplificar lo heterogéneo y desconocido en categorías inteligibles-, lo vemos trasladado en la transformación que experimenta el charango como objeto a lo largo de los años. Durante la primera mitad del siglo XX podemos encontrar textos y explicaciones que dan cuenta de la diversidad de charangos en el Perú (esposos D'arcourt 1925, Arguedas 1940), incluso durante la década de los setenta seguiremos encontrando en Lima no una sino diversas variedades de charango. Una diversidad que se irá perdiendo de vista a medida que el charango va ingresando a la discografía y empieza a representar un espacio geográfico más amplio. Mientras representa a sus regiones, aún hay espacio para la diversidad en términos de forma y toque, sin embargo, en la medida en que este pasa a simbolizar lo nacional (o lo latinoamericano, un fenómeno casi paralelo que veremos durante la década siguiente) el charango se homogeniza en el imaginario para volverse sencillamente “peruano” a la vez que una sola imagen de él se canoniza.

Charangos regionales: La Lira Paucina de Ayacucho y la Música Puneña

El charango ayacuchano de la Lira Paucina



1960: Lira Paucina, Odeón / IEMPSA⁴⁰

De izquierda a derecha: Jacinto Pebe Pueyrredón (guitarra), Jaime Guardia (charango), Luis Nakayama Acuña (guitarra)

³⁹ En: Eric Hobsbawn y Terence Ranger, eds. *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 1983), 9.

⁴⁰ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/20485990-Lira-Paucina-Lira-Paucina>

Ya he explicado la tendencia comercial de ocultar el origen regional específico de la música serrana en la discografía bajo etiquetas generalizadoras como lo “andino” o lo “inca”. En contraste, también surgieron grupos que buscaron reivindicar el origen regional de su música. Es el caso de la *Lira Paucina*, cuyo nombre hace referencia a la procedencia regional de sus integrantes: el pueblo de Pauza en la provincia de Sara Sara del departamento de Ayacucho. La agrupación destacó durante los años 50 y 60 en el circuito musical folklórico limeño y, según sugiere Guardia, inspiró a otras agrupaciones a que cultivaran los estilos regionales de sus respectivos lugares de origen.⁴¹ Aunque el gesto de cultivar la música regional podría interpretarse también como consecuencia de la influencia de las medidas que Arguedas impulsaba desde el Estado.

La portada que vemos aquí es del primer disco de larga duración de la *Lira Paucina*, un disco de vinilo editado por la disquera Odeon aparentemente en el año 1960. Años antes, en 1953, la agrupación ya había grabado su música en discos de carbón con la disquera Iempsa. Si bien los discos hechos de carbón, o goma-laca, marcaron una etapa importante en la historia de la música grabada en el país, su uso fue limitado y no tuvieron un alcance comercial significativo a comparación a los discos de vinilo que los reemplazó a partir de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, la fragilidad del material de los discos de carbón ha hecho difícil su conservación por lo que a la fecha no hemos podido encontrar las primeras grabaciones de la *Lira Paucina* en este formato. Sin embargo, en este primer vinilo de larga duración al que hacemos referencia se pueden escuchar composiciones de Guardia que datan de los años 50, como “Madrecita linda” grabada años antes en formato de 45 rpm.

La *Lira Paucina* fue una agrupación fundamental en cuanto a la presencia del charango⁴² en el circuito musical folklórico en Lima y la discografía comercial desde los años 50. Es a través del trabajo con la Lira Paucina que empieza a destacarse la presencia del charanguista Jaime Guardia, quien se convertirá en un referente del charango ayacuchano y posteriormente del charango peruano.

Jaime Guardia había llegado a Lima en un primer momento en el año 1940 donde estudió hasta el tercer año de primaria. Posteriormente, al no ser admitido en el colegio Salesiano por un problema de visión, regresó a Pauza con su abuela materna. En Pauza aprendió a tocar el charango como parte de una tradición de su pueblo, aunque para entonces el charango aún era visto como un instrumento poco serio al ser tocado solo por hombres jóvenes. Según su propio relato: “*en toda la provincia de*

⁴¹ Guardia sugiere en su testimonio que la agrupación inspiró a otras agrupaciones a hacer explícito el origen de sus integrantes y de la música que interpretaban. Cuenta que “*en esa época había otros grupos que se estaban formando, por ejemplo, “Juventud Chumpi” que dirigía Emilio Sevilla de Parinacochas, del distrito de Chumpi, quien ya ha finado. No duró mucho tiempo, estaban siguiendo nuestros pasos. Poco después se formó el grupo “Los Campesinos” que representa al Cusco (...) Igualmente surgieron “Los Errantes” (...). Destacaba también el conjunto de Mamá Paulina. Mamá Paulina ya finada era una excelente artista*”. Luego añade: “antes había mucha vergüenza de escuchar o de tocar lo nuestro. Los mismos paisanos tenían vergüenza de escuchar un huayno en su casa”. En: *Jaime Guardia, charanguista*. (Lima: INC, 1988), 25-26.

⁴² Me refiero al charango cumpliendo una función con protagonismo melódico. Pocos grupos entonces hacían hincapié en el origen regional de su música.

Parinacochas se toca el charango, en los pueblos como Pauza, Pullo, Lampa; sobre todo en Pauza y Pullo; en estos pueblos quienes tocan los instrumentos son los muchachos, los jóvenes. Charanguistas mayores no hay, pues el charango es visto como un juguete para ellos, por eso a cierta edad dejan de tocar este instrumento". Asimismo, los materiales con los que se fabricaba el instrumento en ese entonces reflejaban su origen rural: "usábamos en Pauza charanguitos rústicos de madera, que eran fabricados por los mismos huamanguinos en el pueblo de Pacaycasa. Se utilizaba una madera muy rústica, inclusive no le ponían charol o laca, nada. Sus clavijitas eran de madera, las cuerdas estaban hechas con tripas de carnero o de chivo. Prácticamente era un juguete, pero a la vez era un instrumento musical muy bueno"⁴³.

Guardia regresaría a Lima en 1950 a los 16 años y pronto comenzaría a tocar con algunas agrupaciones serranas que llegaban a Lima para participar en la fiesta de Amancaes. Eventualmente pasó a tocar el charango como solista en el Coliseo Lima en Breña los días domingos, donde prácticamente se impuso tocando un estilo regional. Según su propio relato, la música "triste" de los Andes no era bien recibida en estos espacios donde preferían estilos más alegres o espectaculares. Recordemos la tendencia de los promotores a ofrecer cierta música "inka" como una construcción estética meramente comercial. A pesar de eso, cuenta que ante su insistencia *poco a poco se fue acostumbrando el público*⁴⁴. Es en este coliseo donde coincide con la agrupación Lira Paucina, que ya había sido formada por Jacinto Pebe, su primo. Con la presencia de Guardia, la Lira Paucina se consolida e inicia una fructífera carrera.

Ya con Guardia como integrante, en 1951, la Lira Paucina logra presentarse en Radio Nacional por primera vez y al año siguiente se inscriben en un concurso organizado por la misma radio donde obtienen el segundo puesto. El jurado de este concurso estaba conformado por José María Arguedas y Josafat Roel Pineda. La presencia y apoyo de Arguedas en la carrera de Guardia y su agrupación serán clave para su desarrollo artístico. Asimismo el trabajo de Arguedas constituirá un gran aporte para la visibilización de la música regional andina en Lima. De manera especial, Arguedas contribuirá a destacar la presencia del charango y charanguistas en el Perú ⁴⁵. Gracias al premio obtenido en Radio Nacional, la Lira Paucina es contratada para tocar de manera estable en dicha radio durante todo un año y a raíz de esta visibilidad logran sus primeras grabaciones en discos de carbón en el año 1953.

⁴³ Jaime Guardia, *charanguista*. (Lima: INC, 1988), 15.

⁴⁴ *Ibid.*, 24.

⁴⁵ *Simultáneamente a mis actuaciones en Radio Nacional, seguí trabajando en los coliseos como solista. En una de esas actuaciones, cuando dejé el escenario, se me presenta un señor que me felicitó y me habló con mucho cariño, conversamos y supe que era José María Arguedas. Estaba muy bien impresionado con mi estilo, y me recomendó conservarlo, no perder mi estilo en la interpretación de la música de mi pueblo de mi región. Eso ha sido el año 52, si mal no recuerdo. En ese entonces JMA era jefe de la sección de Folklore del Ministerio de Educación; visitaba los coliseos y los centros donde había actuaciones folklóricas; supervisaba este tipo de eventos, participaba como espectador, entraba a los camarines, veía los ensayos, en fin se integró a este quehacer con gran entusiasmo. (Ibid., 27).* Recordemos también la dedicatoria en "Todas las Sangres" a Jaime Guardia. Luego el apoyo de Arguedas a Julio Benavente (Teatro Municipal, Feria del Hogar) y el artículo escrito por JMA sobre el charango en 1940.

La experiencia que relata Guardia en el proceso de grabar su primer disco expone los criterios estéticos que operaban detrás de la industria fonográfica limeña entonces:

En 1953 empezamos a grabar en la disquera Odeón (ahora lempsa). Primero fuimos a la fábrica Sono Radio pero no nos aceptaron aduciendo que nuestros instrumentos no eran adecuados. Teníamos guitarras antiguas con su clavijero de madera, tal como era antes. Esto fue un pretexto para no admitirnos⁴⁶.

Resulta curioso aunque no sorprende que Sono Radio se haya negado a editar los discos de la *Lira Paucina*, teniendo en cuenta que por su parte publicaban los discos de la agrupación “inca” *Sol del Perú*, incluyendo algunas sopranos de coloratura ¿Quizá apuntaban a un público que prefería una música menos explícitamente serrana? o ¿buscaban comercializar una música “andina” que cumpliera con criterios estéticos más evidentemente occidentales? De cualquier manera, La Lira Paucina logra conseguir un contrato con la disquera Odeon -posteriormente lempsa- para grabar en 1953, aunque las condiciones tampoco fueron del todo favorables:

La fábrica Odeón era muy pequeña pero logramos hacer el contrato. La oficina funcionaba en un corralón. Las grabaciones se hacían -me parece- en la azotea del cine Metro. Había un solo micrófono (...) Nuestro primer disco fue de 78 revoluciones con los huaynos ‘Jardinera’ y ‘Parinacochas’. Teníamos unas ansias enormes de ver su aparición al igual que el público, pues éramos el primer conjunto de Parinacochas que grababa⁴⁷.

El primer grupo de Parinacochas que grababa. Debió sentirse como un triunfo. Lograr grabar un disco entonces debió representar cierta legitimación no solo en la industria musical sino en el imaginario social de una nueva Lima, culturalmente periférica, que se consolidaba. A la vez, el nombre de su pueblo natal lograba aparecer en ese nuevo mapa musical en el que se iba convirtiendo la capital del Perú: una Lima, sin embargo, aún reacia a aceptar lo provinciano (a pesar de los resultados de los esfuerzos arguedianos). Tal debió haber sido la emoción de lograr grabar para Guardia y sus compañeros que en ese momento no concibieron lucrar dinero con ello. Quizá la grabación misma se sentía como un pago y lo asumieron como un clásico “pago con exposición”:

El disco tuvo gran acogida, se tocaba en las radiolas de bares y restaurantes, esto nos incentivó para continuar pero la fábrica no nos pagaba nada, todo era gratis, hemos grabado muchos discos sin cobrar centavo alguno. Cuando me enteré mejor del sistema me acerqué a reclamar y me dieron un cheque por S/300 que en ese entonces era ‘plata’. Hasta ese momento habíamos grabado 20 canciones⁴⁸.

La gran acogida que menciona Guardia se explica por el creciente público migrante. Dicho proceso migratorio trajo consigo otro fenómeno que Llorens ha llamado la “andinización de Lima”⁴⁹. A

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, 27-28.

⁴⁸ *Ibid.*, 28.

⁴⁹ *De modo paralelo a este importante fenómeno físico de crecimiento urbano explosivo, y de conquista de nuevos espacios para la supervivencia, se genera un desplazamiento de mundos culturales muy variados. A la vez que los migrantes terminan de asimilar en la ciudad los hábitos y servicios urbanos que están a su alcance, ellos mismos propician la difusión de una serie de normas y valores reputados como pertenecientes al mundo rural. Los cuadros de desadaptación psicológica y social tienden a ser menores cuanto más migrantes se*

diferencia de décadas anteriores, los migrantes serranos mantuvieron consigo las expresiones culturales de sus lugares de origen -en buena medida como una estrategia comercial desde la industria musical- y ya para esta década representaban entre el 40% y 45% de la población de la capital⁵⁰ (Turino: 1988). Para entonces, la música andina ya estaba sonando en las radios nacionales y las propuestas de producciones fonográficas evidenciaban este mercado en crecimiento. Esta explosión demográfica acompañada de nuevas expresiones culturales en la capital se experimentó para la Lima tradicional como “un proceso de invasión cultural y artística fuertemente serrano”⁵¹.

En cuanto a la música de este disco, la presencia del charango destaca con el toque de Guardia que aporta tanto vigor como delicadeza. Por momentos -en los temas “Oh, Sara Sara” y “Pueblo Pauza” que son pasacalles en mayor y de espíritu alegre- el repique, su línea melódica así como el rasgueo, nos hace pensar en las grabaciones más tempranas de los pasacalles del dúo Chávez Abarca y de Pancho Nuñez Negrón. Esto parece hablarnos del origen de su tradición asociado a un charango campesino al que Guardia le ha aportado su propia estilización. El charango de Guardia mantiene principalmente un estilo rasgueado que marca subdivisiones rítmicas, “repiques” y ciertos adornos y solos interpretados con la técnica del t’ipi, una innovación en el toque que se incorporó alrededor de 1930⁵².

En cuanto a la lírica, encontramos temáticas universales de la música popular como el lamento amoroso y el amor a la madre (“Yerba del olvido”). También de manera particular se canta al origen provinciano o regional, la celebración de la tierra y la alabanza a su geografía (en este caso la alusión al volcán Sara Sara) y al mundo rural (los animales y paisajes de Pauza). Es interesante también la referencia a la modernidad que llega desde afuera, en este caso, desde Lima: “*qué bonito corre el carro por la pampa del Huaytalla llevando noticias de Lima a Pauza que allá con ansias esperan*”. De la misma manera, llama también la atención el énfasis puesto al mencionar la peruanidad del distrito al que se refiere y el hecho de mencionar el origen hispano de su fundación casi como un intento, por un lado, de legitimar su peruanidad y por otro, de informar que el lugar al que hace mención es también parte del Perú. Como si se le hablara a un público que precisamente lo ignora.

- “*Así toco mi charango y cantando manifiesto lo que siento en el alma como todo buen peruano*” - Letra de “Oh Sara Sara”
- “*Porque soy peruano, porque soy de Pauza, el mensajero andino*” - Letra de “Pueblo Pauza”.
- “*Villa de pauza, villa fundada por los españoles, donde se encuentran huellas que han dejado aquellos señores*”. Letra de “Villa de Pauza”.

concentran, lo que facilita el proceso de asimilación a la metrópoli, permitiendo el traslado o imposición de determinados conteni 4/ Huayno en el dial 119 dos culturales de origen rural, fenómeno que da lugar a la "ruralización" de la ciudad (Martínez 1980: 39-40). Aparecen así dentro del medio urbano numerosas actividades sociales y culturales con fuerte raíz serrana, junto con formas comunales de asociación y organización, y una creciente práctica artística y musical de origen andino popular. En: Llorens Amico, José Antonio. *Música popular en Lima. Criollos y andinos.* (Lima: IEP, 1983), 118 -119.

⁵⁰Censo 1972: INEI <https://acortar.link/giQ2bG>

⁵¹ Llorens Amico, José Antonio. *Música popular en Lima. Criollos y andinos.* (Lima: IEP, 1983), 119.

⁵² Esta innovación se popularizó durante la década de 1930 en las zonas urbanas de Cusco y Ayacucho, según explican Zoila Mendoza y Thomas Turino respectivamente.

La referencia a la comunicación entre ambos lugares crea un vínculo simbólico entre el pueblo de Pauza y la ciudad de Lima, lo que se entiende como un *continuum* entre el pueblo y la ciudad, lo rural y lo urbano, o lo tradicional y lo moderno. Asimismo, las referencias a la fundación hispana del pueblo y a la peruanidad del lugar ponen de relieve la voluntad de integrar múltiples herencias culturales en una misma narrativa identitaria, algo que en última instancia pone en evidencia el carácter mestizo de la agrupación y de la música que interpreta.

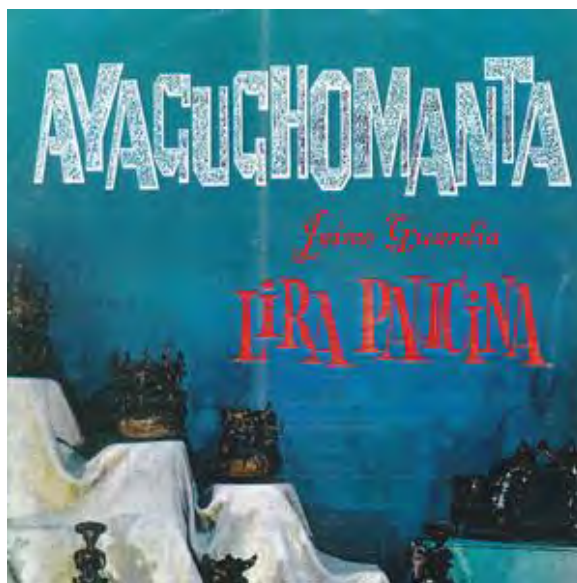
Así en este primer disco de la Lira Paucina se escucha la herencia de la música tradicional paucina que aún mantiene una temática rural al cantar sobre tópicos como el pueblo de origen (Villa de Pauza, Pueblo de Pauza) su geografía y fauna (Sarasara) mientras le canta a un Perú al que se intenta incorporar. Sabemos que es un grupo que trabajó su carrera desde la ciudad de Lima, donde todos sus integrantes vivían. Sin embargo, asumieron un rol de difusión de su música regional, de “guardianes de lo auténtico”, algo a lo que Guardia hacía referencia: *“No siento la necesidad de cambiar mi estilo porque con él sigo difundiendo el sentir popular. No utilizo nuevos elementos en la música que interpreto, es decir, no trato de comercializar nuestra música, no pretendo hacerla más bailable o en su mal sentido ‘más popular’ arriesgando inclusive la autenticidad con alteraciones de las formas musicales andinas”* (p. 50). Si bien Guardia menciona que no trató de “comercializar” su música, esta sí se insertó en un circuito comercial y el mismo Guardia reconoció que tuvieron éxito.

Regresando a la discografía, si observamos la portada de este disco, vemos a la agrupación posando en poncho y sombrero en la cima de un cerro, algo que parece ser, literalmente, un lugar común a la hora de hacer fotos para discos de música andina (véase la portada del Conjunto Sol del Perú del año 1966). Pero, desde otra lectura, esta pose nos puede sugerir el origen al que se buscaba reivindicar. Si bien el charango ocupa la posición central en la foto, Guardia se encuentra sentado, quizá para que su centralidad no sea tan notoria teniendo en cuenta que él era particularmente alto. En este álbum, el charango aún no es un instrumento del todo protagónico, aunque tiene momentos donde su sonoridad y arreglos destacan. La función primordial de este instrumento está sujeta a la interpretación tradicional de la música paucina.

La portada parece ser una suerte de manifiesto provinciano sobre un clásico cerro limeño desértico, reivindicando su origen, posando casi triunfantes en la cima luego de los diversos reconocimientos obtenidos desde su formación. Grabar un LP fue uno de estos tantos logros para un grupo que se mantuvo fiel a su noción de autenticidad regional. La música de la Lira Paucina fue explícitamente regional, sin intención de ampliar su público comercialmente como el mismo Guardia admite. La intención de la agrupación era difundir la música de su pueblo según la tradición que ellos conocían y es justamente por esta razón que la Lira Paucina se mantuvo en un nicho muy particular.

Durante la década de 1950, los circuitos musicales limeños dominantes privilegiaban la música criolla -polkas, vales y hasta yaravies, sin charango-. Hacia fines de esa década, la irrupción del rock and roll marcó las nuevas tendencias del consumo musical urbano, y ya en los años sesenta la cumbia se consolidaba como el sonido más popular de la capital, especialmente entre una población migrante

en constante crecimiento. En ese contexto, la Lira Paucina encarna una propuesta orientada a preservar la tradición, aferrándose a formas y estilos considerados más “auténticos”, representativos de una región específica del país. Tal como Guardia buscó, la discografía del conjunto da testimonio de una identidad regional singular dentro de la diversidad de la música andina, una heterogeneidad que, desde la mirada capitalina, ha tendido a ser ignorada al concebir lo andino como una categoría única y homogénea.



1964: Ayacuchomanta, Jaime Guardia, Lira Paucina (Odeón del Perú)⁵³

El disco editado cuatro años después (“Ayacuchomanta”, 1964) explicita algunos aspectos implícitos en el disco anterior. Por un lado, el protagonismo que seguirá adquiriendo Guardia, al aparecer su nombre sobre el de la agrupación, y la procedencia de Ayacucho⁵⁴, la ciudad que en términos geográficos representa una población más amplia, y por lo tanto un mercado mayor. Ya no solo se refieren a la provincia y al pueblo de origen, ahora también refuerzan su procedencia ayacuchana. Por otro lado, aparentemente, las asociaciones provinciales en Lima marcaban su importancia y clase social de forma directa al espacio geográfico, algo de lo que Jaime Guardia era consciente:

En Lima, la mayor parte de las instituciones representativas de los pueblos tienen sus locales propios. Hacen actividades durante el año para ayudar en lo que se pueda a sus pueblos y también para mejorar su local social. Casi todos los pueblos tienen ahora su sede aquí, hasta los anexos, no solo los distritos. Todos tienen personería jurídica, y más que nada los provinciales, ya que los clubes departamentales mayormente ayudan muy poco a su pueblo, es como una élite. No así los clubes provinciales y distritales⁵⁵.

⁵³ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/21835078-Lira-Paucina-Ayacuchomanta>

⁵⁴ El sufijo “manta” en quechua refiere a la procedencia. La traducción sería: “Desde/De Ayacucho”.

⁵⁵ Jaime Guardia, *op. cit.*, p.48.

En ese sentido, estos cambios, que podrían parecer menores, ponen de manifiesto un movimiento estratégico orientado hacia un nuevo público. Una forma de ascenso social representado en su trayectoria. Dentro de la agrupación, el charango se convierte en un signo de pertenencia regional que comienza a reclamar un lugar legítimo dentro del panorama musical limeño de los años sesenta.

El charango en la tradición musical puneña

El charango que encontramos en la discografía de la música puneña cumple un rol distinto al que hemos visto hasta ahora con los casos de las agrupaciones “Inca” o de la música ayacuchana de La Lira Paucina. Esta vez su uso se da dentro de las estudiantinas, un formato musical que se erigió como representante por excelencia de la música puneña desde la primera mitad del siglo XX, resultado de la iniciativa de músicos urbanos de élite que encontraron en esta formación musical la posibilidad de reunir las influencias culturales eclécticas de la región, con lo que buscaron construir una identidad puneña desde la música.

Casi siempre reducido al género de la *kashua* o el *kajelo* (cuyas performances en el ámbito campesino están orientadas al cortejo amoroso) y asumiendo una función rítmica, el arreglo del charango generalmente no se plasmaba por escrito, a diferencia del resto de instrumentos de cuerda, lo que revela la formación académica de los miembros de la estudiantina y, con ello, su posición social. Por su parte el charango adquiere cierta autonomía frente al arreglo y dialoga con el resto de instrumentos en una relación de “fricción” (Ponce: 2018). Debido a esto su sonoridad destaca, incluso en los pocos momentos donde se percibe su presencia.

La presencia del charango en estos formatos representa la empatía indigenista de estos músicos: necesitaban comunicar un vínculo con el mundo rural campesino, del que no provenían, pero con el que se identificaban por genealogía o por empatía ante sus reclamos sociales. El charango en ese sentido resulta ser un símbolo para vincularse con un público popular puneño, pero también de exotismo frente a un público más alejado, como el capitalino.

Hipótesis sobre el origen del charango en el Altiplano

Si bien hoy en día no existe un consenso entre los investigadores acerca de la determinación del lugar de origen del charango, sí existen hipótesis plausibles que lo vinculan a la zona altiplánica desde muy temprano en la época colonial. Asimismo, en Bolivia es extendidamente aceptado que el charango es original de la zona de Potosí y la evidencia estaría en las representaciones del instrumento en la portada del templo de San Lorenzo, tallado en el siglo XVIII. Oscar Chaquilla (2015) por su parte propone que el charango nació como parte de los recursos artísticos que los jesuitas utilizaron para evangelizar a los indígenas del Altiplano a través de la inculturación en la misión de Juli en Puno desde el siglo XVI. Para este fin la misión jesuita de Juli fundó dos colegios: un colegio

de artes para jóvenes lupacas donde se enseñaban música, canto, escultura, teatro, danza y fabricación de instrumentos; y un seminario en Ollarque, dedicado al aprendizaje de lenguas nativas y a la producción de literatura evangelizadora en quechua y aymara. Ya que Juli fue un importante centro de formación musical con maestros europeos especialistas en música renacentista y barroca, así como constructores de instrumentos, los estudiantes indígenas habrían aprendido interpretación y luthería. Gracias a estos recursos la población indígena habría desarrollado un instrumento de cuerda propio: el charango. Chaquilla va más allá y sugiere que el charango habría sido validado como instrumento académico en la liturgia católica para luego ser adoptado popularmente en la música andina. Posteriormente su difusión se daría a través de arrieros⁵⁶. Por su parte, Américo Valencia sugiere que el charango habría surgido en los centros mineros de Potosí (Bolivia) y Huancavelica (Perú), algo que no necesariamente contradice la hipótesis de Chaquilla. Valencia también sostiene que el charango habría sido transportado por arrieros que recorrían rutas comerciales entre Lima y La Paz, pasando por Huancavelica, Cusco, Puno y llegando hasta el norte de Argentina. Coincidentemente, hoy en día, el charango sigue presente en esos mismos territorios⁵⁷.

El charango en el el kajelo, la kashua y los rituales de enamoramiento

En el Altiplano campesino, la presencia del charango es central en expresiones musicales tradicionales como el kajelo (Q'ajelo) y la kashua. En cuanto al Kajelo, además de ser un género musical interpretado únicamente por el charango en reuniones comunales o familiares, este acompaña un baile de cortejo entre parejas jóvenes. Según lo describe Valencia: "al inicio la pareja baila suelta, luego el varón y la mujer se cogen de las manos con los brazos entrelazados hacia atrás: se agachan hacia adelante y hacia atrás, dando innumerables vueltas. Al final del baile, el varón envuelve la cintura de la joven con el zurriago culminando la conquista de la mujer"⁵⁸.

El protagonista de este género es el hombre joven, el "kajo", palabra de la cual deriva el término "kajelo". Este joven es conocido como "carabota" o "jauca" (ladrones), descritos como diestros jinetes solitarios que recorren las punas, muy bien ataviados portando un charango o chillador, suelen enamorar a la jóvenes de los pueblos que visitan: "Visten unos pantalones forrados de cuero (karawatañas) sujetos con varias decenas de hebillas, zapatos de minero y espuelas. Se cubren con un poncho de lana de alpaca terciado al hombro y una chalina también de lana, larga y ancha. Llevan en la cabeza un chullo de color entero y sombrero con la falda levantada. Portan un zurriago trenzado de cuero con terminaciones de bolas de metal (liwis). Llevan unas alforjas también de cuero o de lana sujeta a la montura del corcel y el infaltable chillador"⁵⁹. La descripción de este personaje nos hace pensar también en el walaychu cusqueño, otra figura de hombre joven bohemio y enamoradizo que

⁵⁶ Óscar Chaquilla y Erick Zubieta. *Esplendor de sirenas y charangos* (Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2015), 106.

⁵⁷ Valencia Chacón, Américo. *Música Clásica Puneña. Música tradicional, popular y académica del Altiplano peruano*. (Puno: Gobierno Regional de Puno, 2006), 138.

⁵⁸ *Ibid.*, 141.

⁵⁹ *Ibid.*, 142-143.

sobre su caballo y con poncho y charango al hombro recorren vastos territorios llevando su música⁶⁰. El “carabota” interpreta los kajelos (entendido como el huayno altiplánico) acompañado de su charango o chillador⁶¹. El género del Kajelo es también interpretado por las Estudiantinas en una adaptación a su lenguaje y formato. En este caso, las parejas de kajelo suelen realizar un baile coreografiado acompañados por la música que interpreta la agrupación..

Una particularidad del charango en su dimensión ritual es su estrecho vínculo con el cortejo y el enamoramiento. Tradicionalmente, los jóvenes lo empleaban como instrumento de seducción para conquistar a sus futuras esposas o convivientes. Este poder encantador le era conferido mediante un ritual conocido como el “sirenaje”, en el cual el músico invocaba el poder sobrenatural de las sirenas. Estas entidades míticas, según se cuenta, habitan en fuentes de agua específicas reconocidas por la comunidad: una laguna, un recodo del río u otro espacio señalado por su presencia. En dicho lugar se realiza el ritual: se dejan los instrumentos durante la noche para que las sirenas los “sirenen”. La aparición de la sirena no debe ser presenciada, pues se cree que ello traería consecuencias funestas. Al amanecer, el charango recuperado porta el poder de seducción de las sirenas, con el cual su dueño podrá atraer a su futura pareja. Este ritual se practicaba en regiones como Puno y la provincia de Canas, en Cusco, al menos hasta la década de 1980, cuando Thomas Turino lo registró etnográficamente.

El charango en la “música puneña”

La música puneña que llegó a Lima a través de la discografía desde la década de 1960 provino principalmente de estudiantinas que interpretaban obras de compositores puneños de inicios del siglo XX, así como músicas tradicionales adaptadas a este formato. Durante la primera mitad del siglo XX, en Puno se vivió un clima de efervescencia musical marcado por la aparición de conjuntos, orquestas y compositores que, además de crear, asumieron un rol de gestores culturales -entre ellos destacaron Theodoro Valcárcel y Castor Vera-. No sólo compusieron piezas originales que pasarían a formar parte del repertorio de la llamada “música clásica puneña”, sino que también recogieron músicas tradicionales en sus propios contextos rurales para luego reconfigurarlas dentro de un formato musical particular (Vera Carbajal: 2022)⁶²

Hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, el clima posterior a la guerra del Pacífico a nivel nacional representó un momento de cuestionamientos en torno al Perú como una nación. En la necesidad de integrar al indígena campesino al ideario nacional del que se había excluido, surgieron diversos

⁶⁰ Pancho Nuñez Negrón fue el más famoso de ellos, además de un virtuoso charanguista durante la primera mitad del siglo XX.

⁶¹ El “kajelo” es también un género poético de temática amorosa en el que se aluden a imágenes de la naturaleza. Los kajelos de Puno son propios de la zona Aymara Sur; de las altas punas de la provincia de Puno (Chucuito, Acora, Platería) y la provincia de Chucuito (Ilave, Pilcuyo, Pomata, Juli, Zepita, Yunguyo, Huacullani, Zepita, Pizacoma y Santa Rosa). En: *Ibid.*, 140 - 143.

⁶² Irazema Hilda Vera Carbajal. *El indigenismo musical y las auralidades en Puno en el siglo XX (1930-1970)* (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2022). <http://hdl.handle.net/20.500.12404/26424>

movimientos indigenistas en cada región y en distintas ramas del arte y la cultura, en su mayoría impulsados por iniciativas mestizas urbanas. Puno no fue la excepción y, durante esta época, se vivió un movimiento musical muy activo que dio origen a un gran número de orquestas, conjuntos, estudiantinas y compositores destacados⁶³. Influenciados por los circuitos musicales de centros urbanos importantes como La Paz, Buenos Aires, Lima, e incluso Santiago de Chile, comunicación facilitada por la presencia de redes ferroviarias, Puno fue un centro donde estas influencias internacionales se encontraron con sus propias tradiciones musicales locales. Este encuentro dio origen a lo que posteriormente se canonizaría como la “música puneña”.

Siguiendo a Vera, esta música, representada de manera especial por el formato de la Estudiantina, fue una música nacida gracias a la iniciativa de una élite urbana formada académica y musicalmente a la manera occidental. Esto explica que los formatos de las estudiantinas estén conformados principalmente de guitarras, mandolinas, violines, acordeones e incluso contrabajos, instrumentos de origen europeo. Durante la segunda mitad del siglo XX esta música se consolidará apoyándose en un discurso de puneñidad al incorporar en el corpus de lo puneño géneros populares como la marinera puneña o el huayno pandillero, creando un nexo con la sociedad puneña “a medida en que su interpretación recibía reconocimiento en espacios en los cuales competía con otras músicas. Se percibe en la memoria puneña un anhelo constante de demostrar afuera el alto nivel de la música que se hacía en Puno”⁶⁴.

Vera pone énfasis especial en la figura del compositor indigenista puneño, cuya labor facilitó este proceso ya que “tenía a la vez la condición de compositor en lenguaje musical académico y de cultor de músicas populares que empezaban a definir un sentido de pertenencia con una idea de identidad puneña que tomaba elementos de la vida rural e indígena como propios, sin dejar por ello de ser misti”⁶⁵. En ese sentido, pone luces en el hecho de que la “música puneña” es en realidad una construcción impulsada desde una élite intelectual urbana en la que se articula una idea unificada de puneñidad en torno a una música con características principalmente occidentales, debido a la formación de sus compositores y directores, pero que incorpora elementos propios como el huayno, la marinera y, como veremos más adelante, el charango: “Es una música de autor que se ha forjado en la bohemia de la ciudad, con una distinción de clase y de forma clara, como si el estatus social también hubiera sido otorgado a la música”⁶⁶

⁶³ (...) conjuntos orquestales, estudiantinas y centros musicales; y por grandes compositores puneños quienes a su vez hacían de gestores, intérpretes, directores y fundadores de orquestas, y que participaban activamente en la vida social y cultural. En este periodo se registran producciones fonográficas, giras musicales con compañías de música y teatro, y numerosos eventos y conciertos. *Ibid.*, p.13.

⁶⁴ *Ibid.*, 57-58.

⁶⁵ *Ibid.*, 59.

⁶⁶ *Ibid.*, 54-55.

La estudiantina tuvo su origen en Europa como una práctica universitaria en la que los estudiantes conformaban agrupaciones de cuerdas y recorrían las calles interpretando música para obtener recursos con los cuales sostenerse. En cuanto a América y, particularmente en el Perú, esta costumbre se adoptó desde la colonia y los primeros años de la república como una práctica de los sectores criollos e hispanos. Sin embargo, Américo Valencia sostiene que el temprano contacto de los pueblos indígenas del Altiplano con los instrumentos de cuerda -facilitado por el trabajo de los jesuitas de la misión de Juli- hizo posible que también ellos organizaran sus propias agrupaciones musicales a la manera hispana, lo que eventualmente permitió a los sectores populares y medios de la región, tanto en el lado peruano como boliviano, conformaran desde muy temprano sus propios conjuntos de cuerdas⁶⁷.

Según explica Omar Ponce (2018), durante el siglo XX las estudiantinas surgen en distintas ciudades de Latinoamérica junto con el proceso de modernidad que experimentan las urbes, en dicho sentido agrega que “en la Estudiantina altiplánica, los integrantes son ya no exclusivamente estudiantes sino pobladores de diferentes espacios de la urbe, quienes se congregan en la práctica de una música representativamente local”⁶⁸. Siguiendo a Ponce, sostiene que dentro de la Estudiantina altiplánica se crea una práctica musical en las que se desarrollan “dinámicas equivalentes de refuncionalización, transformación y resignificación de las músicas en espacios comunitarios del contexto urbano”. Es decir que ciertas músicas reconocidas como tradicionales son adaptadas a un lenguaje y formato musical nacido en la urbe, lo que de alguna manera “occidentaliza” su sonoridad “y las re-conoce como propias del espacio urbano”⁶⁹. Este proceso que podríamos llamar de “desindianización” usando el término que propone Marisol de la Cadena, adapta el género a un lenguaje más cercano al académico, lo que termina representando una noción de identidad impulsada por una élite urbana que, al ser hegemónica, se impone y trasciende.

Asimismo, a partir de las sonoridades que el formato permite, pueden adaptarse las diversas influencias musicales que llegaban a la ciudad, lo que evidencia y a la vez refuerza la construcción de una identidad puneña particular a través de la música urbana, diferenciándose marcadamente de otros géneros musicales más populares:

Es una música que se diferencia (...) de la interpretada por las bandas de bronces, bombo y caja que acompañan las llamadas danzas de luces en festividades y celebraciones religiosas, y de la ejecutada por los aerófonos que la interpretan en tropas. Se entiende, entonces, que es una música citadina que ha tenido influencias de fuera al menos en dos sentidos. Por un lado, de las corrientes compositivas europeas y aquellas que llegaban a Puno de la costa y de La Paz, Santiago y Buenos Aires, y, por otro lado, de las expresiones musicales de las sociedades indígenas que se encontraban en todo el resto de la región.

⁶⁷ Valencia, *op.cit.*, 145.

⁶⁸ Omar Percy Ponce Valdivia. *De charango a chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica*. (Tesis de maestría, Universidad de Chile, 2008), 110. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101176>

⁶⁹ *Ibid.*, 111.

*Esta música encontrará en la estudiantina puneña la organización tímbrica y la sonoridad idóneas para difundirla*⁷⁰.

Por otro lado, la estudiantina suele acompañar a un grupo de baile denominado “pandilla”, esta interpreta coreografías que tienen “influencia tanto de la cueca y marinera como de la cuadrilla, el minuet y la jota española”⁷¹. El formato de la estudiantina, cuando acompaña a los grupos de baile, se suele conformar principalmente por “mandolinas, violines, acordeones, guitarras y guitarrones. Algunas veces emplea también violoncelos y contrabajos y algún otro instrumento peculiar como la concertina.”⁷² En cuanto al chillador o charango, este se utiliza para interpretar los kajelos.

Si bien la formación en cuanto a números de instrumentos y combinaciones son bastante variables entendemos que la constante en la formación de las estudiantinas son los instrumentos de cuerdas. Valencia menciona que originalmente las estudiantinas también incluyeron quenás, sin embargo, durante la segunda década del siglo XX, momento en el que estas agrupaciones se consolidan como representantes de la música puneña, se toma la decisión de suprimir las quenás y reemplazar su función melódica por la del violín⁷³.

La decisión de dejar de lado las quenás puede interpretarse como otra forma de “desindianización” del formato (teniendo en cuenta la procedencia mestiza de sus gestores), así como una manera de alejarse de otras propuestas musicales que desde un indigenismo capitalino dialogaba escasamente con las músicas propias de las regiones andinas, y se promocionaba como “incaico”. La quena en estos formatos solían ser los protagonistas, como vimos en el caso de la agrupación *Sol del Perú* que durante los sesenta editó media decena de discos con constantes alusiones a lo inca.⁷⁴

Ahora bien, este proceso de depuración instrumental no fue absoluto. Aquí surge la pregunta de por qué, entonces, se optó por mantener la presencia del charango -un instrumento que aún conservaba su estrecho vínculo campesino y ritual- dentro de un formato que buscaba comunicar su occidentalidad. Si bien su presencia no es constante, el charango suele aparecer sobre todo en la interpretación del *kajelo* o la *kashua*, ambos géneros asociados al cortejo amoroso en el contexto ritual campesino.

Ponce sostiene que las características sonoras que hacen al charango un instrumento rural reconocible, al sonar en el contexto de la estudiantina (en un proceso que califica como “traspaso musical”) entran en un diálogo importante con su musicalidad marcadamente urbana⁷⁵. El autor describe el diálogo entre el charango y el formato urbano de la estudiantina como un espacio de “encuentros y fricciones”, donde el instrumento asume una condición de “trans-contextualidad”. A su

⁷⁰ Vera, *op.cit.*, 54-55.

⁷¹ *Ibid.*, 148.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, 148-149.

⁷⁴ En dicho sentido Vera sostiene que “mientras que en Puno se construía una identidad regional desde la élite basada en lo quechua y aymara, en Lima se esbozaba una realidad provinciana que evocaba lo incaico, a partir de escasos intercambios entre Cusco y los compositores migrantes en Lima” *Ibid.*, 9.

⁷⁵ Ponce, *op.cit.*, 104 - 105.

vez, define el “orgánico sonoro” como la suma e integración de todos los instrumentos del conjunto, cuyo resultado es una sonoridad coherente y con identidad propia. Dentro de este todo, el charango desempeña un papel fundamental: actúa como “la semantización musical y simbólica de lo indígena en el contexto de vida urbana”⁷⁶:

En la instrumentación mixta de la estudiantina, el charango es el instrumento encargado de poner musicalmente en acto aquellos caracteres expresivos que marcan la sonoridad distintiva, de esta manera, la participación del charango es relevante en la consecución de una musicalidad reconocidamente local. Si bien, en cada uno de los instrumentos del orgánico confluyen determinados caracteres del traspaso, la presencia de un charango y un charanguista en la estudiantina adquiere el rol preciso de poner en vigencia los caracteres distintivos profundos⁷⁷.

En otras palabras, el charango introduce y preserva un rasgo de identidad local indígena “profundo” dentro del orgánico sonoro de una estudiantina de origen urbano.

El charango a su vez está en una relación de encuentros y fricciones con el resto de elementos en términos de su función musical. Al tener el charango una función predominantemente rítmica/percutiva debido al rasgueo que se caracteriza por los repiques y redobles de las figuras melódico-rítmicas, esto contrasta con los roles melódicos y las “texturas polifónicas” del resto de instrumentos, lo que influye también en la manera en la que se danzan las músicas interpretadas. De la misma manera el charango suele enfatizar los acentos rítmicos y melódicamente propone una “ejecución correlativa de las pisadas fuera del concepto tonal de “acordes”⁷⁸, una propuesta que contrasta con el tratamiento tonal general del resto de instrumentos del formato.

Así, la sonoridad marcadamente campesina del charango (su timbre agudo, su función rítmica y los rasgos estéticos que dejan oír su ruralidad), al incorporarse en un formato urbano como la estudiantina, cuyos instrumentos cumplen funciones principalmente melódicas y tonales, entra en una dinámica de fricción que, lejos de opacar al charango, lo resalta. Esa tensión sonora no solo marca una diferencia estética, sino también social: el charango lleva consigo las huellas de un origen popular y rural que se hace presente en un espacio urbano de aspiraciones mestizas y occidentales. Su sonido introduce así una marca de procedencia dentro del conjunto, una memoria de clase que, aunque breve, define el carácter local de la agrupación. En ese sentido, es justamente en esta fricción donde el charango se vuelve el elemento que distingue y representa la identidad musical puneña que la estudiantina proyecta. Allí radica su fuerza e importancia.

⁷⁶ *Ibid.*, 112.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, 117.



1962: Musica de los Andes Peruanos, Vol.19 - Música de Puno, Centro Cultural Theodoro Valcárcel (Sono Radio)⁷⁹

Texto de la contraportada:

En la región sudeste del Perú en la zona lindante con la hermana república de Bolivia, se halla engarzado como una joya en la altiplanicie puneña el hermoso Titicaca, el lago más alto del mundo. La leyenda y la cultura histórica que florecieron a sus orillas, han producido entre otros frutos artísticos un estilo musical propio y definido, el mismo que ha sido llevado al disco en esta oportunidad por la distinguida y eficiente agrupación orquestal del Centro Musical Theodoro Valcárcel. Todo el colorido de la música de esa región andina ha sido captada admirablemente en sus variados aspectos, desde la alegre carnavalesca hasta el melancólico lamento; desde la eufórica danza guerrera hasta la elegante danza señorial. Con este álbum, INDUSTRIA SONO RADIO inicia una colección en la que se difundirá la música vernacular del Perú, según sus diversas regiones geográficas que a la vez impone distintos estilos. Y ha sido esta la más propicia ocasión para iniciar nuestro propósito, ya que la agrupación musical Theodoro Valcárcel, parte de la Embajada Artística de Puno ha merecido los más elogiosos comentarios del público y de la crítica por la evidente calidad de sus interpretaciones.

El centro musical Theodoro Valcárcel se formó el año 1953 y en su primera formación se dedicaron a tocar en contextos familiares. Posteriormente se funda oficialmente en octubre de 1954 y con ello comienzan a performar en presentaciones públicas, entre ellas, en la radio La Voz del Altiplano. Durante los años 1955 y 1956 ganan el Concurso Departamental de Estudiantinas realizado en Juliaca y al año siguiente viajarán a Lima auspiciados por el entonces Ministro de Educación, Jorge Basadre, como parte de la Embajada Cultural Puneña que reunió a diversas figuras de la cultura

⁷⁹ Fuente:

<https://www.discogs.com/es/master/1646999-Centro-Musical-Theodoro-Valcarcel-M%C3%BAsica-De-Los-Andes-Peruanos-Vol-1-M%C3%BAsica-Del-Puno>

puneña. En dicha oportunidad se presentaron en importantes escenarios como el Palacio de Gobierno ante el presidente Manuel Prado; en las universidades Católica y San Marcos, en el Instituto Peruano Norteamericano y la Alianza Francesa. Luego de un incremento de sus integrantes, hacia el año 1962 regresan a Lima para grabar el LP *Música de los Andes Peruanos*⁸⁰ en los estudios de la disquera Sono Radio. En ese mismo año se presentan en el Teatro Segura y la Casa de la Tradición⁸¹.

La contraportada del álbum hace referencia a los viajes de la estudiantina y a la recepción favorable del público capitalino. Llamam la atención el uso de adjetivos para describir a la agrupación como “eficiente y distinguida”, así como la referencia a su versatilidad musical y a la propuesta original de la región (“*un estilo musical propio y definido*”). No hay fotografía de la agrupación en este álbum, mientras que la portada muestra una embarcación de totora sobre el lago Titicaca remada por una persona de quien no podemos ver el rostro pero intuimos es un poblador del lugar.

En cuanto al charango si bien este no está presente en todos los temas, sí aparece en las canciones “Ramis (motivo costumbrista)”; se le reconoce por su rasgueo a contratiempo, lo que lo destaca y le da una función rítmica. También suena en “Chasquitay”, tema en el que también cantan voces femeninas. Luego en el huayno puneño “Margarita (Pankarita) y en “Cerrito de Huajsapata” tema en el se escucha la atonalidad del instrumento en contraste con el formato. Finalmente es en el Kajelo donde su función rítmica y melódica se hacen evidentes ya que el charango empieza el tema en solitario marcando el motivo. Luego este se aleja y queda algo atrás del resto de instrumentos aunque se sigue percibiendo su atonalidad y su rasgueo a contratiempo.

Ahora bien, el hecho de que este álbum lleve por título *Música de Puno* refuerza la idea de una única música puneña, al reducirla al formato de estudiantina. Cabe recordar que el repertorio del Centro Musical Theodoro Valcárcel en sus presentaciones en vivo no se limitaba a la música regional: incluía también piezas de la música clásica europea y tangos argentinos⁸², además de danzas tradicionales que originalmente incorporaban aerófonos pero que fueron suprimidos. Por otro lado, el uso de un nombre tan reconocido y legitimado como el del compositor Theodoro Valcárcel también revela las aspiraciones simbólicas de la agrupación. El nombre fue elegido en homenaje al compositor puneño nacido a fines del siglo XIX y fallecido en 1942, una década antes de la creación del conjunto, aunque resulta significativo que el grupo no interprete ninguna de sus obras.

La obra de Valcárcel representa un modernismo inusual en la música peruana, influenciado por el impresionismo debido a su formación europea. Desde 1929, al regresar de su segundo viaje a

⁸⁰ Se puede escuchar el álbum completo por aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=PJ6Rfh6ZLZc>

⁸¹ Valencia, *op.cit.*, 150-155.

⁸² “*El conjunto interpretaba también música de diversa índole, desde tangos, vales y pasodobles a extractos pertenecientes a la música académica europea e internacional. Entre estas últimas, recordamos la delicada interpretación del poutpourri de la Opereta Encantos de un vals de Strauss y los extractos de la ópera La Traviata de Verdi. Estaban también el vals Dolores de Emil Waldteufel, el pasodoble Gallito de Lope, La Leyenda del Beso de Soutullo y Bert, La Danza Húngara N°5 dem Brahms, Dos Guitarras del folklore ruso, los tangos Martínez y la Cumparsita, entre otras muchas piezas de calidad y belleza*” (En: Valencia, *op. cit.*, 155).

Europa (gracias a una beca del Estado) y posteriormente inspirado por el arte indigenista de Sabogal, Mariátegui, Vallejo y Alomía Robles, propone por su parte una idea de música peruana moderna. Si bien Valcarcel fue un músico puneño, su principal formación o inspiración musical no se dio en el contexto de Puno, pero sí dialogó con las propuestas musicales indigenistas que se forjaban en Lima. Al respecto Vera comenta que “lo más probable es que hayan asimilado rasgos de la obra musical de Theodoro Valcárcel, compositor puneño que se formó en Europa y realizó su carrera musical en Lima, como una sinécdote de la producción musical que en ese entonces se realizaba en Puno. Puno es Theodoro Valcárcel, Theodoro Valcárcel es Puno. Así, se creó una visión estereotipada a partir de la obra de un compositor -hijo predilecto en Puno por sus logros internacionales- cuya obra musical no se gestó en el contexto puneño de la época, pero sí incluyó temáticas conceptuales incaicas. Es evidente, entonces, la falta de diálogo que existió entre lo que se teorizó en Lima y las epistemologías puneñas que se engendraron en paralelo.”⁸³

Es justamente un compositor formado en Europa, a la manera occidental, el modelo que esta estudiantina parece seguir. Y es también una propuesta que alcanza reconocimiento al presentarse en espacios de poder (como el Palacio de Gobierno) y en instituciones ya legitimadas por el gusto de la élite limeña. En ese sentido, esta música puneña encarna un proceso de *adecentamiento*: una búsqueda de respetabilidad y distinción que intenta elevar lo popular a los estándares de “buen gusto” definidos por las clases dominantes. Así, esta “música de autor que se ha forjado en la bohemia de la ciudad, con una distinción de clase y de forma clara, como si el estatus social también hubiera sido otorgado a la música”⁸⁴, se consolida como el modelo de lo puneño aceptable en el circuito limeño. Es esa versión “adecentada” de la música puneña la que encontramos en la discografía y la que logró éxito y reconocimiento en los espacios de prestigio de la capital.



⁸³Vera, *op. cit.*, 9.

⁸⁴ Vera, *op. cit.*, 54-55.

1964/1965: Conjunto Orquestal Puno, Odeon / IEMPSA⁸⁵

“Las dulces y cadenciosas melodías de la música del altiplano, tienen sus más fieles intérpretes en el “Conjunto Orquestal Puno” traídos a la capital especialmente invitados por CORPUNO, cumplieron una serie de actuaciones en teatros, radios y TV, donde dieron una clara e inequívoca demostración de su bien ganado prestigio como los indiscutibles cultores de los cantares de Titicaca. Odeón del Perú, que siempre lleva adelante lo nuestro, ha preparado esta placa L.D. con 10 hermosos temas, donde el oyente podrá disfrutar de principio a fin, al escuchar una pandilla, un sicuri, huayno ó una danza costumbrista. Hemos tenido mucho cuidado en la selección del repertorio, tratando de dar a nuestro público, lo mejor de lo mejor y precisamente por esta razón hemos elegido al “Conjunto Orquestal Puno” para que sean los encargados de hacer llegar a vuestros oídos y vuestros corazones estas lindas melodías”

El Conjunto Orquestal Puno fue fundado en noviembre de 1960 por su director, el músico puneño Castor Vera Solano y desde sus inicios se convirtió en rival artístico del Centro Musical Theodoro Valcárcel, al entrar en las mismas competencias y ganar trofeos como la “zampoña de oro” dentro del Concurso Departamental de Estudiantinas. Durante el año 1963 junto con la APAFIT (Agrupación Puno de Arte Folklórico y Teatro) viajan a distintas ciudades del Perú, así como a Chile y Bolivia. Según Américo Valencia, ese mismo año grabaron dos discos LP para el sello Odeón: “Puno Pandillero” y “Conjunto Orquestal Puno”, ambos publicados aparentemente en 1964⁸⁶.

Castor Vera Solano fue un músico, compositor e intérprete puneño cuya obra puede calificarse dentro de las propuestas indigenistas de la época. Como compositor indigenista puneño “realizaba su creación artística musical paralelamente a una labor de preservación y revitalización cultural” en ese sentido, además de la creación e interpretación de música, su obra incluye la captación de músicas tradicionales, “una práctica etnográfica no tan común en Lima”⁸⁷, y la creación, dirección y gestión de proyectos musicales. Así, en este primer LP se incluyen sobre todo composiciones propias, además de arreglos desde sus captaciones (“Carnaval de Ichu” y “Llamerada”). Antes de formar el Conjunto Orquestal Puno (COP), como violinista, Vera Solano formó parte de otros formatos como la Estudiantina Duncker, el Centro Musical Ayavirí y el Conjunto Obrero Masías de Arte Vernacular, de las que también fue director. Asimismo, desde el año 1943 a 1949 se desempeñó como primer violín de la Orquesta Sinfónica de Arequipa.

El disco editado en 1964 nos muestra en su portada a un músico solitario tocando un instrumento de viento y un bombo, al costado del lago Titicaca. Este dibujo es una ficción que contrasta marcadamente con la fotografía de la contraportada que muestra a la verdadera agrupación musical: un grupo numeroso de músicos que posa en un salón junto a sus instrumentos de cuerda, no se muestran instrumentos de percusión ni de viento, (algo que constatamos al escuchar las grabaciones) todos vestidos de terno. Un rasgo diferenciador de esta Estudiantina es la presencia de

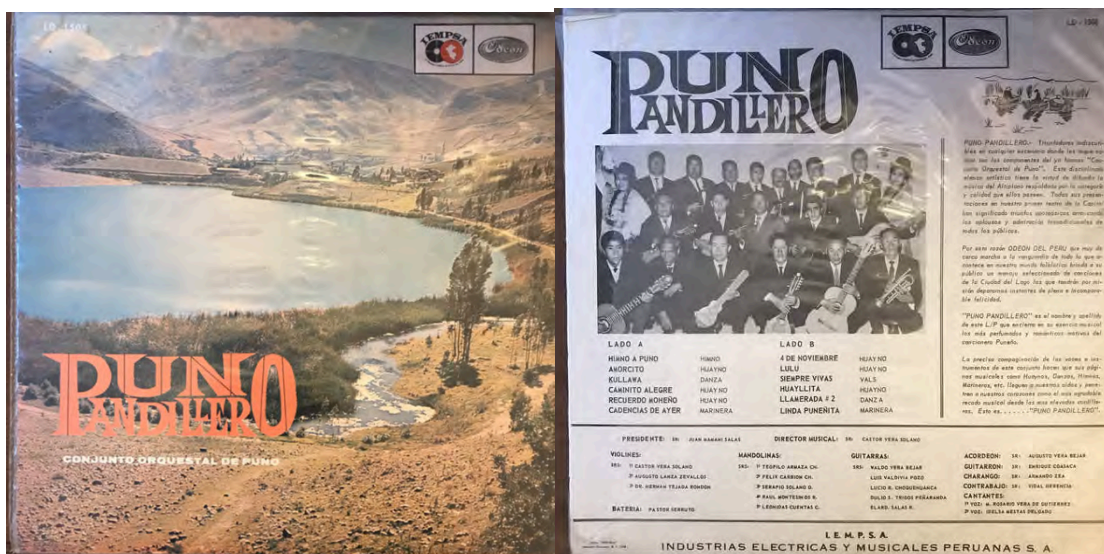
⁸⁵ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/12657514-Conjunto-Orquestal-Puno-Conjunto-Orquestal-Puno>

⁸⁶ Sin embargo, Vera Carbajal indica en su tesis que los años de publicación fueron 1965 y 1967 respectivamente (p. 69).

⁸⁷ *Ibid.*, 62.

contrabajo, instrumento que ocupa la posición central de la foto. Además de la presencia de dicho instrumento, la formación de los músicos, el color del terno y el uso de corbata michi, nos hace recordar a las orquestas “big band” de jazz, formato que de hecho en los 60 empezaba a tener presencia en el país.

En cuanto a “Puno Pandillero” (1967), la portada muestra nuevamente al Lago Titicaca, típico paisaje puneño y en la contraportada otra vez vemos al conjunto en ternos y con sus instrumentos. Las dos mujeres cantantes vestidas en trajes típicos enmarcan la foto. Esta vez vemos al charango en primer plano junto a la mandolina, la guitarra y un elemento nuevo: la trompeta. En la segunda línea también aparecen los instrumentos de cuerda y en la tercera vemos violines. La descripción nos describe el formato completo, con acordeón, contrabajo, guitarrón y batería, aunque no todos salen en la foto. Esta formación resulta llamativa, ya que tanto la trompeta que aparece en la foto como la batería mencionada en la contraportada no son instrumentos habituales de la estudiantina, aunque sí característicos de los formatos jazzísticos. En este disco se incluyen menos composiciones propias —“Recuerdo moheño”, “Cadencias de ayer”, “Huayllita” y “Llamerada N° 2”—, mientras que el resto corresponde a piezas tradicionales y captaciones, algo que, como señala Vera Carbajal, respondería a la necesidad de interpretar una música más representativa de Puno. Sin embargo, este giro instrumental, al incorporar batería y trompeta, marca una sonoridad más occidentalizada, un movimiento que paradójicamente aleja al conjunto del referente local que busca reivindicar.



1967: Puno Pandillero, Conjunto Orquestal de Puno, IEMPSA / Odeon⁸⁸

⁸⁸ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/11539406-Conjunto-Orquestal-Puno-Puno-Pandillero>

*“Triunfadores indiscutibles en cualquier escenario donde les toque actuar, son los componentes del ya famoso “Conjunto Orquestal de Puno”. **Este disciplinado elenco artístico tiene la virtud de difundir la música del Altiplano respaldada por la categoría y calidad que ellos poseen.** Todas sus presentaciones en nuestro primer Teatro de la Capital han significado **triumfos apoteósicos** arrancando los aplausos y admiración incondicionales de todos los públicos. Por esta razón Odeón del Perú, que muy de cerca marcha a la vanguardia de todo lo que acontece en nuestro mundo folklórico, brinda a su público un manojo seleccionado de canciones de la ciudad del Lago las que tendrán como misión depararnos instantes de plena e incomparable felicidad. “Puno Pandillero” es el nombre y apellido de LP que encierra en su esencia musical los más perfumados y románticos motivos del cancionero puneño. **La precisa composición de voces e instrumentos en este conjunto** hacen que sus páginas musicales como Huaynos, danzas, himnos, marineras, lleguen a nuestros oídos y penetren a nuestros corazones como el más agradable recado musical desde las más elevadas cordilleras. Esto es... “Puno Pandillero”.*

En el texto de la contraportada vuelven a aparecer calificativos como “disciplina” y “precisión”, atributos que también comunican las fotografías del álbum: una imagen asociada al *adecentamiento* y a la occidentalización de la música, adaptada a los cánones estéticos de la ciudad. La mención de los “triumfos apoteósicos” en teatros de la capital y en otros escenarios legitimados refuerza esta idea, al marcar una distancia respecto de otras agrupaciones migrantes que, durante esa misma década, se presentaban en espacios considerados periféricos. Así, la estructura disciplinada del conjunto además de ser una cuestión estética, es también un recurso simbólico que legitima a la agrupación ante el público de élite.

En cuanto al charango en estos discos, es interesante constatar que en este caso su presencia parece confundirse con las líneas melódicas marcadas por la mandolina. La diferencia sonora se percibe únicamente en el uso del plectro para ejecutar la mandolina, mientras el charango se distingue a través de su rasgueo distintivo o “callampeonato”.

Un detalle importante que menciona Ponce es “la constante no consideración del charango en la concepción polifónica del arreglo (escrito)”⁸⁹, es decir, el hecho de no registrar por escrito las partes que el charango ejecuta. Esto no necesariamente excluye al instrumento, sino que más bien le otorga libertad al charanguista, cediéndole un espacio de autonomía fuera de lo escrito. A través de su rasgueo, el charango cumple sobre todo una función rítmica y percutiva que no forma parte del arreglo melódico propiamente dicho, por lo tanto no se anota. Además, agrega, el charanguista solía tratarse de un músico no lector, lo que refuerza su modo de creación más intuitivo y oral.

Así, observamos que la discografía de música puneña editada en Lima refuerza las construcciones que ya se habían originado en la misma región altiplánica. Es decir, en Lima se replica una idea de música puneña representada exclusivamente por la sonoridad de la estudiantina, aunque en las

⁸⁹ Ponce, *op. cit.*, 134.

portadas se incluyan figuras que no aluden a ella o que más aún muestran tradiciones musicales diferentes o que están ausentes en la música grabada, como por ejemplo la música de aerófonos interpretadas por tropas. El charango en este contexto adquiere cierta fuerza simbólica al vincular a estas propuestas urbanas con la indianidad que sus cultores indigenistas buscaban rescatar y destacar.

Más allá de su función musical, la presencia del charango en las estudiantinas de la discografía revisada, no solo aporta una textura rítmica particular, sino que introduce una identidad sonora que traduce lo indígena dentro de un formato urbano. En ese sentido, el instrumento funciona como un puente entre dos mundos, manteniendo viva una procedencia rural dentro de un espacio que busca afirmarse como moderno. Como señala Ponce: “la incorporación del charango en tanto musicalidad indígena está así dotada de una significación cultural que, en términos musicales y semánticos, corresponde al reconocimiento de una musicalidad local”⁹⁰. De este modo, el charango no solo se diferencia por su sonoridad, sino por la carga simbólica que transmite: una memoria social que el formato urbano incorpora y resignifica. El charango otorga legitimación histórica a la estudiantina al recurrir a su indianidad, mientras que la estudiantina le otorga legitimación social al charango al reubicarlo socialmente en un espacio urbano-moderno.

Otra manera de interpretar la presencia y función del charango “en tanto musicalidad indígena” en el formato de la estudiantina puede relacionarse con la idea de camuflaje que propone Quinteros. Él explica, en el contexto de la música caribeña, distintas estrategias a través de las cuales “el ritmo se melodizó” como una manera de ocultar las percusiones cuya presencia se asociaba a la procedencia étnica africana y a la música de las plantaciones.⁹¹ La percusión, como indicador de africanía, pero a la vez elemento necesario en el disfrute musical y del baile, fue incorporado (camuflado) a través de la función de otros instrumentos “adecentados”, como el cuatro, la clave o el güiro:

*En su contribución a la textura polirítmica y a través del repiqueteo, el tambor repicador de la bomba se camuflea en la música jibara a través del (como llamaban en el siglo XIX) “humilde e inofensivo” güiro.*⁹²

Bajo esta lectura, puede que el humilde e inofensivo charango” en las Estudiantinas haya camuflado funciones asociadas a musicalidad indígena al ser incorporadas a un instrumento de cuerda que, en cuanto a sus funciones, no se correspondía necesariamente con los otros instrumentos de cuerda del formato, ya que arreglo melódico de estos últimos sí se plasmaba por escrito.

⁹⁰ *Ibid.*, 113.

⁹¹ “Habiéndose identificado en América la música de tradición africana en los instrumentos de percusión, la transferencia de estas características a instrumentos melódicos o la melodización de ritmos ha sido una de las maneras principales como, en el Caribe, se ha manifestado esta presencia oculta.” En: Ángel G. Quinteros Rivera (1992). *El tambor oculto en el cuatro: la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada en la caribeña cultura de la contraplantación*. Ponencia presentada en la conferencia Music and Black Ethnicity in the Caribbean and South America Universidad de Miami, 16-19 de enero de 1992. p. 93.

⁹² *Ibid.*, 103.

¿Es posible que la función rítmica que adquiere el charango reemplazara la ausencia virtual de la “wankara”? Instrumento de percusión que, junto con el “siku” (instrumento de viento) es justamente representado como una “ficción” en la portada del disco de 1964. Si bien como mencionaba Vera, la consolidación de las Estudiantinas se hizo también en contraposición a otros formatos musicales altiplánicos como las tropas de aerófonos, el énfasis en diferenciarse habla también de la importancia de los vientos e instrumentos de percusión en la música ritual altiplánica.

En ese sentido, Ponce (2008) explica otro caso de “traspaso” que implica al charango, esta vez en la ‘kjaswa’. En Puno, el charango es también conocido como “quirquincho” por el uso tradicional del caparazón del armadillo (“quirquincho”) para fabricar su caja de resonancia. En los contextos rituales, al haber sido creado con los restos de un ser vivo, el instrumento adquiere una connotación animista -y por lo tanto mágica- necesaria para llevar a cabo el ritual. De la misma manera, Ponce señala la relación ancestral de los instrumentos de viento con los cuerpos óseos, lo que en términos de simbolismo ritual (más que de función musical) emparenta a los instrumentos de viento con el charango al asumir el vínculo con la función ritual tradicional de la música. De la misma manera, podríamos establecer el uso del cuero animal de los instrumentos percutivos como parte de los aspectos que configuran la animidad ritual de la música.

Así, se podría sostener que el charango estaría representando en sus funciones, pero sobre todo en su simbolismo, aspectos rituales pre-modernos de la música (como los vientos y la percusión) que la estudiantina necesitaba camuflar en búsqueda de su adecentamiento sin perder la conexión rítmica que vincula la música con el baile y el cuerpo. En la construcción de una identidad puneña desde la música no se trató de descartar estos aspectos sino de *“Camuflar la realidad del misterio como estrategia estética que reconoce su importancia y su inherente condición secreta (...)”*⁹³.

⁹³ Quinteros, 2009. En: *Baile y ciudadanía*, 58.

Jaime Guardia y el camino hacia el charango solista



1967: Jaime Guardia y su charango, Líder / IEMPSA⁹⁴

“Con justísima razón se ha calificado más de una vez a Jaime Guardia como el virtuoso del charango, y nada más ajustado a la verdad que este calificativo, porque de veras cuando Jaime toca su charango hay que olvidarse de todo y escucharlo, para disfrutar de un espectáculo visual y auditivo de grande y excelentes proporciones artísticas. Acogiendo innumerables sugerencias de nuestros amigos discómanos especialmente los amantes de la música de tierra adentro, el sello de los éxitos y primicias; LIDER ha preparado este L.D. con una docena de composiciones, verdaderas joyas andinas, que en interpretación de nuestro artista exclusivo son el mejor regalo musical que les ofrecemos con mucho gusto. Este instrumento, que es la propia guitarra española de cinco órdenes del siglo XVI, emite sus chillonas cuerdas unas melodías tan agradables al oído que toda la vida parece solo un aperitivo musical porque siempre nos dejó con el vivo deseo de escuchar más y más. Por eso amigos todos, aquí entregamos este disco LIDER con lo mejor del repertorio de nuestra serranía como un sincero mensaje de verdadera peruanidad. Aquí está “JAIME GUARDIA Y SU CHARANGO”.

Hacia 1967 se edita el primer disco solista de Jaime Guardia que parece emerger como una síntesis de la década en *Jaime Guardia y su charango*. En un escenario natural, enmarcado dentro de una silueta en forma de piedra de monumento arqueológico inca, vemos al músico vestido de terno, como un visitante de la ciudad en la naturaleza. Se comunica por su vestir la procedencia mestiza de

⁹⁴ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/10330798-Jaime-Guardia-Jaime-Guardia-Y-Su-Charango>

Guardia y el charango solo en sus manos adquiere igual protagonismo que él, tanto en la imagen como en el título.

El traje de terno, en este contexto, representa al hombre moderno, urbano y “decente”, distanciado de la juventud festiva y del ámbito campesino; un atuendo que, de alguna forma, disimula o neutraliza la carga expresiva del intérprete. Sin embargo, a pesar de esa modernización en la figura del ejecutante, permanece la asociación del charango con la naturaleza y con su procedencia andina. Así, en la imagen de Guardia, la combinación entre la vestimenta citadina y el instrumento ancestral sugiere que este charango ya no pertenece únicamente a un mundo u otro, sino que se presenta como un charango mestizo.

Esto se reitera cuando se presenta al charango como “la propia guitarra española de 5 órdenes del siglo XVI”, un dato que minimiza sus raíces rurales. Esta estrategia no niega del todo sus orígenes, pero los desplaza ya que solo se sugiere en la naturaleza que acompaña al charanguista: el charango aparece acompañado de elementos naturales pero en manos de un hombre andino urbano y moderno, ya sin la vestimenta campesina tradicional.

Por otro lado, la relación del charango con el hombre solitario en la tradición campesina no es nueva. Desde la primera mitad del siglo XX el charango en ámbitos rurales ha sido un instrumento de jóvenes bohemios, nómades y solitarios como el “walaychu” o “Q’orilazo” en Cusco, o los “carabotas” del Altiplano: personajes jóvenes enamoradizos que iban de pueblo en pueblo llevando su música. Asimismo, versiones populares acerca del origen del instrumento aluden a la necesidad del campesino del Ande de llevar consigo un instrumento que le haga compañía en sus largas caminatas con su ganado o en sus faenas solitarias. Este debía ser pequeño para que no pese tanto y pueda esconderse (de los españoles) bajo el poncho con facilidad⁹⁵.

Aquí, Guardia retoma el arquetipo del charanguista solitario que va solo acompañado de su instrumento: “Jaime Guardia y su charango”, como un binomio representativo de la música andina. Pero este charango ya no es interpretado por los “walaychos” que menciona Turino, o el “carabota” altiplánico, es interpretado por alguien que viste en saco y corbata, por un mestizo.

Es interesante anotar la evolución de Guardia en su discografía y cómo va perfilándose el referente nacional en el que eventualmente se convierte. Esta vez ya no hay alusión al origen paucino o ayacuchano, la contraportada alude al origen de la música como “de tierra adentro” o que las interpretaciones son “joyas andinas”. Además es la primera vez que se hace referencia a la idea de “peruanidad” asociada solamente al charango lo que coincide con la primera vez en que Jaime Guardia aparece en una portada como solista de este instrumento.

⁹⁵ Julio Mendivil. *La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana*. En: *Revista Musical Chilena*, Año LVI, Julio-Diciembre, 2002, N° 198, pp. 63-78
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002019800004>

Vale la pena señalar que el texto de la contraportada plantea una noción de “verdadera peruanidad” asociada a lo andino, lo que deja implícita la existencia de una “falsa peruanidad”. Resulta interesante que se haga referencia a lo “verdadero”, “legítimo” o “único” en torno a su figura, siendo él precisamente uno de los encargados, desde la oficialidad, de velar por la ejecución “genuina” de las músicas regionales andinas. En otras palabras, era él quien determinaba qué música era verdaderamente peruana y cuál no.

Finalmente, si bien en el diseño de la portada aún se mantiene cierta asociación del mundo andino con el standard cusqueño o lo considerado “inca” por la clásica forma de las piedras talladas (una referencia a la famosa piedra de los 12 ángulos) esta es una tendencia general en la discografía que, como estrategia comercial, parece ser difícil de abandonarse incluso entrada la década siguiente.

Capítulo 2: 1969 - 1980

Del campo a la ciudad: transformaciones simbólicas del charango en la década de 1970

Durante la década de 1970, la música andina ya es el género que más discografía producía dentro de la industria musical nacional, esto debido a una demanda que siguió incrementándose ante la creciente migración interna. En este contexto, la llegada al poder del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en 1968, liderado por Velasco Alvarado, marcó un hito que favoreció de manera general a las expresiones culturales andinas. En ese sentido, las reformas culturales del régimen promovieron la producción artística y otorgaron mayor presencia en los medios de comunicación a la figura del campesino andino, erigido como protagonista de la revolución “desde arriba” impulsada por los militares. En ese marco, el charango, como parte de la cultura material vinculada al mundo rural de los Andes, encontró plataformas que potenciaron su difusión y reconocimiento.

Esto se evidencia especialmente en algunas películas peruanas producidas durante estos años que buscaron mostrar realidades del campesino del Ande, temática favorecida significativamente por la Ley de Cine impulsada por el gobierno. El charango hace su aparición en la pantalla grande por primera vez en algunas de estas películas en manos de charanguistas del campo y de la ciudad. Asimismo, como parte de iniciativas estatales, se habilitaron nuevas plataformas de difusión que favorecieron su visibilidad y desarrollo.

En cuanto a la discografía revisada durante esta década, se perciben algunos cambios determinantes en la manera en la que el charango suena y es mostrado. Por un lado, aparecen nuevos personajes que lo interpretan y los espacios que lo enmarcan se diversifican: ya no es solamente la naturaleza el lugar privilegiado donde encontraremos a este instrumento, sino lugares evidentemente urbanos. La casi exclusiva relación charango-naturaleza o charango-indianidad que predominaba en las portadas durante los años 60, ahora se ve complementada con nuevos escenarios y personajes: parques, pistas, espacios domésticos, casas de ciudad, mercados, así como jóvenes estudiantes colegiales y universitarios.

Hacia 1975, la visibilidad del instrumento se vio reforzada por la influencia de la Nueva Canción Latinoamericana, lo que ayudó a legitimar a este cordófono entre un nuevo público joven, urbano y mayormente universitario. En esa línea, el charango ya no fue interpretado únicamente por proyectos musicales migrantes sino por propuestas nacidas en Lima. Este nuevo escenario donde el charango se desarrolla afectó la carga semántica del instrumento ya que dejó de estar exclusivamente asociado al campo para convertirse en un instrumento urbano en las manos de estudiantes mestizos. La idea de una nacionalidad mestiza del charango, por lo tanto, fue más rápidamente asimilada al discurso hegemónico.

Pero esta aceptación del charango en el discurso no se dio solo por su asociación con el mundo ciudadano, recordemos que la inserción del instrumento en espacios urbanos había comenzado algunas décadas antes en otras ciudades y aún así su música no había logrado conseguir el reconocimiento nacional que sí consiguió la música criolla, por ejemplo⁹⁶. Tuvo que suceder otro fenómeno que legitimó al instrumento fuera de los límites nacionales: las agrupaciones de la Nueva Canción Latinoamericana (de manera especial la fama adquirida por los grupos chilenos exiliados en Europa, movimiento con el que hubo especial cercanía) que canonizaron el formato de guitarra, charango, quena y bombo como música de una Latinoamérica andina, otorgó un nuevo valor a estos instrumentos y por esos años representó una moda entre algunos músicos y entusiastas universitarios que siguieron el modelo de aquellas agrupaciones.

En este contexto, el charango atravesó una nueva estilización desde el ámbito académico. La creación del Taller de Música Popular en 1976 gracias al trabajo de Celso Garrido Lecca, en los espacios de la Escuela Nacional de Música (lo que posteriormente sería el Conservatorio) propició un espacio de encuentro y estudio para abordar de una manera novedosa las músicas andinas y re interpretarlas al incorporar herramientas del lenguaje musical clásico occidental. A esto se le suma la creación espontánea de numerosas agrupaciones que replicaron este formato en espacios universitarios⁹⁷. Al ser interpretado por estudiantes universitarios, una nueva generación descendientes de migrantes en la capital, abrió las posibilidades de nuevos acercamientos al instrumento al desentenderse de ciertos purismos regionales. A su vez, se dejaba de lado el prejuicio y la vergüenza asociadas al hecho de interpretar un instrumento de origen andino.

Durante estos años la visibilidad internacional del charango fue creciendo gracias a las agrupaciones musicales en el exilio. Luego del golpe de Pinochet en 1973, las agrupaciones Quilapayún e Inti Illimani, que habían apoyado públicamente al gobierno de Allende, se vieron forzadas a vivir en el exilio en Francia e Italia respectivamente. Desde allí, realizaron un trabajo musical que visibilizaba la situación política de Chile y su música repercutió a gran escala en Latinoamérica, sobre todo entre jóvenes inspirados por su situación y discurso en defensa de la libertad. Paralelamente en el Perú comenzaron a aparecer intérpretes y solistas del charango que resaltaban el vínculo del instrumento con la nación. La presencia de los instrumentos andinos presentados como “latinoamericanos” en Europa abrió un espacio de legitimación para voces propias dentro del país.

A partir de lo que se observa en la discografía de esta década se puede afirmar que es en este momento cuando surge por primera vez el rótulo de “charango peruano” (así como categorías que lo vinculan a lo nacional): una identidad que aparece precisamente en diálogo con el ingreso del instrumento a un escenario internacional. En ese contexto, sostengo que es en esta década cuando se empieza a construir un vínculo directo entre el charango y el Perú. Ya no se lo asocia únicamente

⁹⁶ Llorens, *op. cit.*, 78-79.

⁹⁷ La presencia de formatos de música Latinoamericana en las universidades, nacionales y privadas, se incrementó al punto de que cada universidad tenía su propio grupo. Entrevista personal a Luis Salazar 2020.

con ciertas regiones, sino que se le atribuye un origen “peruano” (aunque persiste también la referencia a lo inca como recurso infalible de internacionalización).

Paralelamente en Lima, el charango se relaciona estratégicamente a la imagen del “cholo”: el sujeto andino moderno, que en la ciudad ha incorporado un nuevo “habitus”. El “cholo” ya no es solamente el migrante que se aferra a las costumbres y músicas del espacio natal propio o de sus ancestros, sino que ha reinterpretado su andinidad en el espacio urbano. Es un sujeto donde la tradición y la modernidad cohabitan, pero se diferencia del mestizo en que aquel es el resultado del espacio urbano y de la modernidad.

Según sostiene Quijano, el proceso de cholificación “es un canal de movilidad social ascensional para la masa indígena, ya que los indios que se hacen cholos abandonan sus roles tradicionales de siervos, asumen los que les ofrece la nueva estructura económica de la sociedad en cambio, y de esta manera cambian su situación social”⁹⁸. El charango moderno de estos años puede leerse como el resultado del conflicto (o de la “negociación”) entre la persistente indianidad del charango y el “mandato de progreso” del nuevo sujeto andino moderno.

El Gobierno Revolucionario de Velasco Alvarado

El 3 de octubre de 1968, el general Juan Velasco Alvarado tomó el poder mediante un golpe de Estado que derrocó al entonces presidente democrático Fernando Belaunde Terry y su desacreditado gobierno (1963 - 1968). El gobierno de Velasco (1968–1975) de carácter militar, se autodefinió como una revolución, denominándose oficialmente “Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas”. Este nombre hacía alusión al hecho de una transformación “desde arriba”, impulsada por las propias autoridades, pero con la participación de la población. Bajo este discurso, las medidas adoptadas se presentaban como si contaran con el respaldo popular. Para asegurar esto en la práctica, se hicieron uso de distintos recursos, entre ellos, la creación del SINAMOS (Sistema de Apoyo a la Movilización Social), un organismo que funcionaba como aparato de propaganda destinado a difundir y promover las políticas del régimen con el fin de obtener apoyo ciudadano.

El gobierno de Velasco buscó solucionar problemas de largo arraigo en la historia peruana, como la desigualdad social que aquejaba en gran medida a la población rural del país y cuyos reclamos eran cada vez más difíciles de ignorar. Desde los primeros años de la década de 1960 los campesinos de diversas zonas de los Andes como Junin, Cerro de Pasco y Cusco, autorganizados, habían comenzado un proceso de recuperación pacífica de tierras al hacer posesión de terrenos de las haciendas a las que hasta entonces se encontraban supeditados en una situación de semi esclavitud.

⁹⁸ Citado por Lazo López, Luis Miguel en: *Aníbal Quijano y el proceso de cholificación en la sociedad urbana contemporánea*. Germinal 6(1), 2023, 87-100, p. 69. <https://orcid.org/0000-0001-5700-5935>

Bajo el régimen del hacendado, los campesinos permanecían sujetos al trabajo para el gamonal, sin verdaderas oportunidades de mejorar su situación y expuestos a condiciones de pobreza y maltrato, una situación que se había mantenido prácticamente inalterada desde épocas coloniales. Los testimonios del dirigente campesino Saturnino Huilca, recogidos por Hugo Neyra en *“Cuzco: Tierra y Muerte”* (1966) y llevados a la pantalla grande posteriormente por Nora de Izcue en *“Runan Caycu”* (1977) dan cuenta de ello:

Cultivaba papas, maíz y cebada en una pequeña fracción de terreno. En ese territorio trabajaba para la hacienda. Pero sin pago de ninguna clase. Yo no recibía dinero. Ni un solo centavo. Además, debía de venir a hacer el servicio de pongaje por espacio de dos semanas a la ciudad del Cusco. Por este concepto me pagaban cuarenta centavos⁹⁹.

Casi todos mis hijos han sido mujeres. De todos ellos ahora existen tres mujeres y dos varones. Siendo en total 10 mis hijos.¹⁰⁰

Esta situación la pasaba conjuntamente con otros colonos en el trabajo de la chacra para el hacendado. A esto teníamos también el trabajo de nuestros animales, vacas, caballos, y con nuestras ovejas. El abono era para abonar las tierras del hacendado. Y a pesar de todo ese aporte de los colonos, el dueño de la hacienda no estaba contento. Al extremo que teníamos que poner al servicio de la hacienda nuestras sogas, costales y todo cuanto era necesario. Igualmente herramientas, palas, goranas, rejas, que nos comprábamos para nuestro uso personal. Teníamos que ponerlas a disposición del hacendado. De esta manera nuestras herramientas se acababan en el trabajo de la hacienda. Después de la cosecha toda la producción, absolutamente toda, luego de prepararla y limpiarla la trasladábamos al depósito. De estos trabajos que realizábamos no nos daban las gracias siquiera. Muy al contrario se portaba como unos tiranos con mucha prepotencia. (...) Por todo este comportamiento del hacendado, me propuse y formé el sindicato¹⁰¹.

Durante estos años la convulsión social que agitaba al Perú era también reflejo del panorama latinoamericano. La revolución cubana había logrado llegar al poder con Fidel Castro en 1959 lo que inspiró en el Perú la creación del Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1963 -grupo en el que famosamente militó el poeta Javier Heraud y por lo que fue asesinado en Madre de Dios- así como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en 1965, conformado por jóvenes entrenados militar y políticamente en Cuba. Este tuvo focos de acción en Cusco, Junín y Piura liderados por Luis de la Puente Uceda, también asesinado por las fuerzas militares¹⁰².

En ese sentido, se ha sostenido que las medidas “revolucionarias” del gobierno fueron a su vez parte de una estrategia para neutralizar levantamientos sociales: se trataba de implementar “desde arriba”, de manera controlada por el Estado, reformas sociales que ya se exigían y se estaban gestando desde la población. De la misma manera, la promoción de estas medidas se incorporaron en el discurso visual y textual del gobierno como logros del pueblo.

⁹⁹ Hugo Neyra. *Cuzco: Tierra y muerte*. (Lima: Populibros, 1966), 13.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 15.

¹⁰¹ *Ibid.*, 16-17.

¹⁰² “Estas guerrillas llamaron la atención de la opinión pública, aunque fueron derrotadas por el ejército en pocos meses”. Fuente: <https://lineadetiempo.iep.org.pe/public>

Una de las medidas más radicales en ese sentido fue la implementación de la reforma agraria¹⁰³, un tema sobre el que venía debatiéndose desde hace años¹⁰⁴. En 1962 en Cusco, una reforma agraria parcial se había puesto en marcha durante el gobierno de Belaúnde ante el levantamiento masivo de los campesinos. Se trataba de una ley promulgada por una junta militar que en la práctica legitimaba las tomas de tierras realizadas por campesinos en los latifundios del valle de La Convención y Lares, en Cusco, donde organizaron la toma de tierras más grande del Perú hasta entonces inspirados por la figura de Hugo Blanco. Dos años más tarde, en 1964, el presidente Fernando Belaunde promulgaría una Ley de Reforma Agraria que debía aplicarse a nivel nacional, pero que terminó siendo limitada por una fuerte oposición en el Congreso, encabezada por el APRA y la UNO. Si bien la iniciativa respondía a las crecientes movilizaciones campesinas, esto redujo su alcance. Así, la ley no logró modificar de fondo el régimen de propiedad agraria ni cumplir con el objetivo de democratizar la tierra. Es recién en 1969 cuando el gobierno militar velasquista impulsó una nueva Ley de Reforma Agraria, esta vez con el respaldo de las Fuerzas Armadas, lo que permitió su ejecución a gran escala.

Sobre este tema, ha tendido a ignorarse la participación activa del campesinado en la consecución de una reforma efectiva. La verdad es que desde la década anterior el proceso de recuperación de tierras había comenzado a gestarse por parte de campesinos organizados en sindicatos: “primero los campesinos tomaron las tierras, hecho de facto, y de jure, la ley militar después le dio la razón haciendo la reforma agraria”¹⁰⁵. Con la reforma agraria de 1969 finalmente empieza a cambiar dramáticamente la estructura económica y social del Perú, hasta entonces sostenida en el gamonalismo como sistema jerárquico dominante. Sin embargo, esta reforma radical no sería sencilla de materializar e implicaría tiempo y litigios para llevarse a cabo por lo que fue necesario para el régimen velasquista buscar el apoyo público, especialmente del campesinado (Cant, 2012)¹⁰⁶.

¹⁰³ Fuentes consultadas: Fernando Eguren, en *Reforma Agraria y desarrollo rural en el Perú*. CEPES. s/año </<https://centroderecursos.cultura.pe/>); IEP: <https://lineadetiempo.iep.org.pe/public>; Sobre la primera reforma agraria en TV Perú: <https://www.youtube.com/watch?v=IH8pelJciKo>

¹⁰⁴ Enrique Mayer propone la siguiente cronología en torno a los personajes precedentes y momentos en que se debatió acerca de reforma agraria en el panorama político peruano: Manuel Prado Ugarteche (1939-1945) presidente conservador alineado con la oligarquía. Víctor Raúl Haya De la Torre (1895-1979), fundador del APRA, candidato presidencial permanente perseguido y amnistiado, cuyo programa incluyó reivindicaciones radicales de reformas agrarias. Manuel Odría Moretti (1948-1956), general conservador opuesto a la reforma agraria. Manuel Prado Ugarteche (1956-1962): en su segundo periodo, enfrentó levantamientos campesinos masivos en la región del Cusco. Junta militar encabezada por el general Ricardo Pérez Godoy (1962- 1963): se instaló para manejar un proceso electoral fallido, declaró una reforma agraria circunscrita al departamento del Cusco para contener los levantamientos campesinos. Fernando Belaúnde Terry (1963-1968): presidente elegido, puso en marcha la primera reforma agraria. En: Enrique Mayer. *Cuentos feos de la Reforma Agraria*. (Lima: IEP, 2009), 25.

¹⁰⁵ Hugo Neira en entrevista en Presencia Cultural, TV Perú, 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=IH8pelJciKo>

¹⁰⁶ Este apoyo por parte del campesinado se buscó sobre a través de propaganda visual. Sobre este tema, Ana Cant ha estudiado el rol de los posters y la representación visual durante la reforma. En Ana Cant, “‘Land for Those Who Work It’: A Visual Analysis of Agrarian Reform Posters in Velasco’s Peru,” *Journal of Latin American Studies* 44, no. 1 (February 2012): 1–37, <https://doi.org/10.1017/S0022216X11001106>.

Una de las medidas tomadas en esta línea fue la promoción de dicha Reforma a través de la Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (DDRA) haciendo uso de recursos visuales importantes que marcaron el estilo propagandístico del régimen. La creación de posters para difundir esta medida fue importante en dicho sentido. Anna Cant explica que “entre 1968 y 1970, el gobierno creó aproximadamente 20 posters, impresos en ediciones de 50 mil a 200 mil para promover la ley radical de la Reforma Agraria”¹⁰⁷ cuya intención era estimular el pensamiento político de las masas y donde el campesino era retratado como protagonista de estos cambios.

La función de los posters se entiende en un contexto en el que la reforma ya había sido promulgada pero tomaba tiempo en aplicarse efectivamente lo que despertaba sentimientos de frustración entre los campesinos. Este tema es mostrado en la película documental *Agripino*¹⁰⁸ filmada en 1971 por el director sueco Jan Lindqvist: dos años después de promulgada la ley, Agripino, un campesino de Paucartambo, llega a Lima en representación de su comunidad con la intención de reunirse con el mismo presidente Velasco para denunciar la desobediencia del hacendado y exigir la entrega de las tierras.

Como desarrollaré más adelante, el régimen recurrió de manera constante a la figura del campesino y de la cultura andina como parte de su propaganda, en un discurso alineado con el antiimperialismo y el anticolonialismo. Sin embargo, ese protagonismo del campesino en afiches, murales y actos masivos no siempre se tradujo en una verdadera autonomía política: la movilización estuvo generalmente dirigida por el propio aparato estatal y marcada por dinámicas verticales y autoritarias¹⁰⁹.

Aún así, este cambio en el discurso, sumado a acciones concretas en torno a las industrias culturales, permitió ampliar el espacio donde las expresiones artísticas andinas, entre ellas el charango, pudieron desarrollarse con mayor libertad. La inserción del charango en el imaginario urbano fue una de estas consecuencias.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 3.

¹⁰⁸ Acceso al documental completo: <https://vimeo.com/305785806>

¹⁰⁹ Ana Cant. *Representando la revolución: la propaganda política del Gobierno de Juan Velasco Alvarado en Perú (1968-1975)*. En: SCHUSTER, S., y HERNÁNDEZ QUIÑONES, Ó.D., eds. *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX al XXI* [online]. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017, pp. 281-313. Textos de ciencias Humanas collection. Disponible en: <http://books.scielo.org/id/cw5zr/pdf/schuster-9789587389456-12.pdf>. <https://doi.org/10.12804/th9789587389456>

El ideal cultural en papel: Bases teóricas de la política cultural

Las *Bases para la política cultural de la Revolución Peruana*¹¹⁰, es un documento redactado durante el gobierno de Velasco (aunque publicado cuando él ya no estaba en el gobierno) donde se hacían explícitos los ideales mencionados líneas arriba. Aquí se planteaba la necesidad de corregir ciertos “condicionamientos históricos” heredados de la conquista (incluso del Incanato) y de las relaciones de dependencia que habían configurado la estructura social y cultural del país: una dependencia de las provincias respecto a Lima, y de Lima respecto a las potencias imperialistas. Según esta lectura, la dominación había generado procesos de desintegración, marginación y centralización. Aunque este documento sobre todo muestra las bases teóricas de la política cultural, este sirvió de marco para acciones concretas. Así, se lee en este documento lo siguiente:

La planificación nacional de la acción cultural deberá dar prioridad a la atención de los sectores sociales hasta hoy menos favorecidos y de las áreas geográficas más apartadas; alentará todas las acciones de participación popular en el esfuerzo creativo y difusor, y estimulará la expresión de los rasgos peculiares de cada cultura local para suscitar reciprocidad de trato, auténtico intercambio cultural y deseo de integración en un todo cultural mucho más amplio: el que corresponde a la nación peruana.

La construcción de una sociedad democrática de participación plena exige con urgencia una acción cultural que permita superar la incomunicación que todavía existe entre los múltiples grupos humanos de características culturales diversas que conviven, dispersos y antagónicos, en la colectividad peruana. Es necesario crear canales permanentes de interrelación cultural entre esos grupos a fin de alcanzar una verdadera cultura nacional integrada que asuma plenamente nuestra realidad pluricultural. (...)

En este sentido, el intercambio de representantes de la creación cultural de los diversos grupos humanos del territorio nacional (costa, sierra, selva, ciudad, campo) es de insustituible importancia. De ahí que la acción cultural deba fomentar la realización de encuentros de grupos nacionales de características culturales diversas, cuyo contacto ha de resultar mutuamente enriquecedor.

(...) De igual modo deben promoverse certámenes artísticos y científicos con el fin de favorecer y perfeccionar el ejercicio de la creatividad, pero evitando en lo posible alentar el espíritu competitivo que muchas veces condiciona negativamente al creador.

Hay que construir la unidad desde y sobre los regionalismos, siempre que correspondan a una vocación integracionista y participatoria. Hay que quebrar el esquema centralista de la capital-metrópoli y de las provincias-colonias, y el esquema de una capital que es a su vez

¹¹⁰ “Este documento muestra las bases teóricas de la reforma cultural que fue llevada a cabo en la primera fase del gobierno revolucionario. Unesco publicó un primer borrador de este documento en 1975, pero recién se publicó en el 77, cuando ya Velasco no estaba en el poder, aunque el régimen militar siguió con Morales Bermudez hasta 1980. Este documento fue tratado como el proyecto original o las intenciones originales del régimen, proveía un marco teórico para las actividades, publicaciones, y eventos que fueron producidos durante esta fase. La versión final apareció en RUNA, la revista publicada por el INC, una entidad creada por el gobierno militar en 1972, reemplazando a la Casa de la Cultura”.

Fuente: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1139418>

*colonia de metrópolis europeas o norteamericanas detentadoras de la llamada cultura universal.*¹¹¹

Se entiende de lo anterior el ideal de integración para formar la nación peruana superando las brechas en la comunicación entre las distintas culturas que conviven en el territorio peruano, reconociendo su pluriculturalidad. Para ello se plantea crear “canales permanentes de interrelación cultural” lo que, sugieren, podría traducirse en intercambios y encuentros, así como certámenes artísticos, proponiendo a la vez una visión desde las regiones para “quebrar el esquema centralista”. Así, se hace explícita la idea de que Lima debe dejar de depender culturalmente de agentes foráneos para empezar a ver la cultura de su propio territorio. Una sugerencia que algunos sectores lo vivieron como una imposición. A continuación, me centraré en analizar algunas acciones culturales relevantes que se alinearon con los objetivos trazados en las “Bases...”.

Medidas en torno a la cultura

Como hemos visto, la política cultural durante el gobierno de Velasco fue de gran importancia en cuanto al ideal de identidad que el régimen buscaba promover. Este ideal se insertaba en una concepción mayor que era la del “hombre nuevo” y que a su vez se entendía en el posicionamiento del régimen mismo: “ni capitalista, ni comunista”. Se trataba así de una “tercera vía”, de una nueva manera de posicionarse en el espectro geopolítico¹¹².

En ese sentido, se ha sostenido también que el gobierno de Velasco supuso una “revolución identitaria”¹¹³ pues su ideal era “refundar” la nación y promover un ideal de ciudadano soberano y activamente comprometido con su nación. En esta línea, se promovió una idea de nación antiimperialista y anticolonial que reivindicaba lo popular y lo indígena por encima de lo criollo y lo urbano, en contraste con la visión tradicional construida desde Lima. Esto marcó una ruptura con los discursos oficiales anteriores, que habían privilegiado a figuras criollas y urbanas como emblemas de la nación¹¹⁴. Así, se llevaron a cabo diferentes actividades en torno a las artes y la educación: festivales, talleres, incentivos para las artes tradicionales, difusión de la música y otros reconocimientos simbólicos que privilegiaron las tradiciones de origen andino.

Aunque se ha sostenido también que esta pretensión era en gran medida una utopía¹¹⁵, en parte porque se buscaba reformar no solo aspectos de la organización social sino también características

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Mayer, *op.cit.*, 2009. Asimismo, estas ideas son mencionadas frecuentemente para definir la política del gobierno velasquista. Fuentes consultadas: <https://shre.ink/o7nO>, <https://shre.ink/o7nC>, <https://shre.ink/o7nA>

¹¹³ Rolando Rojas Rojas. *Los años de Velasco 1968-1975* (Lima: IEP, 2021), 185.

¹¹⁴ Rojas sostiene que si bien el indigenismo en el discurso oficial ya tenía precedentes en los gobiernos de Belaúnde, es con Velasco cuando se intensifica y se convierte en pieza clave de sus medidas. En: *Ibid.*, p. 185-186.

¹¹⁵ Mijail Mitrovic Pease. *Notas sobre la utopía velasquista*. En “Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana 1968-1975” (Lima: PUCP, 2020), 249.

del comportamiento humano a escala individual¹¹⁶ (algo difícil de lograrse sin caer en autoritarismos), este ideal movilizó las políticas culturales y educativas del gobierno con el objetivo de reivindicar y poner en valor diversas prácticas culturales andinas.

En este apartado me centraré en repasar las medidas más relevantes en esa línea. Considero que el impulso que las medidas culturales le dieron a las expresiones andinas en la capital contribuyeron a construir espacios donde el charango podría emerger como un instrumento más visible y representativo de una idea del nuevo indígena contemporáneo o “cholo”¹¹⁷: el migrante andino ya incorporado a la ciudad y dinámicas urbanas. Aunque no siempre su presencia es explícita, se colige que el apoyo a este tipo de espacios contribuyó a que tal vez de manera “subterránea” este empezó a construir su camino hacia una mayor visibilidad. Eventualmente será en este nuevo ecosistema cultural donde aparecerá un nuevo “charango nacional” en la ciudad de Lima.

Festivales totales: “Contacta 1972” e “Inkarri 1973”

Un hito que nació como una iniciativa desde las artes visuales, fue el Festival Contacta que eventualmente evolucionaría al Festival Inkari. En 1971 el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) había invitado al artista peruano-suizo Francesco Mariotti a realizar una muestra individual, pero, en cambio, él les propuso realizar un “festival total” que uniera distintas disciplinas artísticas y que supusiera desafiar la idea de “arte oficial” así como “eliminar el control cultural de ciertos grupos de poder, ampliar el espectro de lo que se considera arte en el Perú y finalmente contrarrestar las influencias extranjeras” (Roca-Rey 2021, 2)¹¹⁸.

Mariotti venía de llevar a cabo experiencias similares en Europa e intentaba replicar algo así en Perú. Desde el IAC al principio se encontraron reacios a la propuesta debido a la línea estética que guardaban “porque ellos estaban con el arte abstracto, y las ferias no entraban mucho en esa línea”¹¹⁹, lo que evidenciaba la mentalidad hegemónica detrás del arte oficial de las galerías. La abstracción en el arte dentro de este circuito artístico se entendía como una expresión de su modernidad y elitismo. Siguiendo esta línea, Hernández y Villacorta (2002) explican que: “La

¹¹⁶ “Las medidas de reforma se pusieron en marcha a través de la imposición de “modelos” basados en la creencia que se podía diseñar y hacer cumplir una fórmula científicamente correcta para cambiar el carácter y el comportamiento humano; así se lograría la reducción de los conflictos, las desigualdades de clase y la consiguiente cohesión social. Los revolucionarios de Velasco deseaban utilizar la ingeniería social para crear un nuevo peruano nacionalista y orgulloso, que participara plenamente en una sociedad y una economía humanitarias que no eran ni capitalistas ni comunistas, sino intensamente nacionales y patrióticas”. (Mayer, *op. cit.*, 29)

¹¹⁷ “La cholificación es un proceso sociocultural desarrollado por poblaciones de origen indígena, quienes al llegar a las ciudades construyen nuevos estilos de vida, diferente a la cultura indígena como tal y la criolla de formación occidental. Es una integración y constitución cultural. Esta nueva realidad sociocultural se manifiesta, básicamente, en la sociedad urbana contemporánea, es decir, la urbe es el umbral del proceso de cholificación”. En: Lazo López, *op. cit.*, 87-100.

¹¹⁸ Christabelle Roca-Rey. *Contacta e Inkari: festivales de arte revolucionarios*. Texto basado en una ponencia hecha por la autora en LASA 2021 (28 de mayo de 2021). Publicado digitalmente en: <https://shre.ink/o7HA>

¹¹⁹ Entrevista de Roca Rey a Alfredo Castrillón, entonces director de IAC. Citado por la autora en *Ibid*, 3.

abstracción en el Perú significa el desplazamiento del indigenismo como el paradigma artístico local -no moderno- a favor de una supuesta universalidad moderna. Un desplazamiento que significa un cambio de la relación del arte con su base social: dejar la pretendida e imprecisa base social amplia a la que aspiró apelar el indigenismo -donde había radicado su apuesta política, cuando la tuvo- por una base social definida y reducida conformada eminentemente por industriales y urbanizadores -agentes simbólicos de la modernización del país¹²⁰. Así, se entiende que la propuesta de Mariotti contradecía de fondo la tendencia del arte de las galerías en Lima, es más, buscaba revertir su tendencia. Sin embargo, más allá de las reticencias iniciales, y ante la insistencia de Mariotti, el IAC decidió aceptar la propuesta.

La feria Contacta de 1971 se realizó en el Museo de Arte Italiano y utilizaron también calles colindantes, algo novedoso y simbólico en el hecho de “sacar” el arte de sus espacios “legítimos”. Se invitaron también a artistas de distinta índole: danza, teatro, música, poesía, mimo, arte experimental, además de pintura, dibujo, grabado y fotografía. A su vez, con la finalidad de darle al festival un carácter local, Mariotti aportó referencias a la historia Inca en el diseño de los planos y el afiche, y se invitaron a grupos musicales folklóricos y artesanos a participar.¹²¹

La masiva concurrencia a este evento (la entrada fue gratuita) y las afinidades existentes entre los objetivos del evento con la narrativa desde la oficialidad propiciaron el acercamiento de la organización del Festival con el SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social), creado ese mismo año con la finalidad canalizar la participación de “las masas”¹²². Así, se logró que en 1972 el festival fuera subvencionado enteramente por el gobierno. Al año siguiente, con la intención de movilizar a las masas en una escala mayor, el Festival cambió de nombre a “Primer Encuentro Nacional Inkari”, en alusión al mito andino, y su alcance se extendió a nivel nacional, aprovechando la celebración de los 5 años desde la llegada del GRFA al poder. Durante los meses previos a las fechas centrales en Lima -del 3 al 9 de octubre en el Campo de Marte- se realizaron sendos concursos clasificatorios en distintas provincias del Perú, en una dinámica participativa que nos hace recordar al “renacer” de la fiesta de Amancaes durante el oncenio Leguía décadas antes¹²³. Para este momento el vínculo con los artistas fundadores de Contacta ya había terminado debido al evidente giro político que el festival había adquirido.

¹²⁰ En Máx Hernández y Jorge Villacorta. *Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú a fin de siglo* (Lima: PUCP, 2002), p.18.

¹²¹ Roca-Rey: 2021, *op. cit.*, 3-4.

¹²² El SINAMOS funcionó sobre todo para construir al campesinado como sujeto-símbolo de la revolución luego de la reforma agraria aplicada dos años antes. En términos prácticos funcionó como brazo organizador y propagandístico para lemas como “la tierra para quien la trabaja”, “tierra sin amos” y otros similares. Sus medidas de propaganda transformaron al campesino en una figura central de la iconografía oficial. Si bien en 1971 también se creó el INC (Instituto Nacional de Cultura), las acciones en torno a la cultura fueron transversales entre las diferentes instituciones del régimen.

¹²³ Gerard Borrás. *¿Cómo romper fronteras? El renacer de la fiesta de Amancaes bajo el régimen de Augusto B. Leguía (1919-1930)*. Originalmente en: *Fronteras y sensibilidades en las Américas* / coord. por Salvador Bernabéu Albert, Frédérique Langue, 2011, ISBN 978-84-9744-110-0, págs. 305-324.

Christabelle Roca-Rey explica que “en esta edición de 1973, los conquistadores españoles aparecen como enemigos de la cultura peruana y por eso en el folleto conmemorativo se incluye un texto que alude a una prohibición que se difundió en el Cusco, días después del levantamiento de Túpac Amaru II, para que los habitantes de la ciudad abandonen sus costumbres culturales. El festival de Inkari se erige entonces en respuesta a una dominación que habría durado siglos, y que el GRFA está dando por terminada a través de un evento que revaloriza prácticas ancestrales”.¹²⁴

A partir de lo que explica Roca-Rey, es pertinente señalar que desde la oficialidad se hizo uso de un discurso histórico para construir una narrativa en la que el gobierno de Velasco se presentara como la conclusión de un proceso de independencia iniciado con la rebelión de Túpac Amaru II en 1780¹²⁵. Según explica Charles Walker (2018), con ese propósito, la figura del cacique cusqueño fue empleada como símbolo en la propaganda del régimen, presentándolo como precursor de la independencia y situando su rebelión como el primer momento de la búsqueda emancipadora durante el virreinato.¹²⁶ Esto se vincula con lo que señala Carlos Aguirre en “¿La segunda liberación?”, donde el autor analiza cómo, desde el discurso oficial, se introdujo la idea de una “segunda liberación”. Para el sesquicentenario de la independencia, en 1971, el gobierno de Velasco sostuvo que la independencia de 1821 había sido incompleta, pues para los indígenas la libertad no se había concretado realmente. La “liberación” que el régimen revolucionario proclamaba vendría, entonces, a completar aquella independencia inconclusa ciento cincuenta años después¹²⁷.

A pesar de las intenciones políticas del evento, cabe recalcar el clima de efervescencia y emoción que muchos artistas efectivamente experimentaron¹²⁸, así como la apertura e inclusión¹²⁹ hacia

¹²⁴ Roca-Rey: 2021, *op. cit.*, 7.

¹²⁵ “La elección, por ejemplo, de un mestizo, Tupac Amaru, como figura representativa de la revolución, marcó un cambio radical respecto a la imagen de una nación criolla y costeña que predominaba en el Perú en los años anteriores al golpe. Los héroes tradicionales, que eran el almirante Miguel Grau y el coronel Francisco Bolognesi, fueron reemplazados por un personaje que debía encarnar a un país prehispánico mítico e imponente, incluso si eso significaba minimizar el origen también español del curaca”. Christabelle Roca-Rey. *¡Jatari! Arte y política en los años de Juan Velasco Alvarado*. En: “Mitologías velasquistas: industrias culturales y la revolución peruana 1968-1975” (Lima: PUCP, 2020), 148-149.

¹²⁶ Charles F Walker. *El general y su héroe: Juan Velasco Alvarado y la reinención de Tupac Amaru II*. En: “La Revolución peculiar. Repensando el gobierno de Velasco” (Lima: IEP, 2018), 71-103.

¹²⁷ Carlos Aguirre. *¿La segunda liberación? El nacionalismo militar y la conmemoración del sesquicentenario*. En: “La Revolución peculiar. Repensando el gobierno de Velasco” (Lima: IEP, 2018), 42-70.

¹²⁸ Roca Rey menciona el caso de Wilfredo Mendoza a quien cita: “Se vivía una efervescencia y un compañerismo. Había: danzas, bailarines, cantantes, deportistas. A muchos de nosotros nos trajeron a Lima y nos pagaron todo: movilidad, comida y alojamiento”. Citado por la autora en: Roca-Rey: 2021, *op. cit.*, 6.

¹²⁹ “El campo del arte como virtual espacio público fue llamado a la integración social, basado en una demanda ideológica, mediante las prerrogativas institucionales del Estado. Esta pretendida integración social había de llevarse a cabo a través de la comunicación y esta, a su vez, a partir de la paridad (social) de los interlocutores; es decir las distintas categorías de producción cultural (arte, artesanía, eminentemente). El poner “entre paréntesis las diferencias” - que requeriría en alguna medida un espacio público participativo- se tradujo en la propuesta de cancelación de las diferencias mismas en este escenario artístico. Esta comunicación así propugnada abarcaba un proceso potencial de transformación. A este respecto, los festivales de arte total realmente montaban un espacio público amplio y democrático, en donde las diferencias poco menos que desaparecían en la misma medida en que este espacio albergaba múltiples expresiones diferentes”. En Hernández y Villacorta, *op. cit.*, 44-45.

numerosas disciplinas artísticas y deportivas de todo el Perú. Héctor Béjar, involucrado directamente en la organización del festival, señala que “fue también vigoroso el impulso a los artistas populares, los ceramistas, los músicos, los danzarines, los artistas plásticos y los artesanos de todo tipo que se movilizaron por miles en los dos grandes Encuentros Inkari”¹³⁰. Así, en total “fueron 1098 artesanos, folkloristas, artistas plásticos, representantes juveniles, deportistas y demás artistas que vinieron de Piura, Chiclayo, Huaraz, Lima, Iquitos, Huancayo, Cuzco, Puno, Arequipa y Tacna a la gran final de Inkari.”¹³¹

Por otro lado, algunas publicaciones de la prensa contemporánea nos brindan algo más de contexto con respecto a este festival. Así, en la crónica publicada por la revista “Oiga” se lee:

*Durante una semana, del tres al nueve de octubre, el Campo de Marte, en Lima, se convirtió en una exacta muestra, en pequeño, del arte y la cultura de todos los confines del Perú: grupos representativos de poblaciones tan distantes entre sí como la de Ichuña, ubicada a más de 4,800 metros sobre el nivel del mar, de Piura en el llano costero, y de Caballococha, lejano poblado de nuestra selva, presentaron una muestra de la música, los bailes, la pintura, la artesanía y demás manifestaciones culturales de nuestro país. Fue la etapa final de Inkari, Primer Encuentro Nacional, el primer evento de integración —o, mejor, reintegración— cultural realizado en el Perú desde la época del incanato.*¹³²

¹³⁰ Citado en María Emma Macedo Villegas. *Revolución, teatro y nuevos escenarios: el uso político del teatro de difusión durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada a cargo del general Velasco Alvarado (1971-1975)*. Tesis de Licenciatura, PUCP, 2021. 171. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/25236>. El encuentro de 1974 se realizó en Cusco aunque no con el mismo alcance.

¹³¹ “Sin embargo, la participación no se limitó a estos artistas. Durante el proceso de convocatoria nacional participaron miles más, a nivel zonal y regional. Ya en la final, es decir el Festival que se realizó en Lima del 3 al 9 de octubre, el ingreso al Campo de Marte y al Festival era gratuito. La invitación, además, no se limitaba a ser espectador. Se promovió que las miles de personas asistentes a la semana del Festival participen del mismo en escenarios habilitados para la participación artística libre del público asistente. La misma invitación se extendió a las diversas delegaciones que habiendo participado de la convocatoria previa del Festival no lograron clasificar a la final. Así, el número de personas que se sumaron al compartir artístico creció significativamente y dotó a este evento de singularidad y relevancia.” En: Macedo Villegas, *Ibid.*, 43.

¹³²“Reintegración: Inkari: un reencuentro esperado.” *Revista Oiga* no. 546. 12 de octubre de 1973. 41-43.



Llama la atención la narrativa que ubica este evento en una línea de tiempo imaginaria iniciada por el Incanato. Es simbólica también la mención de “artesanía” y demás artes plásticas en el mismo nivel, ya que al incluir a artesanos, ceramistas y otros artistas populares desde Contacta 72’ y posteriormente en Inkari, el festival cuestionaba de forma práctica la separación cualitativa tradicionalmente aceptada entre arte y artesanía. Al desaparecer la brecha física que separaba a un arte supuestamente “legítimo” -el de los artistas de las galerías-, frente uno “menor” -el de los artesanos de los mercados-, se daba un mensaje de revalorización de dichas tradiciones culturales.¹³³

Este gesto fue más claro aún unos años después cuando el Premio Nacional de Cultura de 1975 fue otorgado al retablista ayacuchano Joaquín López Antay, en una decisión que desató la polémica en el sector: “...este premio representa un momento clave en la escena artística peruana. El fallo logra romper con los límites entre arte popular y arte culto, y además premia por primera vez una manifestación artística proveniente de las poblaciones de la sierra del Perú”¹³⁴. La repercusión de esta decisión se mantuvo vigente en los medios de comunicación hasta algunas semanas después y supuso un cisma entre artistas, instituciones y colectivos que defendieron el fallo y entre quienes se opusieron.

El reconocimiento nacional debido al premio, así como los debates suscitados posteriormente, representaron una visibilidad mediática sin precedentes para el arte del retablo, lo que en términos de

¹³³“La dictadura reformista de Velasco (1968-1975) se caracterizó por una fuerte participación en el espacio artístico por parte del Estado; tenía una agenda social abierta e intentó resolver de forma práctica, por medio de festivales de arte total a gran escala (Inkari y Contacta), las distinciones entre productores culturales, de arte y artesanía, a la vez que exaltar la cultura popular. Para tal efecto una exploración de lo popular fue enfatizada básicamente a través de la imagen tradicional andina o mestizo rural”. En: Hernández y Villacorta 2002. *op.cit.*, 38.

¹³⁴Roca Rey, 2020, 156.

esta investigación me lleva a preguntarme sobre el impacto que pudo haber tenido dicho reconocimiento para las personas dedicadas a la “artesanía”, específicamente, al trabajo con madera en Ayacucho ¿tal vez los ebanistas que fabricaban charangos pudieron sentirse estimulados ante el reconocimiento de uno de sus pares? Es posible imaginar que efectivamente estos gestos hayan tenido consecuencias en la creación de más retablos, o en aspectos menos cuantificables como en la emoción o el sentimiento de orgullo que empuja a un joven paisano a querer dedicarse a un arte representativo de su región.

Si bien no he hallado fuentes que aludan a la presencia concreta del charango durante alguno de estos festivales llevados a cabo en Lima (la versión de 1974 se realizó en Cusco), se puede imaginar que algunas de las agrupaciones que llegaron de Cuzco o Puno hayan incluido charango en su formato. Por lo que entendemos, la música durante estos eventos fue importante ya que, además de los concursos musicales y las constantes menciones al folklore, se editaron discos de vinilo con la participación de los compositores ganadores de los concursos.

Aquí es interesante mencionar que se editó un disco titulado *La juventud canta a Inkari*¹³⁵, en el que figuran seis canciones de propuestas participantes. Si bien estas canciones tienen en común una temática social (“Balada del pobre”, “Revolución”), son más bien canciones “nuevas oleras” y valeses criollos, pero ninguna podría calificarse como de género andino o folclórico. ¿Cómo interpretamos esta ausencia si sabemos que efectivamente hubo presencia de varias agrupaciones folclóricas andinas? ¿Quizá comercialmente se veía la estética de lo joven y lo andino como antagónicos? o ¿de repente la música de la sierra en el fondo seguía relacionándose con el “pasado” y no con lo moderno?.

Es posible que sea también evidencia del verdadero gusto “criollo” de los gestores detrás de estas medidas. Según explica Rolando Rojas (2021), el auge de la cultura andina durante los años de gobierno de Velasco fue de alguna manera paradójico ya que “los militares no tenían una visión elaborada de la cultura andina” y aunque reivindicaban su origen provinciano, en su día a día “se comportaban como criollos urbanos. En las reuniones en la casa de Velasco se bebía whisky, se comían comidas criollas y se escuchaban valeses. Simpatizaban eso sí, con los discursos indigenistas pues consideraban que la deuda histórica era principalmente con los campesinos indígenas.”¹³⁶

Hay, sin embargo, una velada sugerencia a la presencia de un charango en el reportaje publicado en la revista Oiga: una foto y texto que indican la presencia de músicos de los Andes, aunque de ellos solo podemos ver sus siluetas oscuras y la de sus instrumentos. Uno de estos músicos, el del medio, parece estar sosteniendo una guitarrilla que, si consideramos el formato, podría ser un charango. En el pie de foto se lee: “*Las tradiciones y el folklore de todo el Perú, encarnados en anónimos hombres de pueblo confluyeron en el campo de Marte durante siete inolvidables jornadas...*” Los músicos de

¹³⁵ <https://vinilosperuanos.blogspot.com/2015/03/varios-artistas-la-juventud-canta-en.html>

¹³⁶ Rojas Rojas, *op.cit.*, 186.

“folklore” son sugeridos sin rostros y sin nombres, son “anónimos hombres del pueblo”, hombres cuya identidad se ignora y que parecen destacar sobre todo en términos de “masa”.



A pesar de las contradicciones presentes en torno a *Inkari* y otras medidas culturales del régimen -sobre las que muchos autores coinciden al señalar la paradoja de promover la autonomía desde una posición controlada-, así como del sesgo que los medios de comunicación podían seguir reproduciendo frente a las expresiones andinas, podemos entender que *Inkari* constituyó una plataforma, aunque efímera, necesaria para emitir un mensaje simbólico a nivel nacional: el de Lima como espacio de acogida para las manifestaciones culturales de los Andes. Desde la oficialidad se dio la bienvenida a artistas y cultores de las tradiciones

campesinas del país, se les escuchó, reconoció y aplaudió. Como señala Roca-Rey: “aunque no se pueda evaluar siempre en términos cuantitativos, el régimen logró sin duda visibilizar el folclor peruano entre sectores de la sociedad alejados de la cultura andina y, al mismo tiempo, consolidó el sentimiento de orgullo de las poblaciones campesinas por sus tradiciones culturales”.¹³⁷

Nombres propios en el cine

Unos de los medios masivos que logró mostrar rostros y nombres propios dentro del mundo campesino fue el cine¹³⁸. Ante la promulgación del Decreto Ley 19327, más conocido como “la Ley de Cine”, en 1972 y puesto en vigencia en 1973, el rubro cinematográfico nacional experimentó un auge en su producción. Esta nueva legislación “buscaba fomentar la producción hecha en el Perú e impulsaba además el ingreso de filmes nacionales a una cartelera hasta entonces dominada casi íntegramente por estrenos provenientes del extranjero”¹³⁹. En esta línea se dieron incentivos para que esto suceda. Así, se creó la COPROCI (Comisión de Promoción Cinematográfica) que supervisaba que todas las salas de cine exhibieran películas peruanas, asimismo, se redireccionó el impuesto de las entradas -que usualmente iba a las municipalidades- a casas realizadores de cine y se exoneraron impuestos vinculados la importación y exportación de equipos fílmicos, lo que favoreció a gran parte del gremio realizador de películas peruanas.¹⁴⁰

¹³⁷ Roca-Rey 2020, 158.

¹³⁸ Por ejemplo: *Agripino* (1971), *Runan Caycu* (1973) y *Kuntur Wachana* (1977).

¹³⁹ Gonzalo Benavente Secco. *El cine peruano: antes y después de Velasco*. En: “Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana” (Lima: PUCP, 2020), 85-96.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Las temáticas de las películas que fueron producidas durante estos años también fueron novedosas. Títulos como “Agrupino” (1971), “Cholo” (1972), “Runan Caycu” (1973), “Allpa Kallpa”(1975), “Kuntur Wachana” (1977), o “Yawar Fiesta” (1979), son algunos que surgen durante estos años y sugieren -desde el título el quechua- la representación de una parte de la realidad nacional prácticamente ignorada por los sectores tradicionales de la ciudad de Lima. Por primera vez se representaban conflictos históricos y sociales vividos por el campesino, como la situación de este bajo el dominio del hacendado o sus luchas por conseguir justicia. También se mostraba en pantalla grande la situación de racismo y clasismo que vivían los migrantes e hijos de migrantes andinos en la ciudad de Lima, poniendo como protagonista al campesino de los Andes pero también al migrante andino en el espacio urbano: el “cholo”. Coincidentemente, el charango llega al cine en varias de estas películas, donde no solo se le escucha, sino que también se le ve en las manos tanto de músicos del campo como de migrantes andinos en la ciudad.



Julio Benavente toca su charango en la película “**Yawar Fiesta**” (1979) basada en la obra de José María Arguedas. Dirigida por el cineasta cusqueño Luis Figueroa Yabar, quien formaba parte de la llamada “Escuela de Cusco”. El charango tocado en las manos de Don Pancho (Julio Benavente) se vuelve un instrumento musical propio del mundo campesino, del habitante de la sierra vinculado a la tierra de una forma romántica y sentimental (según los ideales neo-indianistas). Esto se entiende debido a la tradicional asociación que el charango tenía con la bohemia y la rebeldía en la sierra sur del país durante los años representados en el filme.

La imagen del hombre andino en la televisión

En cuanto a la pantalla chica, esta presentaba muy poco al sujeto del Ande y cuando lo hacía solía ser objeto de burla en los programas cómicos. Desde los inicios de la televisión peruana, la presencia del indígena fue prácticamente inexistente. La pantalla chica representó sobre todo a la cultura criolla urbana, tanto en sus programas como en sus personajes. Cuando el campesino aparecía, lo hacía

casi siempre desde el estereotipo cómico: se le mostraba como social, cultural y mentalmente inferior.

En esos sketches, el protagonista solía ser el personaje criollo -o el cholo acriollado de la ciudad-, que buscaba marcar una distancia cualitativa respecto del campesino recién llegado a la capital, de quien se reía abiertamente. Incluso algunos apellidos de origen quechua se usaban como insulto. Como recuerdan Peirano y Sánchez León (1984): “Calla, calla, Huamán”, le dice Tulio Loza, en su papel de *Camotillo el Tinterillo*, a “Piquichón”, usando el apellido como una marca de inferioridad: “Huamán es un apellido que en la ciudad suena a sierra, o a serrano, a indio”. Sobre ello, Iván Degregori observa que el término *Huamán* llega a reemplazar a *huevo* o *tonto*, en completa oposición al significado original de la palabra, que designa una variedad peruana del halcón¹⁴¹.

La visión dominante que existía sobre el indígena en la televisión se vería desafiada ante la figura de Tulio Loza hacia la segunda mitad de los años sesenta, quien decidió interpretar a un “cholo” no sumiso, un migrante andino en la ciudad que no se “dejaba pisar el poncho”. Esta actitud queda ejemplificada en la reunión que en 1964 tuvo el cómico Tulio Loza con uno de los considerados mejores libretistas cómicos de la época: “*buscaba un cholito que fuera motivo de “cachita”, de risa, de burlas. (...) Pero el cholo no aceptó: “Está Ud. muy equivocado. Los cholos no somos así, Los cholos, aunque parezca raro, somos vivos, sapos, acriollados”, le dijo el cómico... “Pero yo quiero un cholo gil, tonto, al que lo engañan”, dijo Pedrín.*”¹⁴² El diálogo termina con Tulio Loza diciendo: “*Búsquese otro*”, quien luego se retira del lugar dejando clara su posición. Es sabido que posteriormente Tulio Loza lograría representar con gran éxito a aquel cholo “*pendenciero, cachaciento, acriollado*” con su personaje “Nemesio Chupaca Porongo” .

El campesino como protagonista de la revolución

El campesino del Ande fue probablemente la imagen más utilizada por el régimen al ser colocado como protagonista de la revolución impulsada por el gobierno. Además de su presencia en la pantalla grande, la representación visual del indígena se vió renovada a través de la producción masiva de posters que lo asociaron con estéticas modernas como el *pop art* y el *op art*, corrientes artísticas contemporáneas. Esto en contraste, por un lado, con las representaciones indigenistas solemnes que solían asociar al indígena con el sufrimiento y lo “inmutable” del pasado y, por otro lado, con los estereotipos que se reforzaban desde la pantalla chica.

En contraste con las imágenes tradicionalmente difundidas por los medios de comunicación, el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas buscó proyectar una representación distinta del campesino: una figura “poderosa y con opiniones políticas”¹⁴³. Para ello, se creó la Dirección de

¹⁴¹ En: Luis Peirano y Abelardo Sanchez León. *Risa y cultura en la televisión peruana*. (Lima: DESCO, 1984), 71.

¹⁴² En: *Ibid.*, 92. Diálogo original citado en la fuente: *Diario La República*, "Tulio Loza a Cholo Calato". Reportaje de Lorenzo Villanueva, pp. 21-24, 30 de Agosto de 1982.

¹⁴³ Roca-Rey: 2020, 149.

Difusión de la Reforma Agraria (DDRA), una oficina desde la cual artistas afines al régimen desarrollaron diversas estrategias de comunicación orientadas a promocionar la reforma y, con ella, el proyecto revolucionario¹⁴⁴. Como explica Roca-Rey, los miembros de este organismo impulsaron películas, obras de teatro, espectáculos de títeres y programas de radio, aunque su producción más significativa fue la elaboración de afiches que retrataban a campesinos de la sierra y la costa del Perú en estilos contemporáneos -inspirados en el *op art* y el *pop art*- mostrando escenas de trabajo agrícola o interpelando directamente al espectador “con el fin de convencerlo de la causa revolucionaria”¹⁴⁵.

El uso masivo de afiches o *posters* fue privilegiado como medida comunicativa del régimen ya que el propósito principal era comunicarse a gran escala con los campesinos. Así, el uso de imágenes fue fundamental para promocionar la reforma agraria entre una población en gran medida quechua hablante y con una alta tasa de analfabetismo. En este contexto la imagen se vuelve un “atajo” comunicacional para enunciar ideas complejas y “sugerir varias cosas a la vez”¹⁴⁶.

Uno de los artistas parte de la DDRA, fue Jesús Ruiz Durand, artista ligado al arte de avanzada de la década de 1960 quien fue comisionado para elaborar varios de los afiches promocionales de la reforma agraria. Según se señala en *Franquicias imaginarias*: “Durand llevó a cabo una propuesta estética en la que confluía una contemporaneidad de signo internacional, lo local y lo político-social. [...] Estos afiches se caracterizaban por un estilo cercano al arte *pop*, el cual Ruiz Durand denominó ‘Pop Achorado’, aludiendo con la jerga a un sector social que conformaba lo que entonces eran los nuevos ciudadanos y que, en la referencia a la actitud arrogante e irreverente, sugería la situación de supervivencia post-migración”¹⁴⁷.

Así, el propósito del régimen al recurrir a la imagen del campesino poderoso y desafiante fue doble: por un lado, comunicarse a gran escala con un público mayoritariamente quechua hablante y con altos índices de analfabetismo; y por otro, consolidar una nueva narrativa visual de inclusión y empoderamiento. Como señala Roca-Rey, “la presencia de campesinos poderosos y con opiniones políticas en la propaganda del gobierno contrasta con la imagen que era habitualmente difundida en

¹⁴⁴“Así, los promotores culturales, profesionales y artistas incorporados al Gobierno expresaron en sus actividades y producciones culturales la identificación de las reformas militares con las reivindicaciones históricas de los sectores indígenas. Esto significó una ruptura con los discursos oficiales previos, que priorizaban a personajes criollos y urbanos como figuras representativas de la nación. De este modo, pese a las contradicciones internas del régimen, se forjaron los contornos de una retórica acerca de la nación que exaltó la herencia andina y popular sobre lo criollo e hispano.” Rojas Rojas, *op.cit.*, 187.

¹⁴⁵Roca-Rey: 2020, 147.

¹⁴⁶ “Como han escrito Harriet Evans y Stephanie Donald: *los afiches son una forma visual excepcional en la medida en que su función y diseño están orientados a la comprensión inmediata por una gran parte de la población. De hecho, parte del poder del afiche como medio de comunicación política reside en su capacidad de sugerir varias cosas a la vez. Las representaciones visuales del campesinado, un énfasis en la modernidad y la (re)formulación de un conjunto de símbolos nacionales fueron elementos destacados en los afiches peruanos. Para lograrlo, se basan en atajos que generan una impresión política o emocional inmediata. Examinar estos “atajos” puede ayudar a identificar qué imágenes e ideas resultaban más resonantes en ese momento*”. En: Anna Cant: 2012, *op.cit.*, 2-3.

¹⁴⁷ Hernández y Villacorta, *op.cit.*, 43.

los medios de comunicación (...) La DDRA no solo intenta revertir esta imagen sino que presenta a los campesinos como modelo a seguir (...) el pop achorado (...) busca aludir precisamente a esa irrupción de los serranos campesinos insolentes, contestones y ya no humillados”¹⁴⁸

De hecho, la producción masiva de afiches, volantes y panfletos no solo cumplía una función informativa, sino que se integraba en una estrategia estética más amplia. En palabras de Hernández y Villacorta (2002): “el campo de la imagen actuaba como una parte importante del territorio de la identidad social, una extensión, cuando no un sustituto, del espacio público. Es decir que se llevaba a cabo un hipotético canje de representación visual por participación política. No habiendo realmente nombramientos en altos cargos que posibilitasen identificación positiva para una mayoría de la población —al no tratarse de una democracia representativa— el ámbito del arte ocupó ese lugar, simbólicamente”¹⁴⁹. Se entiende así que la imagen creada desde los pósters era una manera de recrear en el imaginario nacional un nuevo campesino ligado a la modernidad desde una posición en la que podía ser controlada por la narrativa estatal.

Además esta representación buscaba reformular la antigua imagen del indígena asociada al atraso. Según lo que explica Anna Cant (2012): “La yuxtaposición de escenas rurales con una forma de arte tan icónicamente urbano sirvió para subrayar el potencial del campo para modernizarse, lo cual fue uno de los objetivos clave de la reforma agraria. Más específicamente, el uso de *pop art* para representar los campesinos indígenas desafió el retrato del “indio atrasado” que había persistido entre los artistas indigenistas. El efecto general fue por tanto una apelación a una modernidad inclusiva, capitalizando así la vibración del arte pop y sus asociaciones con la juventud”¹⁵⁰.

En términos comunicacionales, el poder del afiche residía así no sólo en su alcance, sino también en su lenguaje visual. Anna Cant ha observado que “un desafío mayor para la representación de cualquier revolución es cómo sostener un sentimiento de progreso continuo, en contraste con el estancamiento político; [en ese sentido] el uso de efectos del *op art* proveyeron una forma importante de expresar esta idea de movimiento usando la percepción sensorial en lugar de *slogans* políticos”¹⁵¹. Así, las ideas de dinamismo que el GRFA anhelaba terminaban siendo sugeridas (o reemplazadas) por la experiencia estética del movimiento evocado por el *op art* de los carteles.¹⁵²

Así, esta estética moderna impulsada desde el gobierno buscó reconfigurar el imaginario nacional, al mismo tiempo que visibilizaba lo andino y lo integraba en un relato posible de ser moldeado y

¹⁴⁸ Roca-Rey: 2020, *op.cit.*, 149.

¹⁴⁹ Hernández y Villacorta, *op.cit.*, 44.

¹⁵⁰ Cant, *op.cit.*, 19.

¹⁵¹ *Ibid*, 17.

¹⁵² Encontramos una evocación a esta estética en las portadas de los discos de las agrupaciones “Tiempo Nuevo” (1974) y “Vientos del Pueblo” (1980), justamente agrupaciones que nacieron en espacios académicos donde se experimentó con innovaciones en la ejecución de la música andina en Lima en un afán por modernizarla y donde el charango incorporó muchas de estas innovaciones. Celso Garrido Leeca, parte de la generación del 50 que renovó la música académica peruana, fue el creador y director de estas agrupaciones.

controlado. En esta nueva representación ya no se sugería el mundo andino como arcaico, si no que los artistas lo integraban al lenguaje moderno del diseño internacional. De esta manera, al ser presentado como protagonista de la Revolución, el campesino del Ande se muestra desde nuevas perspectivas y estéticas, con un nuevo carácter e integrado al espacio urbano.

Música andina en el contexto del GRFA

Durante la década de 1970, la música andina logró posicionarse como el género que más vendía dentro de la industria fonográfica peruana superando ampliamente a otras vertientes musicales. (Llorens: 1988). La alta demanda propició la expansión de este sector discográfico y permitió la aparición de pequeñas y medianas disqueras:

En la década de 1970 todas las grandes empresas disqueras del país graban comercialmente esta vertiente, a diferencia de los años de 1950. La demanda es tan grande que permite la aparición de pequeñas y medianas casas editoras, dedicadas exclusivamente a los géneros serranos, muchas de las cuales tienen sus propias instalaciones y estudios. Incluso a fines de la década de 1970 surgen algunas que se orientan específicamente a grabar la música de una región andina en particular, y varios de los intérpretes populares andinos llegan a establecer sus propias empresas disqueras para la producción independiente de sus temas y los de sus colegas más cercanos.¹⁵³

Se sumó a este auge las medidas que se impulsaron desde el Estado, lo que favoreció la difusión del repertorio andino. La ley de las Telecomunicaciones que se promulgó en 1971 tuvo como uno de sus objetivos imponer una cuota radial que debía incluir en la programación diaria de las estaciones un mínimo de 7.5% de música folklórica. Según sostiene Llorens, esto “contribuyó al incremento de espacios dedicados a la música andina popular en medios que antes la ignoraban” (Llorens, p. 127).

Al mismo tiempo, Santiago Alfaro (2013) sostiene que los coliseos entraron en declive durante esta década como consecuencia de la aparición de nuevos espacios para la música de origen andino. Los coliseos eran hasta entonces los únicos espacios donde el público migrante andino en Lima podía ir a escuchar libremente la música de sus lugares de origen. Esta situación cambiaría al ampliarse los espacios simbólicamente permitidos para estos géneros:

Como parte de la maduración de su asentamiento en un nuevo hábitat, por un lado comenzaron a dejar la reticencia inicial a exhibir sus rasgos culturales en público, y por otro, crearon una serie de organizaciones sociales, políticas y económicas que permitieron multiplicar los espacios para interpretar música en vivo. (Santiago Alfaro: 2013, 125)

Podría añadirse que esta “maduración” a la que refiere Alfaro, fue reforzada por las medidas simbólicas que celebraban la identidad andina, algo que se pudo traducir en un mayor sentimiento de seguridad y orgullo para expresar sus gustos musicales y tomar otros espacios para expresarlos.

¹⁵³ Llorens: 1988, 125.

Discografía (1970 - 1980)

Como mencioné anteriormente, a partir de la década de 1970, las portadas de la discografía que analizo comienzan a representar al charango en nuevos contextos urbanos. En contraste con las imágenes ligadas a la naturaleza o a la arqueología inca que predominaron en las décadas anteriores, empiezan a aparecer ciudades, calles, mercados y referencias explícitas a una identidad peruana que se afirma durante este periodo. Esta identidad, a su vez, dialoga y entra en tensión con una noción de lo latinoamericano formulada desde el extranjero.

La nueva asociación del campesino con la modernidad que se promocionaba desde el GRFA se proyectó sobre todos los aspectos de su representación, incluyendo el charango. Este instrumento, que en la discografía de la década anterior aparecía vinculado casi exclusivamente a paisajes bucólicos, a una identidad nacional de raíz incaica y sonoramente a su función rítmico-campesina, comienza ahora a adquirir nuevos significados y funciones, poniéndose en mayor relieve su carácter mestizo, como un híbrido entre dos mundos, cualidad que le permite negociar su ingreso a la modernidad en tanto representaba lo “profundamente” peruano.

Es en este contexto cuando aparecen músicos costeños y de claro origen urbano que incorporan el charango en sus producciones sin provenir directamente de los Andes. Un caso paradigmático que abre esta década es el de Luis Abanto Morales y su disco “Cielo Serrano” (1970) cuya figura encarna al criollo migrante que rinde homenaje a sus raíces andinas.

De igual modo, más adelante en la década, el charango de esta etapa de la discografía parece buscar diferenciarse de construcciones foráneas que lo rotulan como solo latinoamericano, a la vez que intenta insertarse en la narrativa internacional que desde la música se estaba construyendo. Así, la cualidad del charango como instrumento nacional representativo de todo el territorio peruano (ya no solamente “inca”, “andino” o regional) se va construyendo en diálogo con los “otros charangos” que cohabitan en el espectro musical global. En este nuevo imaginario, el charango empieza a consolidar su vínculo con la identidad peruana.

1970: Luis Abanto Morales, “Cielo Serrano” IEMPSA¹⁵⁴



Texto de contraportada:

*“El alma de los hombres es como la raíz de la chillka. Está metida tierra adentro y es tanto más poderosa cuanto más profunda porque entonces se nutre con fuentes llenas de dulzura, se impregna con la riqueza de sales milenarias y toma la misma esencia de la cultura. Aquí en el Perú, país de montañas, territorio de ríos, horizonte sin fin de espinazos nevados que se meten en la soledad de las dunas o en el idílico rumor de valles para darles grandeza; el hombre puna de facciones tostadas por la altura, el hombre selva de piel tornasolada, el hombre costa con celajes prendidos en las pupilas, tienen un lugar común para tomar la vida. Digo esto porque Luis Abanto Morales, **popular y prestigioso cantante de música criolla** acaba de grabar “Cielo Serrano” un long play que es como un retorno al Perú profundo. A ese Perú de gloria que es Cajabamba, rincón cajamarquino, donde el cholo se “fue haciendo” entre paisajes iluminados, cielos con jardines de luces, huertos con pajaros ebrios de aromas y tradición de gentes buenas y sencillas, herederas de leyendas que se alumbran con el fulgor sangriento del “Yawarqocha”, la laguna, donde el ojo encantado de las divinidades telúricas anuncia desastres o venturas. Al cabo, tras su cabeza ha comenzado a delinearse la silueta del “montubio” que cabalga en su sangre desde edades dormidas, poncho tirado al hombro, faja a la cintura, manos que saben manejar con la misma maestría la guitarra y el machete, y pies armados con roncadoras que bordan flores con la marinera y “la chiquita”, el wayno de valles y de jalcas. Hace algunos años Lima se conmovió con el “Mambo del Machuway” y “Las barbas de mi chivato” de Abanto Morales, que estuvo en la avanzada de las expresiones vernaculares. **Hoy en que la música del Ande se derrama trasponiendo las barreras físicas y sociales que antes la contuvieron, el experimentado cantor retoma el sabor de su niñez y su juventud**, donde el wayno hace ondear sus hermosas banderas, al lado del vals serrano y del alegre carnavalito, que es el más puro y silvestre de los recursos para hacerse amar a través de todos los tiempos.”*

“Actuación especial de GAMALIEL CONCHA VARGAS, miembro de la asociación peruana de folklore y turismo y primer “CHARANGO” del Cuzco, y que, por deferencia especial a Luis Abanto Morales, graba por primera vez en este Long Play”.

La música de Luis Abanto Morales marcó una ruptura con lo establecido dentro del vals criollo, al introducir una temática migrante en un género que “ya había conseguido difundirse en las clases acomodadas e imponerse como una marca de la identidad criolla y ciertamente urbana”¹⁵⁵. Según sostiene Vich (2003), el hecho de que el vals tradicional comenzara a reflejar las vivencias, sentimientos y reclamos de una clase social migrante en la propia ciudad de Lima “desestabilizó la estética hegemónica” al ofrecer una nueva perspectiva.

Nacido en Trujillo y criado en Cajabamba, llegó a Lima a los 13 años en 1936, y con 19 años de edad ya había ganado un concurso organizado por Radio Callao, lo que marcó el inicio de su carrera artística. Para la década de 1950 había alcanzado popularidad con el huayno “Mambo de Machuway”, aunque su consagración definitiva llegó en 1973 con “Cholo soy”, una canción que se convirtió casi en un himno de la subalternidad y en uno de los mayores éxitos de la música popular peruana.

¹⁵⁵ Victor Vich. “Borrachos de amor”: la lucha por la ciudadanía en el cancionero popular peruano. JCAS Occasional Paper N°15, 2003. 2-22.

En ese sentido, el vals de Abanto Morales puede entenderse como un vals serrano, tanto por el estilo de la guitarra como por los temas que aborda: penas, desarraigo y experiencias del migrante en la ciudad, además por la interpretación melancólica de su canto. Abanto encarnó a su vez el arquetipo del “cholo”: el migrante andino que ha logrado integrar en su “capital cultural” elementos tanto andinos como costeños¹⁵⁶. En sus canciones se condensan precisamente las vivencias y emociones asociadas a este personaje.

Aunque se le asociaba más a su origen trujillano y por lo tanto costeño, en “Cielo Serrano” (1970) su discurso musical da un giro al apoyarse en una genealogía familiar y simbólica vinculada al mundo campesino serrano: “*un long play que es como un retorno al Perú profundo. A ese Perú de gloria que es Cajabamba, rincón cajamarquino, donde el cholo se fue haciendo*”. Sin embargo, se sigue definiendo al artista como un *popular y prestigioso cantante de música criolla*, género asociado a la costa.

Así, si antes representaba al “cholo urbano” resaltando sus aspectos criollos (en sus dos discos anteriores, 1964 y 1966, se presentaba en terno, sin instrumentos y siempre haciendo valeses), ahora decide representar al “cholo del campo” al mostrarse en la portada con poncho y faja, junto a una guitarra y tambor de piel, enmarcado por un cerro y vegetación, bajo el celeste “cielo serrano” al que alude el título, resaltando además en la contraportada el uso del charango como una novedad en su discografía. Una negociación de identidades a la que podía acceder desde la etiqueta liminal de “cholo” que asumió como suya¹⁵⁷.

El charango resulta un aspecto clave para legitimar su mensaje de identificación con el mundo “profundo” del Ande, cuya presencia es mencionada con énfasis en la contraportada: “*Actuación especial de GAMALIEL CONCHA VARGAS, miembro de la asociación peruana de folklore y turismo y primer “CHARANGO” del Cuzco, y que por deferencia especial a Luis Abanto Morales, graba por primera vez en este Long Play*” (las mayúsculas y comillas son de la misma fuente).

El charango suena en la canción homónima que abre el álbum, lo que resalta aún más su presencia. Es un vals interpretado principalmente a guitarra y acordeón, donde el charango emula más bien el toque tremolado de una mandolina con plectro, un charango que ha dejado de lado la función rítmica (asociada a la tradición campesina) para asumir una evidente función melódica aunque con cierta autonomía con respecto a la melodía base.

¹⁵⁶ Lazo López, *op.cit.*, 9.

¹⁵⁷ El recurso de representar una identidad continua entre el migrante de la urbe y el campesino en el espacio rural será nuevamente utilizado en “Cholo soy” (composición basada en el poema “No me compadezcas” del poeta argentino Boris Elkins) donde describe las condiciones del campesino pre-reforma en un estado total de sometimiento. Al ser interpretado por Abanto Morales, un músico mestizo, traslada la problemática del campo a los migrantes de la ciudad, quienes incluso después de las reformas de Velasco siguieron viviendo discriminación y explotación.

Se interpreta que más que un instrumento orgánico o permanente de la propuesta musical de Abanto Morales, el charango es un elemento “invitado” solo en este disco, como bien se describe en la contraportada. Pero es un invitado estratégico: ya que aquí su presencia se convierte en un recurso de legitimación sonora y visual, una manera de “vestir” la propuesta musical con signos de autenticidad andina. El texto de la contraportada equipara además a los instrumentos musicales con las herramientas del campo: *“manos que saben manejar con la misma maestría la guitarra y el machete”*. El charango completa la construcción del ícono que Abanto Morales quiere representar: un peruano del Ande campesino. Pero esta construcción no está destinada al verdadero campesino, sino al migrante urbano que a su vez empatiza con la imagen evocada. La estrategia parece quedar clara cuando el texto menciona: *“Hoy en que la música del Ande se derrama trasponiendo las barreras físicas y sociales que antes la contuvieron, el experimentado cantor retoma el sabor de su niñez y su juventud”*.

En cuanto a la canción “Cielo Serrano”, esta le canta a la añoranza del espacio abandonado idealizado en el paisaje natural de su cielo, el “limpio tul”, una figura contrastante con el famoso cielo gris “panza de burro” de Lima. El intérprete se dirige al cielo serrano, un espacio idealizado, pero que también hace las veces de una entidad divina a la que se le habla en busca de respuestas y redención. El autor desliza una dicotomía entre la actitud “serena, humilde” del espacio serrano, frente a lo que intuimos una actitud “altiva” asociada a la ciudad y a las intenciones que lo empujaron a abandonar el campo.

*Cielo serrano, cómo te añoro
cómo recuerdo tu limpio tul,
te siento lejos, lejos, muy lejos
y extraño triste tu claro azul.
Cielo serrano, testigo hermano
de mis ensueños de la niñez.
Volver quisiera, a contemplarte
sereno, humilde, sin altivez.
Tú que eres bello, porque eres bueno,
porque no sabes de distinción
¿cómo consientes bajo tus plantas
que la injusticia siembre el dolor?
Tú que cobijas, bajo tu manto*

*al pobre humilde, y al gran señor
¿por qué es que dejas, indiferente,
que el rico explote al trabajador?*

Posteriormente enuncia sus reclamos en cuestionamientos que están dirigidos a aquel ser omnipresente que reside en el Cielo (o que es el cielo mismo). Al parecer, este cielo es el responsable de responder a las injusticias que se cometen contra aquel que trabaja y contra el “pobre humilde”. El responsable es la ley divina que permite la injusticia, no aquel que la comete en este plano¹⁵⁸. A su vez, logra situar su reclamo en un imaginario ambiguo al usar términos, en su mayoría adjetivos, que bien podrían aplicarse a ambos mundos, tanto el urbano como el rural: “trabajador”, “pobre humilde”, “rico”, “gran señor”.

El charango “cholo” en el cine: Allpa Kallpa

Pocos años después, el mismo Luis Abanto y el charanguista Gamaliel Concha aparecerán interpretando esta canción en la película *Allpa Kallpa* (1974), junto a su protagonista, Tulio Loza.

Allpa Kallpa (1974), dirigida por Bernardo Arias y producida por Tulio Loza, fue una película censurada por el régimen de Morales Bermúdez por sus críticas veladas al gobierno militar. Loza, exiliado en Argentina tras cuestionar públicamente a Velasco, regresó al Perú para filmarla e interpretar a Nemesio Chupaca, un joven que migra de Abancay a Lima para estudiar Derecho y luego vuelve a su pueblo, donde relata su experiencia como migrante. El filme utiliza el humor para cuestionar la estructura jerárquica de la sociedad peruana y mostrar la realidad del sector migrante de la sociedad limeña.

De manera especial se destaca la presencia simbólica del charango¹⁵⁹, interpretado por Gamaniel Concha. Desde los créditos iniciales, el instrumento aparece asociado a la identidad andina, primero como emblema festivo en la sierra y luego, en Lima, como signo de nostalgia y desarraigo. Al iniciar

¹⁵⁸Llama la atención que las letras de las canciones *Cholo soy* (1973) y *Cielo Serrano* (1970) si bien son publicadas en un contexto de reforma agraria, durante el gobierno de Velasco Alvarado, muestran una suerte de imagen inmutable y fatalista de la posición del indio o cholo en la sociedad, a quienes aparentemente ubica en la misma posición. Traslada al “cholo” la situación del indio. Desde su posición mestiza, el ser cholo es también ser indio aunque no se limita a eso. Sobre la contradicción en el discurso de Abanto Morales, Vich sostiene que “en algún sentido, estas imágenes no consiguen sino reproducir el mismo discurso colonial: más que un sujeto alternativo el indio necesita un reconocimiento tutelar”. Vich, *op.cit.*, 12.

¹⁵⁹ Desde la presentación inicial en los créditos de la película se hace presente nuestro cordófono. Empezando por la música que suena de fondo: en la introducción del tema (que luego se transforma en una cumbia) suenan los agudos repiques de charango. Inmediatamente después, aparecen los créditos de la participación musical del “Conjunto de Danzas del Tahuantinsuyo en charango”, destacando en estos el nombre del charanguista Gamaniel Concha. Es interesante este punto, ya que se destaca a este instrumento de manera especial, así como el nombre de su intérprete.

el filme, el charango suena celebrativo con el conjunto Los Campesinos cuando el protagonista regresa a su pueblo natal; sin embargo, luego el tono cambia cuando este regresa a Lima y escuchamos a Luis Abanto Morales cantar “Cielo Serrano” acompañado de una guitarra y del charango de Gamaniel Concha. Luis Abanto solloza junto al protagonista, aparentemente al recordar el cielo y paisajes de la sierra, tan distintos al paisaje gris y precario del cerro limeño, contraste sobre el que el filme hace énfasis. Así, el charango en la ciudad de Lima se nos muestra asociado al desarraigo y la melancolía, a diferencia del carácter festivo con el que se nos presentó en el campo. En ese sentido, a través del charango se invierte la fórmula que asocia al campo como el espacio del campesino triste ya que la tristeza esta vez es parte del escenario urbano de la Lima que el migrante habita. De esta manera, *Allpa Kallpa* inserta al charango en la banda sonora del cine peruano y lo convierte en un mediador entre dos espacios: el campo y la ciudad, así como dos estados emocionales: la fiesta y la melancolía.

Interpretado por dos “cholos insubordinados” como Abanto Morales y Tulio Loza -quienes, desafiando los estereotipos asociados al migrante, afirmaron en su discurso y presencia pública una actitud de orgullo y rebeldía-, el charango se impregna de esas mismas cualidades, convirtiéndose en un nuevo emblema de andinidad: una andinidad vital y dinámica, que aunque puede llorar, es también capaz de encontrar sentido del humor.



Allpa Kallpa (1974)
Dir: Bernardo Arias / Tulio Loza

El charango en el imaginario urbano:



1972: Conjunto Hermanos Alvarado, “Chicas Colegialas”, IMSA¹⁶⁰

*“me siento muy afligido cuando las veo a las chicas colegialas
porque hace no mucho tiempo fue mi vida, mi cariño
vestidita con su ‘jumper’ una linda colegiala”*

Este disco ha sido descrito como “una de las portadas más atípicas que se hayan hecho en la historia de los mini plays de música folklórica”¹⁶¹. Su singularidad reside en que, hasta entonces, las portadas de música andina solían hacer uso de imágenes de la naturaleza o monumentos arqueológicos. Pero aquí se muestra algo muy distinto: un grupo de cinco adolescentes en uniformes de colegio posan en un lugar que parece un jardín. Al fondo, detrás de ellas, se reconoce la fachada de una casa blanca de una planta, el techo de tejados nos hace pensar en una casa de campo, o de las afueras de una ciudad que podría ser Lima. Detrás de la casa como segundo fondo, la montaña se distingue tras un filtro opaco que podría ser la neblina. La tipografía usa colores fucsia y amarillo encendidos.

Los hermanos Alejandro, Justino y Jesús Alvarado nacieron en Pullo, Parinacochas, Ayacucho. De jóvenes, al migrar a Lima comenzaron su carrera musical cuando “Mamá Paulina”, artista también de

¹⁶⁰ Fuente: <https://vinilosperuanos.blogspot.com/2013/09/conj-hermanos-alvarado-chicas.html>

¹⁶¹ “ (...) este disco tiene una de las portadas más atípicas que se hayan hecho en la historia de los mini plays de música folklórica, y tal vez una de las más atractivas. Hace poco, alguien estaba vendiendo este disco en E-bay con la descripción "sexy cover".

En: <https://vinilosperuanos.blogspot.com/2013/09/conj-hermanos-alvarado-chicas.html>

origen ayacuchano consolidada en el circuito folclórico limeño de los años 60, los convocó para que sean parte de su ensamble musical en vista de que ejecutaban muy bien el charango con el estilo de su provincia. A partir de esto, el trío - dos charangos y una guitarra - tomó el nombre de “Conjunto Pullo” con el que lograron renombre al ser convocados para diversos conciertos y grabaciones como acompañantes de otros cantantes y solistas del circuito.

Luego del fallecimiento de Mamá Paulina en 1968 deciden fundar su agrupación como “Conjunto Los Hermanos Alvarado”, bajo la dirección de Justino y manteniendo el formato de cuerdas. Por su parte, Jesús se dedicó también a la construcción de charangos y otros instrumentos de cuerda como mandolinas y guitarras¹⁶². El conjunto grabó diferentes sencillos de 45 r.p.m y un LP titulado “Cantemos, Bailemos”¹⁶³. En la agrupación los hermanos interpretan una variedad de charango de 6 cuerdas¹⁶⁴.

El miniálbum *Chicas colegialas* fue editado por la disquera IMSA en 1972 y contiene seis canciones. La portada presenta varios elementos novedosos que merecen atención: el espacio urbano, los uniformes escolares y la alusión a la juventud femenina. Todo ello parece buscar reforzar la relación entre esta música y las juventudes estudiantiles. La presencia femenina funciona, además, como una estrategia de cortejo y atractivo comercial, apelando a la belleza juvenil como recurso visual.

Es posible que la sincronía entre los hermanos se evidencie musicalmente: el resultado de su cercanía y de un mismo pulso rítmico dota a sus canciones de una cadencia particular, incluso bailable, que rompe con el estereotipo del charango ayacuchano triste. Las letras, centradas en el elogio a la belleza de las chicas colegialas, refuerzan ese espíritu festivo. La presencia femenina en la portada puede leerse, además, como la sugerencia de una pareja de baile para quienes interpretan la música. En la combinación de estos elementos se evoca una pulsión de vida, una invitación al movimiento.

Teniendo en cuenta la juventud de los intérpretes y su conocimiento temprano del circuito musical, es probable que se permitieran una mayor audacia estética al buscar diferenciarse y conectar con otros públicos. Al vincular su música con un imaginario juvenil y urbano, la traían al presente, la vestían con los signos del momento, la rejuvenecían. Son jóvenes que comunican cierto disfrute en lo que

¹⁶² Jesús Alvarado fue también reconocido como “Personalidad meritoria de la cultura” en 2024 por su aporte “como cultor del estilo tradicional de ejecución del charango ayacuchano”:

<https://transparencia.cultura.gob.pe/sites/default/files/transparencia/2024/04/resoluciones-ministeriales/rm000150-2024-mc.pdf>.

A propósito, el charango que hasta algunos años Jesús Alvarado solía interpretar, cuenta con 6 órdenes y no 5 como se identifica al charango tradicional ayacuchano en *Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú*. INC: 1974.

¹⁶³ [Link a video y texto en plataforma Youtube.](#)

¹⁶⁴ [Entrevista Justino Alvarado por la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas.](#); [Entrevista Jesús Alvarado por la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas](#)

hacen, como si comunicaran que no toda la música andina (ayacuchana en este caso) tendría que estar ligada al sufrimiento o la solemnidad.

La portada también puede ser una evocación -inconsciente o no- del contexto sociopolítico. La educación fue objeto de reforma durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Desde la elaboración de nuevos textos escolares -donde se incluía a Túpac Amaru como prócer de la independencia- hasta la promoción de festivales folklóricos en los colegios, el régimen entendía la educación como una de las herramientas centrales para formar al “nuevo hombre” nacionalista. En esa línea, en 1971, un año antes de la publicación de este disco, Velasco promulgó una medida que establecía el uso de un uniforme escolar único para todos los colegios, públicos y privados, como parte de la reforma educativa. Esta disposición buscaba eliminar las diferencias sociales visibles. Si bien la norma fue aprobada en 1971, su aplicación generalizada no se concretó hasta dos años después. En ese sentido, la portada podría interpretarse como una representación de una práctica que estaba por desaparecer -el uso de uniformes escolares particulares-, ante la homogeneización de la vestimenta colegial que se consolidaría hacia 1973¹⁶⁵.

Así, la atipicidad de este disco nos habla de una ruptura y del inicio de un nuevo tiempo para la música de los Andes en la capital. Se trata de comunicarse, en última instancia, con una nueva generación post-reforma: hijos de migrantes campesinos o campesinos jóvenes, cuya situación cambió tras la Reforma Agraria. Muchos pudieron migrar a centros urbanos para estudiar en colegios y universidades. En ese ideal migrante de superación, la educación era un eje fundamental. Con mayor acceso a información y productos culturales, una nueva generación podría imaginar un futuro distinto, más amplio y prometedor¹⁶⁶.

Charangos regionales: Nuevas y viejas identidades

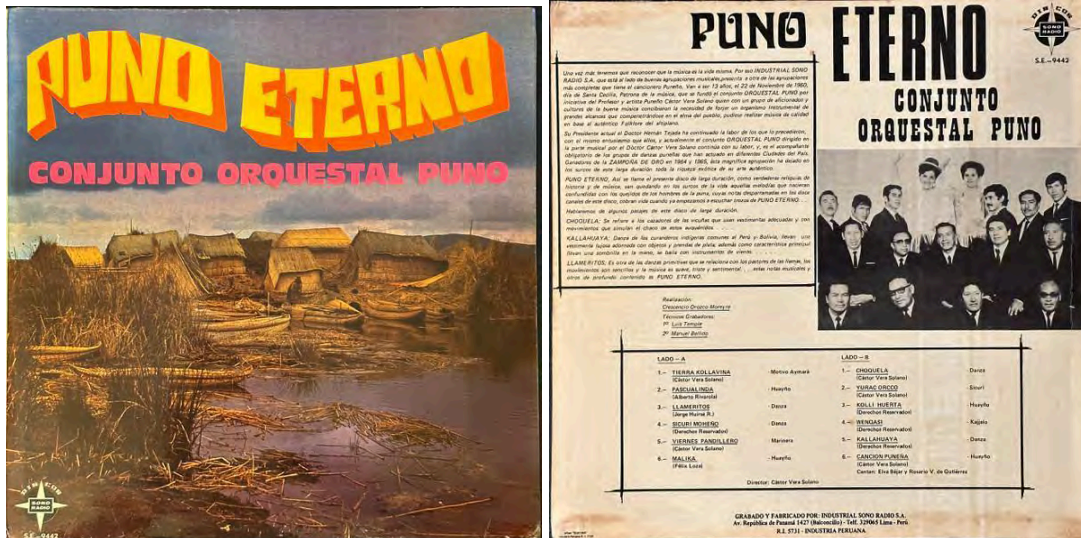
El intento de los Hermanos Alvarado por alejarse del estereotipo de la música andina como triste y antigua responde a una imagen persistente: la asociación de lo andino y altiplánico con lo indígena, y de lo indígena con la tristeza y el pasado, aspectos que precisamente se resaltan en este álbum que

¹⁶⁵ “La antropóloga e historiadora Leonor Lamas, quien ha estudiado este proceso, señala que a la par que se impuso el uniforme gris o 'color rata', que reglamentó el tipo de tela y las formas de la camisa, se prohibió el uso de los sacos y corbatas que caracterizaban a los alumnos de escuelas y colegios privados. Así, simbólicamente, el uniforme gris igualaba a los escolares de escuelas públicas como privadas; generaba una suerte de imagen de comunidad nacional. Las asociaciones católicas se pronunciaron en contra de los aspectos de la reforma que afectaban a los colegios privados, y se inició así una larga controversia con la prensa sobre la libertad de los padres y de las asociaciones educativas privadas para establecer sus propios criterios de funcionamiento.” En Rojas Rojas, *op. cit.*, 115.

¹⁶⁶ “Éramos pobres, pero íbamos a la escuela para ser profesionales, no a la hacienda para ser pongos del hacendado, como la bisabuela”. El autor del artículo reflexiona sobre las posibilidades que se abrieron para muchos jóvenes luego de la reforma, incluso la posibilidad de dedicarse al arte -especialmente a la música- de manera profesional:

<https://www.revistaquehacer.pe/2/velasco-y-la-diversidad-musical-que-despego-con-ayuda-de-la-reforma-agraria>

el Conjunto Orquestal Puno edita en 1973: *Puno Eterno*, cuyo título mismo alude a su sempiternidad, reforzando una idea de lo inmutable del mundo andino.



1973: Puno Eterno, Conjunto Orquestal Puno (Sono Radio)¹⁶⁷

Una vez más tenemos que reconocer que la música es la vida misma. Por eso INDUSTRIAL SONO RADIO S.A. que está al lado de buenas agrupaciones musicales presenta a otra de las agrupaciones más completas que tiene el cancionero puneño. Van a ser 13 años, el 22 de noviembre de 1960, día de Santa Cecilia, Patrona de la música, que se fundó el conjunto Orquestal Puno por iniciativa del Profesor y artista puneño Cástor Solano quien con un grupo de aficionados y cultores de la buena música, concibieron la necesidad de forjar un organismo instrumental de grandes alcances que compenetrándose en el alma del pueblo, pudiese realizar música de calidad en base al auténtico folklore del altiplano.

Su presidente actual, el Doctor Hernán Tejada, ha continuado la labor de los que lo precedieron, con el mismo entusiasmo que ellos y actualmente el Conjunto Orquestal Puno, dirigido en la parte musical por el Doctor Cástor Vera Solano continúa su labor. Y es acompañante obligatorio de los grupos de danzas puneñas que han actuado en diferentes ciudades del país. Ganadores de la Zampoña de Oro en 1964 y 1966, esta magnífica agrupación ha dejado en los surcos de este larga duración toda la riqueza exótica de su arte auténtico.

Puno Eterno, así se llama el presente disco de larga duración, como **verdaderas reliquias de historia y de música, van quedando en los surcos de la vida aquella melodías que nacieron confundidos con los quejidos de los hombres de la puna**, cuyas notas desparramadas en los doce canales de este disco, cobran vida cuando ya empezamos a escuchar trozos de PUNO ETERNO.

Hablemo de algunos pasajes de este disco de larga duración:

CHOQUELA: Se refiere a los cazadores de las vicuñas que usan vestimentas adecuadas y con movimientos que simulan el chaco de estos auquénidos.

KALLAHUAYA: Danza de los curanderos indígenas comunes al Perú y Bolivia, llevan una vestimenta lujosa adornada con objetos y prendas de plata, además como característica principal llevan una sombrilla en la mano, se baila con instrumentos de vientos.

LLAMERITOS: Es otra de las danzas primitivas que se relaciona con los pastores de las (ilegible), los movimientos son sencillos y la música es suave, triste y sentimental... estas notas musicales y otros de profundo contenido es PUNO ETERNO.

Tras una primera lectura del texto que figura en la contraportada vemos que se describe a la música de esta agrupación puneña como “verdaderas reliquias de historia y de música”, con lo que se la

¹⁶⁷ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/13212055-Conjunto-Orquestal-Puno-Puno-Eterno>

vuelve a situar en el pasado: sus canciones se conciben como vestigios que han sobrevivido sin transformarse, como restos arqueológicos imperecederos o como el lago Titicaca que se muestra en la portada, presente en el imaginario desde el mito fundacional Inca. De este modo, estas expresiones musicales quedan suspendidas en un “presente antropológico” inmutable. Curiosamente, una de las pocas certezas que se afirma sobre el origen incierto de estas “músicas eternas” es que “nacieran confundidas con los quejidos de los hombres de la puna”. Así, el origen de esta música está asociado a la queja y al dolor, se incorpora la tristeza a la esencia misma del *hombre puna*, en este caso, el músico.

Sin embargo, como veremos, la narrativa del “indio triste” no sería más que otra construcción imaginaria. Natalia Majluf rastrea el vínculo de la tristeza musical del indio en el siglo XIX, a partir de la instrumentalización del yaraví dentro del proyecto nacionalista criollo¹⁶⁸. Según indica, en el yaraví se configuró el carácter del “indio triste y melancólico” al ser concebido como un lamento por la muerte del Inca y la añoranza de su retorno.

La apropiación del pasado y del dolor indígena que se establece en estos textos logra neutralizar la supuesta carga subversiva de la nostalgia incaista, al representar al incario como una etapa cerrada. La idea de que la población indígena podía tener un proyecto político propio e independientes estaba aún fresca en el imaginario de las élites tras la rebelión de Tupac Amaru. El estereotipo melancólico forjado en los textos criollos contribuyó a desplazar esta posibilidad imaginaria. Aunque el yaraví sería interpretado cada vez más como una canción de amor, no perdería nunca su asociación con la situación política de la población indígena ni tampoco su función como herramienta para denunciar la opresión”¹⁶⁹

En este proyecto, el poeta Mariano Melgar desempeñó un papel clave: al poner por escrito por primera vez esta tradición oral, contribuyó a consolidar la imagen del lamento indígena en el imaginario hegemónico¹⁷⁰. Conviene recordar aquí que la construcción de la llamada “música puneña” -representada principalmente por el formato de la estudiantina- surgió en la primera mitad del siglo XX como un proyecto de identidad regional impulsado por músicos e intelectuales urbanos, músicos mestizos con simpatías indigenistas pero que no provenían de un espacio campesino. Muchos de ellos se vieron influidos por productos culturales provenientes de centros urbanos

¹⁶⁸ “La reducción del carácter del indio a la tristeza es clave en los discursos decimonónicos, así como lo es la adscripción del dolor del indio a los yaravíes, los cantos elegíacos en los Andes. Es precisamente en las discusiones en torno al origen y naturaleza de esta forma musical donde surge por primera vez la imagen crucial del indio melancólico como construcción cultural”. En: Natalia Majluf. *La invención del indio. Francisco Laso y la invención del Perú Moderno*. (Lima: IEP, 2022), 173.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 180-181.

¹⁷⁰ “El uso de la lamentación para promover la causa patriótica fue promovido por Mariano Melgar, uno de los primeros en popularizar el yaraví como forma poética y en poner por escrito lo que hasta entonces había sido una tradición eminentemente oral (...). Al identificarse con los indígenas contemporáneos como víctimas heroicas de siglos de opresión, los escritores también forjaron una temprana idealización del pasado pre-colombino. Estos incaísmos criollos han sido denunciados como aproximaciones superficiales en comparación con proyectos supuestamente más sinceros que, como el caso de Melgar, tomarían inspiración en la cultura popular para configurar un mestizaje literario verdaderamente auténtico. Hay que aclarar sin embargo que la poesía de Melgar forma parte del mismo proyecto ideológico: una estrategia claramente definida de legitimación criolla. Interpretaciones posteriores del yaraví como canción mestiza evocan una fusión fluida y sin fisuras que no refleja las tensiones implícitas en los usos criollos de las formas indígenas”. En *Ibid.*, 180.

internacionales como Buenos Aires o Santiago de Chile. En ese sentido, el bagaje cultural de los músicos puneños —entre ellos Cástor Vera, fundador de esta agrupación— reflejaba más bien una mentalidad de élite. El uso de categorías como lo “eterno” o la alusión al lamento indígena son reflejo de ello.

Por otro lado, la alusión a la tristeza, la inmutabilidad del arte, la autoexotización, así como el uso de ciertos criterios de autenticidad asociados al carácter “eterno” de la música (“*esta magnífica agrupación ha dejado en los surcos de este larga duración toda la riqueza exótica de su arte auténtico*”) son también, y sobre todo, estrategias comerciales que buscan legitimar y resaltar el producto musical entre una gran cantidad de propuestas musicales que durante esta década conformaban el mercado de la música andina en Lima. Apelando a los estereotipos asociados a la música andina y altiplánica, se seguía el camino conocidamente aceptado en el imaginario urbano criollo, el público al que se dirigían.

Resulta interesante observar que, mientras desde la oficialidad se promovía una imagen de cambio, modernidad y dinamismo, este disco parece proponer lo contrario. En un contexto donde el imaginario asociado a lo andino se moderniza, Puno aparece como “eterno”, aludiendo a la inmutabilidad de su identidad.

El charango cusqueño:

La promoción de una nueva identidad nacional desde la oficialidad trajo consigo, a su vez, la emergencia de una identidad regional cusqueña desvinculada de lo inca y al juzgar por este álbum, también del estereotipo de la tristeza. Por primera vez aparece un disco de música regional que no recurre a la imaginería incaica: *Mi Espinar Querido* (1974). Hasta entonces, lo “cusqueño” y lo “incaico” habían sido prácticamente sinónimos, siguiendo —como señala Cecilia Méndez— una nacionalización criolla del Cusco, donde lo inca funcionaba como *sinécdoque* de la nación.

En la década de 1970, sin embargo, esa referencia comienza a desvanecerse, dando paso a una representación más contemporánea de lo regional. La nueva identidad nacional promovida desde el Estado parece abrir el espacio para una identidad cusqueña emancipada de la imagen incaica impuesta desde Lima, una identidad que ya no se define por el pasado glorioso sino que empieza a reconocerse en su presente concreto. En este contexto, la música cusqueña empieza a reivindicar su origen regional específico —algo no antes visto¹⁷¹—, en este caso el de Espinar en Cusco.

¹⁷¹ Me refiero al corpus de discos analizados para el presente trabajo y que contiene charango en su propuesta. Si bien el grupo “Los Campesinos” reivindicaban su origen cusqueño en Lima desde los años 60, esta agrupación no interpretaba charango, sino acordeón y guitarras.



1974: Mi Espinar Querido... Cuzco, Conjunto Los Supay de Espinar (Sono Radio)¹⁷²

Somos Los Supay de la provincia más alta del departamento del Cuzco, quienes respetuosos de la música nacional nos complacemos en presentar esta primera edición de cuerdas y canciones que no son sino la (ilegible) misma de los sentimientos madurados en el fragor del quehacer diario, matizadas al sabor de los paisajes del ande sur peruano, esta producción la rubricamos bajo el título de "Espinar Querido" como homenaje a la bravía provincia de Espinar, esperando incrementar con algo de lo que producimos para la alegría de nuestros hermanos de nuestro Cuzco y del Perú entero.

Es Espinar, una de las hijas del Cuzco milenario, que sobre sus 3,985 msnm se yergue pujante y aguerrida desde sus ancestrales (...) y K'anamarca hasta el actual Espinar, que perenniza la memoria del coronel Ladislao Espinar, héroe de San Francisco en el conflicto del 79 (...) por sus 7 colinas: (...)

Fue una feliz identificación de pensamientos y acciones sellados el 4 de agosto de 1974 que sentó la partida de nacimiento del conjunto "Los Supay" unánime inspiración de un grupo de profesionales en la educación amantes de la música, las danzas, el teatro, etc. cual efectivos complementos de su diario trajinar en este mar de (...)

Especial mención de reconocimiento y admiración expresamos a la persona del Sr. Genaro Sotelo G. por habernos estimulado en primer lugar y luego orientado con el caudal de su amplia cultura artística para la cristalización de esta inquietud provinciana.

También dejamos constancia de reconocimiento y gratitud al Sr. José S. Laguna Bustamante, hijo ejemplar de su tierra natal Pichigua-Espinar quien supo apoyarnos desinteresadamente y con verdadera emoción social por que salga este mensaje espinarense.

Espinar, 10 de marzo, 1974.
Fidel Raul Lovón Zavala.

En coherencia con lo anterior, en el texto de la contraportada no encontramos la habitual alusión al lamento o al quejido. Por el contrario, se menciona que esta producción se publica (...) esperando incrementar con algo de lo que producimos para la alegría de nuestros hermanos de nuestro Cuzco y del Perú entero. Tampoco aparecen referencias a lo milenario del Cuzco ni intentos de mitificar la música; más bien, el texto adopta un tono realista al acercarnos a la humanidad y a la cotidianidad

¹⁷² Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/4746534-Conj-Los-Supay-De-Espinar-Mi-Espinar-Querido-Cuzco>

material de sus integrantes, quienes se describen como “(...) un grupo de profesionales en la educación amantes de la música, las danzas, el teatro, etc.”.

En este sentido, la música no se presenta como una expresión ancestral ni sagrada, sino como el resultado concreto del quehacer de personas que trabajan como educadores y que integran la práctica musical a su vida cotidiana. La música funciona, en sus propias palabras, “*cual efectivo complemento de su diario trajinar*”. Esta descripción desacraliza la práctica musical y la devuelve a la esfera de lo cotidiano, la inserta en la vida común, y la muestra como una actividad más entre las muchas que configuran la experiencia moderna de estos músicos.

En cuanto al contenido musical, la lista de canciones nos muestra señales de esta nueva cotidianidad asociada a espacios educativos: el lado B del disco presenta las canciones *Universitaria* y *Colegialita*, donde otra vez se hace presente la mujer estudiante (como vimos en el caso del disco de los Hermanos Alvarado). Podemos entender estas referencias como un reflejo del contexto histórico en el que la educación -impulsada por la Reforma Educativa de Velasco (1972)- se concebía como el medio principal de transformación social y cultural, lo que en la población se vivió como un símbolo de progreso y movilidad social.

Así, la aparición de referencias a la escuela y la universidad, instituciones propias del espacio urbano moderno, se pueden leer como parte de un nuevo imaginario donde la educación es un medio a través del cual pueden reconfigurarse las relaciones entre géneros y clases sociales. Cantarle a la “*colegialita*” o a la “*universitaria*” es, de algún modo, cantar a la posibilidad de un futuro distinto. El espacio educativo se vuelve metáfora de transformación, una suerte de paso entre mundos, la única vía legítima del anhelado progreso.

Charangos solistas: el charango peruano y el “no peruano”

En 1976 y 1977 se publican consecutivamente dos discos de solistas charanguistas peruanos: *Charango peruano* de Jaime Guardia, editado por la disquera mexicana Discos Pueblo; y *Mi Perú, mi folklore, mi charango* de Erick Zubieta, editado por FTA, disquera peruana.

Desde los años sesenta, el ayacuchano Jaime Guardia comenzaba a perfilarse como una figura representativa del charango en Lima. Inició su carrera discográfica junto al conjunto La Lira Paucina, con quienes grabó al menos dos discos de vinilo en los que interpretaba un charango ayacuchano, reafirmando su origen paucino. En 1961 también registró un disco para Sono Radio con motivo del aniversario de Machu Picchu.

En 1967, Jaime Guardia lanzó su primer disco como solista, *Jaime Guardia y su charango*, dejando de mencionar directamente a su pueblo, Pauza. El título refleja un cambio importante: el charango ya

no se presenta como parte de una tradición local, sino como una extensión de sí mismo. Dado que Guardia provenía del estilo paucino-ayacuchano, llamar al instrumento “su” charango muestra cómo ese estilo regional se confunde con su forma personal de tocar. Con el tiempo, su manera de interpretar se volvió la referencia principal de ese sonido, en parte porque no había otro charanguista con su nivel de reconocimiento.

Otro aspecto que pudo contribuir a la consolidación de Jaime Guardia como figura representativa del charango fue su trabajo dentro del aparato estatal. En paralelo a su carrera artística, desde 1964 se desempeñó en el Departamento de Folklore de la entonces *Casa de la Cultura*, dirigida por José María Arguedas¹⁷³. Además, fue profesor en la Escuela de Arte Folklórico -entonces llamada *Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas*- hasta 1979¹⁷⁴.

Dentro del Departamento de Folklore, una de sus principales tareas era la evaluación y calificación de artistas. Este proceso consistía en una audición¹⁷⁵ a la que los músicos de folklore debían presentarse para obtener un carnet oficial de la Casa de la Cultura. Dicho documento no solo funcionaba como respaldo institucional, sino también como símbolo de prestigio¹⁷⁶. En la práctica, ese reconocimiento ayudaba a muchos intérpretes a protegerse de los abusos de promotores inescrupulosos.

La evaluación consideraba tres criterios: la calidad interpretativa, la vestimenta y el desenvolvimiento escénico. Según el propio Guardia: *calificar a un intérprete consiste en escuchar al interesado que rinde una prueba ya como músico, bailarín o cantante. De acuerdo con el reglamento, se tenía que evaluar su calidad interpretativa, el vestuario y su desenvolvimiento en el escenario: eran los tres elementos principales*¹⁷⁷. Sin embargo, más allá de esos criterios formales, las evaluaciones respondían también a parámetros de autenticidad promovidos desde el propio organismo estatal. Como veremos más adelante en el testimonio de Erick Zubieta (a quien se le negó este

¹⁷³ “Cuando el Dr. Arguedas me propone trabajar en el Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura ingresé sabiendo tocar charango, no me había capacitado en otra cosa. Entré como ayudante del Dr. Josafat Roel. Desde esa época intervengo en la calificación de intérpretes.” En: Jaime Guardia, *op.cit.*, 34.

¹⁷⁴ “El mismo año que ingresé a trabajar a la Casa de la Cultura, ingresé como profesor de la Escuela de Arte Folklórico que en ese entonces se llamaba Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas. Trabajé hasta el año 79, fecha que con la reorganización del Instituto Nacional de Cultura me quitaron el cargo administrativo.” En: *ibid.*, 35.

¹⁷⁵ Anteriormente el artista tenía que presentar una cantidad de documentos para clasificación profesional: certificado de la PIP, certificado de salud, de domicilio, partida de nacimiento, en fin, varios documentos. El Dr. Roel pensó que esto significaba mucho gasto para el intérprete y además si el Estado no les daba nada al artista cómo podía exigirles tanto requisito, por lo que se consideró conveniente exonerar de toda esa obligación al intérprete y solo era necesaria una solicitud y su repertorio”. En: *Ibid.*, 34.

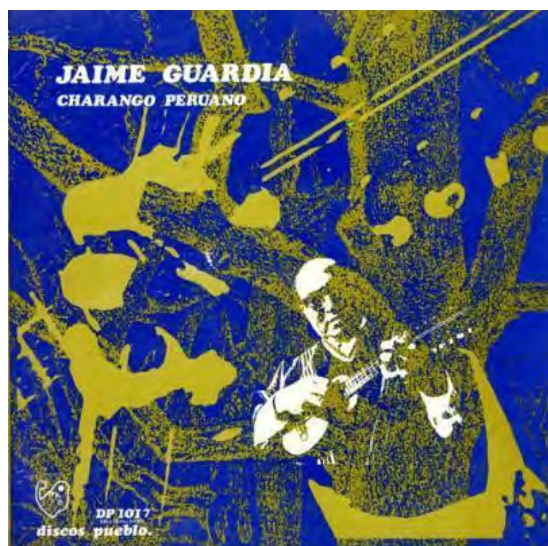
¹⁷⁶ Según Erick Zubieta, el carnet representaba sobre todo un reconocimiento simbólico que respaldaba a los artistas, antes que un beneficio en términos prácticos: “Antes para actuar siempre tenías que tener, como ahora (con) cualquier actuación que nos auspicia el INC: no nos paga, pero solamente ese loguito del INC pesa mucho. Y en aquel tiempo (decir) ‘Yo soy artista reconocido...’ eso pesa”. Entrevista personal a Erick Zubieta. Septiembre, 2025.

¹⁷⁷ Guardia, *op.cit.*, 34.

reconocimiento), se esperaba que los intérpretes mantuvieran una estricta fidelidad a su estilo regional.

Por otro lado, el Departamento de Folklore cumplía también un rol de acompañamiento y orientación, especialmente hacia los músicos migrantes. En palabras del propio Guardia: *El Departamento de Folklore era el único lugar al que acudían los intérpretes. Les asistíamos en sus problemas, inclusive internos, o también se les buscaba trabajo, se les contactaba con los promotores, mayormente cuando los grupos venían de afuera y ni conocían ni sabían dónde actuar*¹⁷⁸.

Por lo expuesto, se puede sostener que el prestigio y el lugar que Guardia ocupaba dentro del organismo estatal -con la autoridad de determinar qué expresiones musicales eran o no merecedoras de reconocimiento- reforzó su legitimidad dentro del campo musical. Esa posición institucional, sumada a su trayectoria artística, parece haber contribuido a su posterior consagración simbólica, reflejada en el álbum editado en 1976 donde su instrumento es presentado ya no como charango ayacuchano, sino como “charango peruano”.



1976: Jaime Guardia, “Charango peruano”, Discos Pueblo (MX)¹⁷⁹

“Discos Pueblo” fue un sello mexicano fundado en 1973 por el grupo Los Folkloristas, una agrupación nacida en 1966 en Ciudad de México dedicada a la investigación y difusión de la música tradicional mexicana y latinoamericana. Su trabajo no se limitó al ámbito artístico: además de grabar y recopilar música, impulsaron un espacio propio para la circulación musical. Así nació la Peña de los Folkloristas, en 1970, un lugar que se convirtió en punto de encuentro para las voces más importantes del movimiento de la canción latinoamericana. Por allí pasaron Víctor Jara, Mercedes

¹⁷⁸ *Ibid.*, 31.

¹⁷⁹ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/9305805-Jaime-Guardia-Charango-Peruano>

Sosa, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez, y también los peruanos Chabuca Granda, Raúl García Zárate, Nicomedes Santa Cruz y Jaime Guardia¹⁸⁰.

Su fundador, José Ávila, recuerda que la motivación al fundar tanto la peña como el sello discográfico surgió de la necesidad por conocer y difundir la música latinoamericana que, paradójicamente, era prácticamente desconocida en el propio continente:

*Estábamos descubriendo algo que no habíamos escuchado porque venía de Europa principalmente, no de la fuente que era Latinoamérica, sino que pasaba por Francia y llegaban grabaciones de París (...). Había un total desconocimiento. Pero el folklore latinoamericano andino, sobre todo, venía de Francia, era el punto de contacto y algunos compañeros del grupo estudiaron en París: Jorge Saldaña, Rubén Ortiz (charanguista) y María Elena Ortiz estaban allí, entonces también tenían contactos y tenían material. Eran los años 60 y ya empezaba la efervescencia (que) explotó en 1968.*¹⁸¹

La situación que explica Ávila se replicaba en Perú. Muchos jóvenes en Lima se acercaron a la música andina a través de la influencia de las agrupaciones latinoamericanas que se promocionaban desde Europa¹⁸². Fue el movimiento de la canción latinoamericana lo que contribuyó a configurar una imagen continental del charango, asociada al *sonido andino* como signo de identidad latinoamericana. Leída desde este marco, la propuesta de *Discos Pueblo* puede entenderse como una respuesta local frente a la “tendencia contemporánea hacia una mundialización cultural homogeneizante”¹⁸³ del discurso continental: un intento por visibilizar las expresiones y variaciones de la música tradicional latinoamericana “desde su propia fuente”.

En ese sentido, el siguiente listado de títulos del catálogo de Discos Pueblo nos revela un intento por clasificar y representar una diversidad musical latinoamericana a través de figuras paradigmáticas y géneros nacionales.

¹⁸⁰ Los nombres de los intérpretes peruanos figuran en: <https://www.losfolkloristas.com/>. La importancia de esta peña es expresada en la siguiente entrevista a José Ávila, fundador de la agrupación y la peña: “A partir de los 70, fue el boom del folklore, la proliferación de peñas, llegó a haber como 40 peñas, en el área metropolitana. La primera peña fue la nuestra, pero tenía características diferentes, porque no era un lugar para tomar café y oír a alguien, era una escuela. Nosotros dábamos clase, y allí en la peña tuvimos, yo no lo puedo creer todavía porque estuvo allí Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés. Todos los grandes exponentes del folklore y de la Nueva Canción estuvieron allí en la peña porque era el único lugar de los 70 donde Mercedes no era conocida, “maravilla cómo canta”, pero ella no era conocida, fue como 3 veces Mercedes a la peña”. Video completo en la plataforma Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=2kzoUSLi0WO>

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Inti Illimani y Quilapayún fueron agrupaciones musicales chilenas que fueron prohibidas de regresar a su país durante la dictadura de Pinochet. Exiliados en Europa, obtuvieron reconocimiento y visibilización por parte de los medios de comunicación internacionales. Por ejemplo, este programa completo grabado en un programa italiano (1974) da cuenta de la amplia exposición de su música y discurso político: <https://shre.ink/o7XD>

¹⁸³ Quinteros: 1998, p.38.

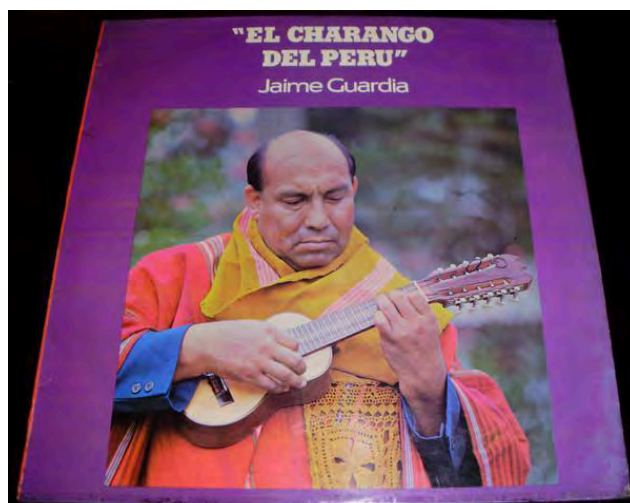
DP-1014	1975	Nicomedes Santa Cruz	Festejo peruano
DP-1015	1975	Silvio Rodríguez – Pablo Milanés	Nueva trova cubana
DP-1016	1976	Los Folkloristas	Nuevo canto
DP-1017	1976	Jaime Guardia	Charango peruano
DP-1018	1976	Pablo Milanés	Versos de José Martí
DP-1019	1976	Enrique Cavour	Charango boliviano
DP-1020	1976	Raúl García	Guitarra peruana

Fuente: <https://lanuevacancionmexicana.blogspot.com/2020/08/discos-pueblo.html>

El cuadro muestra algunos de los discos editados entre 1975 y 1976 donde destacan las descripciones que aluden a la nacionalidad de la música o el instrumento. Durante estos años, el sello Discos Pueblo grabó tres discos dedicados a la música peruana: *Festejo peruano* (1975), *Charango peruano* (1976) y *Guitarra peruana* (1976), interpretados respectivamente por Nicomedes Santa Cruz, Jaime Guardia y Raúl García Zárate. Ese mismo año también publicaron *Charango boliviano*, a cargo del músico Ernesto Cavour.

La lista de títulos evidencia el afán por catalogar y mostrar una representación específica de cada país dentro de Latinoamérica, lo que a las luces del contexto se puede leer como una afirmación de una identidad musical latinoamericana diversa, en contraste a la idea de la música “latinoamericana” que llegaba reinterpretada y estandarizada desde Europa. Así, frente al “charango latinoamericano” que se construía desde el imaginario europeo (y que “influenciaba” a Latinoamérica con una idea reformulada de sí misma) la disquera mexicana propuso una distinción entre dos charangos: el *peruano* y el *boliviano*, presentados como producciones separadas.

Sin embargo, este gesto, que buscaba marcar diferencias entre países, contribuyó paradójicamente a invisibilizar las variaciones internas del instrumento dentro de una misma nación ya que suponía simplificar la complejidad de las tradiciones locales. Al designar un disco como “*Charango peruano*” consagraban una forma de representación nacional del instrumento que, en una mirada más amplia, ocultó la multiplicidad de prácticas y estilos regionales existentes dentro de cada país. La consagración externa, desde México, esta vez parecería contribuir a la consagración interna de Guardia como el canon del charango peruano.



1977: Jaime Guardia, “El charango del Perú” (Líder)¹⁸⁴

En 1977, su álbum *El charango del Perú* consolida la idea de que el charango de Guardia representaba, de manera casi oficial, al Perú. La equivalencia simbólica entre el músico y el instrumento se inscribe en un contexto histórico que buscaba definir referentes nacionales claros, diferenciados de lo boliviano, lo argentino o lo chileno. Al presentarlo como *el charango del Perú*, su figura fue elevada al rango de emblema, mientras se establecía una versión legitimada, y por tanto normativa, del charango peruano.

La consagración de un charanguista ayacuchano como símbolo del *charango peruano* invita a reflexionar sobre otras regiones donde el instrumento también tuvo un desarrollo significativo, como el caso de Puno de donde provienen algunas de las hipótesis más sólidas sobre su origen. Este origen, como es bien sabido, ha sido objeto de una disputa histórica con Bolivia, país limítrofe que reivindica con fervor ser la cuna del charango.

El charango de Erick Zubieta:

Erick Zubieta, nacido en Azángaro, es una figura particularmente interesante dentro de la discografía vinculada al charango de Puno. Su estilo y discografía parecen revelar las influencias eclécticas que históricamente la región puneña ha recibido. El texto de su primer álbum solista (1977) ubica la razón misma del talento musical de Zubieta en el origen puneño: *En el caso de Erick, no llama mucho la atención este nuevo giro en la interpretación vernacular, tal vez por el solo hecho de ser puneño. La gente del Altiplano es muy aficionada al baile, al canto, a la música, a la poesía, la pintura; es decir, el arte en general y no necesita de una academia o un maestro para iniciarse, es autodidacta por*

¹⁸⁴ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/6705944-Jaime-Guardia-El-Charango-Del-Per%C3%BA>

designio de su tierra, la influencia del medio ambiente, lo que algunos llaman influencia telúrica, es vital para el puneño (...).

La discografía de Zubieta fue en ese sentido bastante versátil. Su repertorio incluyó música de Puno, de los Andes, de Latinoamérica y de otros países como Rusia, Brasil, Argentina y Paraguay¹⁸⁵. Zubieta recuerda que su primera oportunidad de grabar con la agrupación “Los Inkas” surgió de manera fortuita en Lima, tras una experiencia de estafa en un concurso folklórico. Este episodio lo llevó a vincularse con el productor Antonio Baldeón, con quien grabó su primer disco para el sello FTA:

Nos fuimos a un concurso en Lima, “Tawasuyos del Perú” (...) Fuimos allá y entre todos los grupos de música, dúos y tríos fuimos los campeones, hubo danza, hubo todo, justo en la Concha Acústica. Y el último día, era viernes, hicieron una fabulosa presentación, y dijeron “¡al grupo: Los Inkas!”. Nos llamábamos “Los Inkas”, y entramos allí y nos dieron nuestro sobre, pero más antes el sobre pasaba de mano en mano y había dinero y eso no lo sacamos. Entonces cuando nos tocó a nosotros recibimos el dinero, en ese tiempo no me acuerdo cuánto era. “Muchísimas gracias”, nos salimos y había otra persona que nos pedía el sobre y ese mismo dinero circulaba entre todos los que habían ganado. Al final nos dijo: “señores, el día lunes estén en tal lugar en la oficina para que reciban sus premios”. (...) Fuimos el día lunes y vimos varios que estaban parados y nos acercamos -“¿qué ha pasado?”, -“no sé, todavía no hay nada, no han abierto”, Ya son las 9, ya son las 10. Alguien se animó y le dijo al que cuidaba la puerta: -“¿qué es de ellos?” - “Ah no, los señores ya se han ido el viernes en la tarde, aquí ya no hay nada”. Nos estafaron.

De todas maneras también nos sirvió de trampolín porque vino un señor Baldeón: “A ver ¿cuál es el dúo? -sí, nosotros. - ¿no quisieran grabar un disco?. Uy, dijimos aunque sea gratis, porqué no. - Vengan mañana (a la disquera FTA). Entonces fuimos al día siguiente sin plata, a pie creo que fuimos, preguntando (...) Llegamos a la oficina, nos dijo “¿quieren grabar?” - Sí, señor. -¿Cuánto cobran? -No, aunque sea gratis señor, queremos grabar. Entonces Antonio Baldeón (...) que (...) era director de ahí: “les vamos a pagar X cantidad”. Un adelantito nos dieron, felices (...).¹⁸⁶

Poco después, al intentar obtener su carnet de artista ante el Instituto Nacional de Cultura, fue descalificado por los jurados -entre ellos Jaime Guardia y Raúl García- bajo el argumento de que su vestimenta tenía bordados “bolivianos” y porque su repertorio incluía tangos, valeses y piezas clásicas:

(...) después de haber ganado ese concurso y nos estafaron, yo y mi compañero fuimos al Instituto Nacional de Cultura (...) para pedir nuestro carnet de artistas y nos tomaron examen el señor Raúl García y el señor Guardia (...) y nos descalificaron totalmente porque por primera vez fuimos con un atuendo bordado y nos dijeron “ese bordado es boliviano”, pero le dije “son figuras... el Tumi es de Perú” y así todas figuras peruanas, “no”, me dijeron, nos

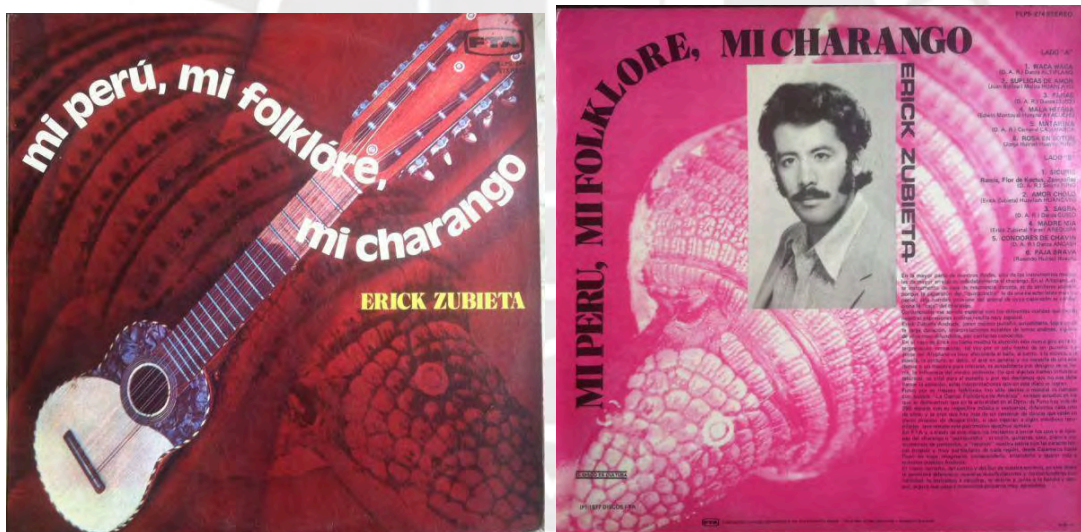
¹⁸⁵ Luego de editar un primer disco de música peruana como solista, Zubieta relata que el productor lo anima a grabar otros géneros: “Volví a hacer en FTA otro long play que decía América Latina y su folclor, porque se entusiasmó (el productor): ¿puedes hacer de todos los países? (me dijo) por qué no, no hay problema (respondí). Después de eso volví a sacar otro que decía “Éxitos Mundiales” donde tocaba música rusa, música brasilera, música paraguaya en charango.” Erick, Zubieta, entrevista personal. Septiembre, 2025.

¹⁸⁶ *Ibid.*

cortaron. Y de ahí fue peor porque quisimos demostrar en charango -porque quizá fuimos o yo soy el primer charanguista aca que tocó música clásica, criollos, vals, cumbias- entonces con mi amigo fuimos (...) y tocamos un tango, un vals, música un poco clásica y así, no? y nos dijeron, el mismo señor Jaime Guardia nos dijo que es un sacrilegio tocar en este instrumento ese tipo de música “este instrumento es para nuestra música”, me dijo todo que no podía tocar, menos todavía lo criollo. Nos cortaron y no nos dieron el carnet de artista.

La negativa del INC marca simbólicamente su exclusión de una narrativa oficial de peruanidad musical. A pesar de ello, Zubieta continuó grabando de manera prolífica, respondiendo a propuestas de productores que lo invitaban a explorar repertorios diversos. Así, su discografía incluye títulos como *Los Inkas* (1976), *Mi Perú, mi folklore, mi charango* (1977), *América Latina y su folklore en charango* (1979) y *Éxitos Mundiales en charango* (1981).

A raíz de la última grabación que fuimos con Pukara allá un señor García (...) nos había visto (...) me dijo: “(...) no quisiera grabar algún disco?”, pero no tengo grupo, (le dije), “no, no como solista puedes hacer”. Pero le dije no sé. - “Usted toca charango, toca bien, como solista aquí le ponemos todo (...)” (me dijo). Retorné a Lima e hice mi primer Long Play instrumental que decía: “Mi Perú, mi folklore y mi charango” (...) entonces allí donde toqué música peruana, del norte, centro, sur (...)



1977: Erick Zubieta, “Mi Perú, mi folklore, mi charango” (FTA)¹⁸⁷

¹⁸⁷ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/6930833-Erick-Zubieta-Mi-Peru-Mi-Folklore-Mi-Charango>

En la mayor parte de nuestros Andes, uno de los instrumentos musicales de mayor arraigo es indudablemente el charango. En el Altiplano este instrumento de caja de resonancia distinta, es de similares sonidos, porque la caparazón de "quirquincho" le da una característica muy especial; este nombre proviene del animal de cuya caparazón se confecciona la caja del charango.

Conjuncionar ese sonido especial con los diferentes matices que tienen nuestras expresiones andinas resulta muy especial.

Erick Zubieta Andrade, joven músico puneño, autodidacta, logra en esta larga duración, interpretaciones notables de temas andinos, algunos de ellos muy difundidos por cantantes conocidos.

En el caso de Erick, no llama mucho la atención este nuevo giro en la interpretación vernacular, tal vez por el solo hecho de ser puneño. La gente del Altiplano es muy aficionada al baile, al canto, a la música, a la poesía, a la pintura; es decir, el arte en general y no necesita de una academia o un maestro para iniciarse, es autodidacta por designio de su tierra, la influencia del medio ambiente, (lo que algunos llaman influencia telúrica), es vital para el puneño y por eso decíamos que no nos debe llamar la atención estas interpretaciones que en este disco se logran.

Puno, por su riqueza folklórica (no solo danzas o música) es llamada con justicia "La Capital folklórica de América", existen estudios en los que se demuestra que en la actualidad en el Dpto. de Puno hay más de 250 danzas con su respectiva música y vestuarios, diferentes cada uno de ellos; y se cree que hay más de un centenar de danzas que están en pleno proceso de desaparición, o que esperan a algún estudioso recopilador que rescate este patrimonio quechua aymara.

En FTA y a través de este disco los invitamos a cerrar los ojos y al compás del charango o "quirquincho", el violín, guitarras, saxo, piano e instrumentos de percusión a recorrer nuestra patria con las características propias y muy particulares de cada región, desde Cajamarca hasta Puno en viaje imaginario, comprenderlo, entenderlo y querer más a nuestros pueblos Andinos.

El ritmo norteño del centro y del Sur de nuestra serranía, en este disco le permitirá diferenciar nuestras manifestaciones y no confundirlas con facilidad: lo invitamos a escuchar, se deleite y junto a la familia y amigos, seguro que pasará momentos pensamos muy agradables.

Aunque Zubieta señala que muchas de las decisiones de la producción discográfica las dejaba en manos de los productores ejecutivos¹⁸⁸, el título del álbum *Mi Perú, mi folklore, mi charango* parece aludir directamente a la manera muy personal de Zubieta de hacer música, su discografía evidencia su experiencia personal como peruano, como músico y como charanguista. Casi una respuesta simbólica a la negativa que lo excluía de una narrativa de peruanidad oficial. Un estilo de peruanidad que no calzaba con los criterios categóricos que se imponían desde las oficinas del INC.

El texto de la contraportada del álbum (1977) también parece apuntar al afán por diferenciarse de la narrativa externa homogeneizante al poner el foco en las particularidades del charango de la región puneña: "En el Altiplano este instrumento de caja de resonancia distinta, es de similares sonidos, porque la caparazón de "quirquincho" le da una característica muy especial; este nombre proviene del animal de cuya caparazón se confecciona la caja del charango."

De la misma manera se hace explícita que en la música existen "características propias y muy particulares de cada región": *En FTA y a través de este disco los invitamos a cerrar los ojos y al compás del charango o "quirquincho", el violín, guitarras, saxo, piano e instrumentos de percusión a recorrer nuestra patria con las características propias y muy particulares de cada región, desde*

¹⁸⁸ "El título lo conversábamos de acuerdo a lo que ellos me decían: *vas a hacer tal tipo de música, (...) de todo el Perú. Correcto. ¿Qué le podemos poner?* Me sugería, yo a veces decía (...) *yo no sé nada, ustedes a ver pongan.* Y ahí es donde dijo *vamos a poner: 'Mi Perú, mi folklore y mi charango'*. Correcto. '¿Y qué temas hay?, ¿tú no tienes algo nuevo?', -Sí, tengo un huaylas, dos más. Y salió esa producción con ellos. Todo título venía de ellos, hasta la misma presentación de los discos me decían: *¿tienes alguna idea de presentación? No sé nada*, les decía. *Ustedes vean.* Ya me sacaba una foto allá y ellos hacían todo el diagrama". *Ibid.*

Cajamarca hasta Puno en viaje imaginario, comprenderlo, entenderlo y querer más a nuestros pueblos Andinos. Y continúa añadiendo otra mención a la necesidad de diferenciar y no confundir las expresiones musicales: *El ritmo norteño del centro y del Sur de nuestra serranía, en este disco le permitirá diferenciar nuestras manifestaciones y no confundirlas con facilidad.*



A la izquierda, la portada del disco de Los Inkas (1976) -dúo con el que Zubieta concursó y grabó su primer álbum- muestra las vestimentas con las que se presentaron a audicionar. La negativa se debió en parte a su similitud con las vestimentas bolivianas. A la derecha, la portada del disco “Los Payas triunfan en el Perú” (1974) -grupo boliviano con amplia aceptación en el Puno y otras regiones del sur andino- que muestra también una vestimenta de pantalones, cinturón y bordados, y que también utilizan charango.¹⁸⁹

La alusión a las diferencias regionales dentro del Perú y el discurso por diferenciarse de lo boliviano por parte de los charanguistas la encontramos no solo en Guardia, sino también entre los hermanos Alvarado:

Por ejemplo, en Puno el huayno es diferente, el ritmo. Ayacucho es algo más, qué te digo, es bastante pausado y bastante sentimental al momento de ejecutar, en cambio, en Arequipa también tocan el charango pero también tienen su estilo diferente. Entonces cada departamento donde se toca el charango siempre tiene su forma diferente de ejecutar. Ha cambiado porque ahorita la nueva generación, la juventud están modernizando demasiado, están estilizando, prácticamente están imitando a los bolivianos, y eso no debe ser así porque siempre deben mantener el estilo, el auténtico, la auténtica forma que se toca en nuestro medio, acá en el Perú.”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Fuente: comunicación personal con Erick Zubieta.

¹⁹⁰ Entrevista a Jesús Alvarado en: <https://youtu.be/cq9BT3IbMV8?si=keOjlrqgG194mC6r>

Puede parecer contradictorio hablar de distintos estilos de charango dentro del Perú y, al mismo tiempo, sostener que existe una única “forma auténtica” de tocarlo. Lo que se presenta como una defensa de la fidelidad al estilo peruano puede interpretarse, en realidad, como la necesidad de reafirmar lo que se entendía como “verdaderamente peruano” en contraste con la influencia de la música boliviana, ese “otro demasiado cercano” del que se buscaba tomar distancia. Esto, dado en un contexto en que la música latinoamericana trascendía las fronteras geopolíticas. En coherencia con lo anterior, Guardia también afirma:

*“Los nuevos conjuntos de música latinoamericana usan instrumentos no peruanos y varía mucho el estilo; es más, le dan un sabor extranjerizado, sobre todo boliviano. Por otra parte, generalizan el uso de algunos instrumentos para todo tipo de canción y, como ya lo decía anteriormente, esto confunde a cualquier persona pues no permite distinguir el estilo, la región, etc. Está muy bien la integración latinoamericana pero es mejor cuidar las raíces folklóricas propias. ‘Adiós Pueblo de Ayacucho’ es tocado con un sabor boliviano para algunos grupos, por lo que ya no es ayacuchano, ni peruano y menos boliviano, por eso Arguedas decía que era un tipo de música despatriada, que no tenía partida de nacimiento. La música latinoamericana está bien, hay posibilidades de interpretarla, pero debe hacerse con propiedad, porque estoy seguro que a ningún venezolano, argentino, boliviano, ecuatoriano, peruano, le va a gustar que la música de su país sea estropeada”.*¹⁹¹

*“En la actualidad proliferan los grupos de música latinoamericana que desplazan a los auténticos intérpretes. Ellos están imponiendo un tipo de música que no es genuina; por ejemplo, para un huayno ancashino usan la zampoña, el charango, la quena, etc., y en esta región no se usa la zampoña y menos con la cadencia del estilo boliviano. Por ahí notamos que todo está totalmente despistado, no puede distinguirse de qué región del Perú proviene ese huayno; la gente que no conoce los estilos regionales simplemente se confunden.”*¹⁹²

Posteriormente Zubieta y su equipo buscarán insertarse dentro de la narrativa de música latinoamericana al proponer su propio álbum: *América Latina y su folklore en charango* (1979), mostrando nuevamente la distancia que existía entre su manera de ser charanguista frente a la narrativa oficial.

¹⁹¹ Guardia, *op.cit.*, 44.

¹⁹² *Ibid.*, 42.



1979: Erick Zubieta, “América Latina y su folklore en charango” (FTA)¹⁹³

Así, el charango de Zubieta puede entenderse como una figura liminal, un espejo incómodo dentro del relato oficial del “charango peruano” que se intentaba consolidar en ese momento. La peruanidad puneña de Zubieta, desde la mirada institucional, se confundía con lo “boliviano”, y ante la necesidad de trazar una diferencia nítida, esa expresión no podía legitimarse dentro del criterio promovido por las oficinas estatales que habían fijado el canon a partir del charango ayacuchano de Guardia.

Sin embargo, al defender la idea de que el charango peruano no debía “bolivianizarse” de cierta forma se excluían varios aspectos de un charango puneño debido a las tradiciones culturales compartidas en el Altiplano. El charango de Zubieta por su parte no buscaba representar lo peruano desde un modelo predefinido: más bien lo ponía en cuestión expandiendo sus fronteras y revelando los límites de la construcción de una narrativa nacionalista que pretendía ser inapelable.

El caso de Erick Zubieta permite ver cómo las narrativas institucionales sobre el charango peruano se edificaron, en buena medida (aunque no exclusivamente) en contraposición a lo boliviano, trazando los límites de un canon nacional que dejaba fuera aquello que desbordaba sus márgenes. Su historia, sin embargo, representa otra forma de entender lo peruano: una que asume la mezcla, las influencias regionales y los cruces transnacionales como parte constitutiva, y no ajena, de la experiencia musical andina.

¹⁹³ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/4614478-Erick-Zubieta-America-Latina-Y-Su-Folklore-En-Charango>

Inkaquenas: “jugando a ser indios”

Finalizando la década de los 70, surgen los discos de la agrupación “Inkaquenas” cuyas portadas parecen graficar de manera evidente el uso de la categoría de lo andino como una estética producto de la imaginación del productor. Esto respondería a una estrategia comercial que apuntaba a un mercado internacional en un momento en el que las expresiones andinas parecían ser un “producto musical rentable”. La portada del disco de 1978 muestra a cinco jóvenes posando en un parque, vestidos con ponchos sobre la ropa que dejan entrever: camisas, blue jeans y un pantalón de sastre. Uno de ellos lleva gafas, otro sostiene una guitarra electroacústica. El charango aparece en primer plano, aunque los instrumentos que más resaltan son los de viento. Llama particularmente la atención el integrante que aparece con un peinado afro y el rostro oscurecido, una representación que hoy resultaría inaceptable por su evidente uso del *blackface*.

Esta agrupación no fue el resultado espontáneo de los músicos, sino producto de la imaginación de Edgar Zamudio, productor y músico peruano que había iniciado su carrera musical en 1965 haciendo subgéneros del rock and roll en Santiago de Chile donde formó su agrupación “Edgar y Los Vikings” con quienes grabó por primera vez para el sello discográfico RCA Víctor con el sencillo, *Anita / Yeah Yeah Yeah*. La agrupación tuvo relativo éxito dando giras, y luego radicando en la ciudad de México.¹⁹⁴ Asimismo, Zamudio se involucró en el trabajo como productor desde la disquera Orfeón para la que trabajaba y a su vez tenía una empresa de grabación que era una mini filial de Orfeon, «Zave»¹⁹⁵.



1978: Inkaquenas, Odeón del Perú¹⁹⁶

¹⁹⁴ <https://revistadelosjaivas.com/claudio-gajardo-nos-presenta-la-vida-y-obra-de-edgar-zamudio-en-el-libro-cielo-rock/>

¹⁹⁵ <https://freneticos.net/edgar-zamudio-el-baile-del-clan-llorando-estoy/>

¹⁹⁶ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/4908191-Inkaquenas-Inkaquenas>

Así, puede que no sorprenda la decisión de crear una agrupación que respondiera a las características de la música “folklórica”. Desde su perspectiva como productor y habiendo radicado en países como Chile, donde seguramente fue testigo de la gran influencia de la Nueva Canción Chilena, y luego en el amplio mercado musical de México, desde donde se venían editando discos de distintos representantes de la música latinoamericana. Al llegar a Perú y encontrarse con la tendencia de este género entre los jóvenes, quizá vio la oportunidad para seguir produciendo música y viviendo de ella. Inkaquenas editó numerosos discos entre los años setenta y ochenta. Hasta el año 2000 se cuentan casi 30 títulos en su discografía, lo que nos habla de que comercialmente la agrupación tuvo cierto éxito.

La portada de 1978 podría insertarse en una larga tradición, a la que hace referencia Majluf, cuando describe una foto de Francisco Laso, artista visual quien habría creado la imagen del indio moderno en el siglo XIX: “vestido con poncho y chullo habla de esa puesta en escena de la identidad como instancia fundacional en una larga historia de no indios “jugando a ser indios”¹⁹⁷. En este “juego de representación” el charango se muestra en primera fila.



1979: “Inkaquenas Vol.2”, Odeón del Perú¹⁹⁸

En el segundo disco de la agrupación editado un año después se traslada la foto frontal original a la contraportada, y en cambio se muestra en la portada la foto de un puesto comercial de artesanías en lo que parece ser un mercado. Esta imagen nos hace preguntarnos sobre la relación simbólica entre estos objetos siendo vendidos en un “mercado” y la manera en la que Zamudio concebía principalmente la música: como un objeto de consumo. Así, se entiende que su música se “pone a la venta” y hace lo que debe hacer para que esta sea comercial. Por otro lado, al relacionar la música

¹⁹⁷ Majluf, *op.cit.*, 29.

¹⁹⁸ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/12655966-Inkaquenas-Inkaquenas-Vol-II>

con lo que parecen ser adornos artesanales andinos, sin embargo, genera una relación con objetos suntuarios que no son de primera necesidad para la población de los Andes, son en realidad objetos destinados a la venta turística.

Esta imagen nos lleva a la reflexión que hace Jan Lindqvist en la película "Agripino" (1971), mientras su protagonista camina por los mercados de la plaza central de Cusco:

"Cusco, la capital del imperio inca es todavía el centro para la población india del Perú, aquí si tienen algunas mercancías es donde las venden. Los hacendados blancos, compran. Despojados de su tierra y abandonados a merced de la economía monetaria, los indios ven en la absurda fabricación de recuerdos turísticos el único modo de obtener ingresos. ¿Qué piensa Agripino? ¿Tiene conciencia de que hace 400 años antes de la llegada de los conquistadores blancos esta plaza era el centro del imperio inca? (...) Hoy solo quedan los muros de piedra, turistas norteamericanos llegados Nueva York y Los Ángeles en aviones de Pan Am y Transworld airlines animan los restos inanimados que dejó la violencia, los sobrevivientes son transportados todavía como ganado"



Agripino (1971)
Jan Lidqvist

Los discos de *Inkaqueñas* nos muestran cómo lo andino llega a utilizarse como una indumentaria para vestir las propuestas artísticas que buscaban sumarse a una tendencia. Se entiende esto también por la experiencia adquirida por Zamudio en su trabajo como productor en diferentes países y como reflejo de su mentalidad centrada en las lógicas de mercado. La propuesta sin embargo busca recrear una autenticidad inexistente, lo que deja en evidencia la distancia entre el productor y el "producto" que buscaba crear.

Este caso, parece ejemplificar de manera contraria lo que sostiene Majluf cuando dice que: "vestirse con las ropas del otro apunta a un horizonte de deseo en el que el anhelo se fija en objetos culturales; posar con ellos para la cámara es hacer alarde del propio gesto de una manera que no revela intención de engaño, ningún propósito más allá de enfatizar y figurar la diferencia como efecto de la empatía. El indio vuelve a su origen en los imaginarios criollos de la alteralidad."¹⁹⁹ En la

¹⁹⁹ *Ibid.*

portada de *Inkaqueñas*, el gesto se muestra distinto: no parece ser un intento de empatía, sino más bien una puesta en escena comercial en la que se hace uso de lo andino como un disfraz.

La Nueva Canción Peruana y el charango en el contexto del GRFA

La historia de la Nueva Canción Peruana (NCP) ha sido poco estudiada en comparación a otros movimientos de la región que tuvieron mayor proyección como Chile, Cuba o Argentina. La amplia influencia de estos últimos en Latinoamérica invisibilizó el movimiento de la Nueva Canción que se gestaba en Perú desde los años setenta.²⁰⁰

No obstante, el movimiento que surgió en Lima respondió al mismo proceso global de revoluciones sociales que afectaba a Latinoamérica, pero adquirió características propias del proceso coyuntural que vivía el Perú por la “revolución peculiar” que se vivía bajo el régimen militar de Velasco Alvarado. En el marco de sus medidas reformistas en los campos de la educación, la cultura y los medios de comunicación, la Nueva Canción Latinoamericana encontró en Lima un terreno fértil para su difusión y desarrollo²⁰¹ lo que influyó en la creación de un movimiento local de músicos, en su mayoría universitarios, y otros espacios académicos, al que se le atribuyó el rótulo de “Nueva Canción Peruana” (NCP).

Entre las iniciativas impulsadas desde el gobierno que respaldaron al movimiento musical destacan el Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce (1972), el Ciclo de la Nueva Canción Latinoamericana (1973), la creación de programas radiales y televisivos dedicados a la música nacional y latinoamericana dirigidos por Nicomedes Santa Cruz²⁰² (1973), así como la fundación del Taller de Música Popular en la Escuela Nacional de Música de Lima (1975), bajo la dirección de Celso Garrido-Lecca.²⁰³

La influencia de las agrupaciones de la Nueva Canción Latinoamericana (en especial de los formatos propuestos por los conjuntos chilenos Quilapayún e Inti-Illimani) impulsó de manera inédita la

²⁰⁰ Molina: 2018; Ramos Rodillo: 2019, 2023.

²⁰¹ Sobre la reforma educativa y su influencia en el arte y cultura, Patricia Oliart (2018) explica que “el GRFA auspició la creación de escuelas y compañías de arte (música, teatro y danza), dando a los artistas involucrados en estas iniciativas la oportunidad de trabajar para el Estado y contribuir a la creación y desarrollo de una mayor valoración de la cultura nacional dentro y fuera del país. Entre estas iniciativas estuvieron la creación del Conjunto Nacional de Folklore, dirigido por Victoria Santa Cruz y del Teatro Nacional Popular, a cargo de Alonso Alegría, así como la conformación del Taller de Canto Popular, dirigido por Celso Garrido Lecca, en la Escuela Nacional de Música”.

Patricia Oliart. *Politizando la Educación* en “La Revolución Peculiar” (Lima: IEP, 2018), 178-179.

²⁰² Sobre el apoyo del régimen de Velasco recibido por Perú Negro.

²⁰³ La coincidencia entre el discurso oficial del régimen y las apuestas reivindicativas de artistas e intelectuales favoreció un acercamiento entre ambos sectores. Así como algunos artistas visuales colaboraron con el gobierno -participando en eventos como *Contacta 72* o integrándose a las oficinas de la Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (DDRA)-, varios músicos influenciados por la Nueva Canción Latinoamericana se vincularon con espacios y proyectos promovidos por el Estado: es el caso de los hermanos Santa Cruz y Celso Garrido Lecca.

presencia del charango entre los jóvenes estudiantes universitarios de la capital, convirtiéndose en un símbolo de identidad y compromiso político, pero también de estatus vinculado al ámbito académico. Podríamos decir entonces que en el movimiento de la NCP se manifestaron simbólicamente categorías de clase en negociación de sus límites: en un momento donde las expresiones andinas eran empujadas desde la narrativa estatal -a través de la representación- hacia la modernidad, el charango mantenía su cualidad indígena porque era justamente esta cualidad la que le permitió movilidad social y llegar a espacios más “legítimos”.

La NCP por su parte, un movimiento urbano creado por estudiantes universitarios limeños -aunque muchas veces descendientes de migrantes andinos- necesitaron de la indianidad del charango para legitimar la idea de música peruana que interpretaban. A su vez, podría argumentarse que este acercamiento al instrumento se mantuvo superficial en tanto no se interesó en conectarse, ni sonora ni narrativamente, con los exponentes charanguistas que venían, desde décadas anteriores, trabajando en la música andina gestada en Lima y que traían en su práctica tradiciones diversas. Los testimonios críticos de Guardia y Jesús Alvarado hacia el movimiento y su manera de interpretar el charango refuerzan esta idea.

Nicomedes como primer referente de la canción protesta:

Uno de los primeros artistas peruanos que se relaciona tempranamente con el movimiento de la canción latinoamericana fue Nicomedes Santa Cruz. Él recuerda los inicios de este movimiento con la presencia en Lima de músicos internacionales durante los años sesenta, quienes luego serían emblemáticos del género: el músico uruguayo Alfredo Zitarrosa que residía en Lima desde inicios de la década, y el cantautor chileno Ángel Parra (hijo de la consagrada Violeta Parra) quien estuvo por Lima en 1966. Debido a la naturaleza socialmente comprometida de su arte, Santa Cruz fue invitado en 1967 al Primer Festival de la Canción Protesta en La Habana, Cuba, organizado por la Casa de Américas cuando el género musical aún no se había hecho tan conocido en Perú:

Entre los escritores que viajaran a Cuba invitados por la Casa de las Américas estaban los poetas peruanos que alternaran con Zitarrosa. Ellos dieron mi nombre cuando se les comunicó que la Casa preparaba un Primer Festival de la Canción Protesta; supongo que lo hicieron en atención a que mi poesía popular (América Latina) y mis glosas y décimas (Ritmos Negros, Indio, Talara, no digas yes) era lo más cercano a una “Canción Protesta” hasta entonces desconocida en el Perú. Así fue como en 1967 estuvimos en dicho festival.²⁰⁴

La compatibilidad del pensamiento de Nicomedes (en defensa de la negritud, antirracista, anticlasista y antiimperialista) con la ideología base del gobierno militar de Velasco, lo llevó a apoyar al

²⁰⁴ Nicomedes Santa Cruz. *La Nueva Canción en Perú*. Ponencia en el "1º Festival Nuevo Canto Latinoamericano". México D.F, del 30 de Marzo al 4 de Abril de 1982. Acceso al texto completo en: <https://www.nicomedessantacruz.com/ponencias>

régimen²⁰⁵ y a obtener una presencia más visible en radio y televisión, lo que contribuyó a que se convirtiera en un “representante semioficial del folclor peruano”²⁰⁶. Así, desde sus plataformas mediáticas²⁰⁷ ayudó a difundir la música peruana y latinoamericana que hacia 1973 ya vivía la efervescencia de la nueva canción: por ejemplo, ese año logró entrevistar al cantautor chileno Víctor Jara en su programa de radio “América canta así”²⁰⁸.

Víctor Jara en el Perú:

Víctor Jara había llegado a Perú en junio de 1973 invitado por el Instituto Nacional de Cultura a través del poeta Arturo Corcuera para ser parte del “Ciclo de la Nueva Canción Latinoamericana”. Este ciclo se expresó en conciertos, presentaciones y la visita de artistas internacionales dentro del marco de la política cultural del régimen. Durante su estadía en Perú dio más de una veintena de presentaciones entre Lima, Cusco, Arequipa, Chiclayo y Trujillo. También se presentó en Panamericana Televisión²⁰⁹, donde ofreció el que sería su último recital televisivo antes de ser asesinado cruelmente dos meses después en Chile por las fuerzas militares de Pinochet. La injusta muerte de Jara elevaría su figura a un ícono político y a un mito cultural que inspiró aún más al movimiento de la canción durante los siguientes años.

La presencia de Jara en Perú nos habla de la conexión cercana que existió entre el Perú y los artistas del movimiento musical latinoamericano. El año anterior, en 1972, se había llevado a cabo el “Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce” en el balneario en Chorrillos a donde llegaron numerosos artistas de Cuba, Brasil, Chile, Argentina, México y más, entre los que destacaron Omara Portuondo (Cuba), Soledad Bravo (Venezuela) e Isabel Parra (Chile) quien fue la ganadora de la categoría internacional. El festival fue auspiciado por los diarios Expreso y Extra, expropiados unos años antes por el régimen, y por la Dirección General de Turismo del GRFA. El festival se promocionó como un concurso en el que se repartieron 300 mil soles en premios proporcionados por

^{205c} “No solo participó en actividades artísticas y musicales y tuvo una presencia importante en los medios de comunicación, sino que también ofreció su respaldo al régimen en campañas de promoción de las reformas sociales y políticas que los militares estaban implementando”.

Carlos Aguirre. *Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano*. En: Revista Histórica XXXVII.2, 2013. 137-168.

²⁰⁶ “Nicomedes, como muchos otros intelectuales de izquierda, ofreció su apoyo al gobierno, lo cual abrió el camino a su participación como representante semioficial del folclor peruano, así como a una presencia más visible en radio y televisión. (...) El nacionalismo militante, la defensa de la soberanía nacional (ejemplificada en la toma de Talara y la nacionalización del petróleo el 9 de octubre de 1968), la proximidad del gobierno militar al movimiento no alineado y su retórica a favor de la descolonización y la solidaridad internacional eran posturas claramente compatibles con las ideas que Nicomedes había sostenido durante largo tiempo. Todo lo anterior lo llevó a una creciente visibilidad, y se convirtió en una suerte de intelectual orgánico del autoproclamado régimen revolucionario peruano”. En: *Ibid.*, 161 -162.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Citado por Carlos Aguirre (2013): https://www.youtube.com/watch?v=wI-T7q2h_8c_ex=7

²⁰⁹ El video fue rescatado a pedido de su esposa, Joan Jara, en 1974 luego del asesinato de Víctor por el gobierno chileno, que también mandó a quemar todos los registros de sus conciertos. El recital grabado en Panamericana el 17 de julio de 1973 sería el único registro filmico del cantautor:

<https://www.youtube.com/watch?v=UhXBrp3oAIM&list=PLx7FIMyif7BAOgkvIvP4YErQqmkElR1oj&ind>

Fuente: <https://jinre.lamula.pe/2023/09/12/victor-jara-y-el-peru/jinre/>

el gobierno²¹⁰. Entre el jurado se encontraba el músico peruano Celso Garrido Lecca, quien guardaba un estrecho vínculo con músicos del movimiento de la nueva canción en Chile, de manera especial con Víctor Jara e Inti Illimani.

Garrido Lecca y el Taller de la Canción Popular (TCP)

Celso Garrido Lecca había empezado sus estudios en el Conservatorio de Música de Lima, luego gracias a una beca, emigró a Santiago para completar sus estudios de música en la Universidad de Chile donde continuó trabajando como compositor y asesor en el Instituto de Teatro de la misma universidad. Posteriormente trabajaría en el Departamento de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile de donde llegó a ser director. Es desde el Instituto de Teatro, durante los años sesenta, donde Garrido-Lecca se vinculó con algunos de los jóvenes exponentes más destacados de la Nueva Canción chilena:

Yo había tenido en Chile una experiencia con la música popular debido a mi contacto con un grupo que se llamaba Inti Illimani, y muy especialmente con Víctor Jara. Estos intercambiaban muchas veces experiencias musicales, en muchas de las cuales yo colaboraba, generalmente dando un aporte desde mi perspectiva académica²¹¹.

“Al Inti-Ilumani lo conocí por Víctor, al inicio, cuando eran unos jóvenes que se reunían en un garaje para ensayar. Estaban recién iniciándose, en sus primeras canciones. Sobre todo, tenía mucha vinculación con Horacio Salinas y Horacio Durán, quienes eran mis amigos más cercanos ahí. Y posteriormente, cosas extrañas... se hizo talleres de música popular en el Conservatorio, en una época de cambio. Y yo les dije ‘¿por qué no entran? Para que tengan una vinculación musical mayor’. Estuvieron poco, ellos ya tenían cierta presión, de compromisos y cosas afuera. Pero esa ya es posterior, cerca del '69, '70. Mi cercanía con Inti-Ilumani fue, pues, mayor cada vez, y permanente²¹².”

En 1973, Celso Garrido Lecca regresó al Perú escapando del régimen de Pinochet. Una vez en Lima, asumió la cátedra de composición en la entonces la Escuela de Música de Lima (que luego sería el Conservatorio Nacional) del que posteriormente fue director entre 1976 y 1979. Es entonces cuando funda en 1975 el Taller de la Canción Popular en la Escuela de Música de Lima, con apoyo del régimen. Su intención era generar una propia música latinoamericana replicando la experiencia obtenida en Chile. La visión de Garrido Lecca fue innovadora y revitalizadora para la música en tanto que instrumentos considerados populares ingresaban por primera vez a un espacio de música académica:

²¹⁰ Distintas fuentes en la web hacen referencia al alcance de este festival:

<https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2024/02/>

<https://vinilosperuanos.blogspot.com/2014/06/1er-festival-de-la-cancion-del-agua.html>

²¹¹ Entrevista a Celso Garrido Lecca: https://andes.missouri.edu/andes/cronicas/mig_garridolecca.html (2000- 2001). Última visita: julio 2022.

²¹² José Luis Martínez Cereceda. *La renovación folclórica latinoamericana y la nueva canción peruana*. Tesis doctoral: Universidad de Chile, 2019. 217.

La idea del taller era, primero, que los estudiantes tuvieran una «alfabetización musical» y un conocimiento general de lo que era la música popular latinoamericana; difundir este conocimiento y generar un respeto mayor hacia nuestro folklore e instrumentos musicales, así que hubo profesores especiales para todas estas áreas. Hubo también un profesor de quechua y hasta uno de movimiento escénico. Y cuando yo entré como director [del Conservatorio] esto se cimentó, se fortaleció, obviamente, contra toda la reacción del profesorado del Conservatorio, que un tanto horrorizados veían entrar «la quena, charango y bombo» como decían ellos, al Conservatorio, a ese lugar «sacrosanto»²¹³.

Según explica Pablo Molina (2018), el trabajo que se realizaba en el Taller consistía en “un programa de formación musical no curricular cuyo objetivo principal fue «alfabetizar musicalmente» a sus participantes, de manera que pudieran elevar el nivel estético de sus prácticas musicales y «perfeccionar» el tratamiento dado a la música popular latinoamericana. Sus miembros, casi todos intérpretes sin educación musical formal, recibieron clases de solfeo, teoría musical, armonía y contrapunto, además de cursos de quechua y expresión corporal”.²¹⁴

Sostiene también que, a través de las herramientas adquiridas, “se buscaba una suerte de renovación de la música peruana desde una intención de perfeccionamiento”²¹⁵. Es decir, la música peruana -tal como existía entonces- debía evolucionar para estar a la “altura” de la Nueva Canción. Y esto se intentó a través de cambios estéticos en la sonoridad y arreglos, y con una fuerte vinculación a la música académica, así como al jazz, y en algunos casos trazando límites con lo que se consideraba una canción del pasado.

De hecho, desde su llegada en 1973, Garrido Lecca logró integrarse rápidamente en el circuito musical local durante un clima de renovaciones en el ámbito estatal de la educación y la cultura²¹⁶, lo que dentro del marco de las medidas revolucionarias del gobierno se pudieron vivir como los signos de un nuevo momento histórico. Según se cita en Ramos Rodillo (2023): “en opinión del compositor, la reestructuración de la Escuela Nacional de Música y del aparataje educativo y cultural respondían al actual “momento introspectivo” (Martínez 2002, 94) de la nación respecto de su vida material, su identidad y comunidad nacionales. Perspectivas como estas fueron asimiladas por Garrido-Lecca a

²¹³ *Op. cit.*: https://andes.missouri.edu/andes/cronicas/mig_garridolecca.html

²¹⁴ Molina, Pablo. 2017. *Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de la Nueva Canción en Lima*. En: “Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción chilena”. Santiago de Chile: 2018, LOM Ediciones. 340.

²¹⁵ *Ibid.*, 337.

²¹⁶ “Su arribo, de hecho, coincidió con la consolidación de la institucionalidad cultural en SINAMOS y SINADI –centrados más en la propaganda y la organización– y el INC, que asumía el campo cívico y formativamente, en la promoción, preservación y modernización del patrimonio cultural y la educación. Parte de este proceso fue la transformación del Conservatorio Nacional en la Escuela Nacional de Música (ENM) (Coloma Porcari 2001, 7) bajo la reforma educacional velasquista. Allí ingresó Garrido-Lecca en 1974 –llegando a ser su director entre 1976 y 1979 (Tello 1999, 40)”.

En: Ignacio Alejandro Ramos Rodillo. *Dilemas nacionales y populares en la Nueva Canción Peruana : casos en torno al Taller de la Canción Popular; (ca. 1974 - década 1980)*, 2023. CUADERNOS DE MÚSICA IBEROAMERICANA. Vol. 36 enero-diciembre 2023, 251-274.

<https://revistas.ucm.es/>

su concepto de “nuevo tiempo”, acuñado para nombrar esta nueva época latinoamericanista y revolucionaria (Niño 2016, 79).²¹⁷



1975/76: Tiempo Nuevo, “Nuestro Canto”, EPOCAP²¹⁸

La primera agrupación que se formó en el taller y editó un disco entre 1975 y 1976 fue “Tiempo Nuevo”. Bajo la dirección del mismo Garrido Lecca, la agrupación se formó con estudiantes del conservatorio y posteriormente integró a otros participantes libres que solo asistían al taller. El nombre puede resumir el clima y la narrativa que se promocionaba desde la oficialidad, así como las intenciones artísticas de su director.

La portada del álbum es una composición aparentemente de distintas técnicas que combinan lo metafórico con el *op art*, estilo en boga durante aquellos años. Un ave negra se desintegra a medida que el puño la desaparece. El ave negra se pigmenta de blanco. El color blanco está compuesto por miniaturas, figuras humanas que se toman de las manos, animales del campo que pastan o saltan, una composición en miniatura que se confunde a la vista. Al fondo el arco iris se puede ver, se podrá ver mejor cuando el ave negra se desintegre frente al puño. El arco iris o “kuychi” en quechua, es el símbolo de la renovación cíclica, aparece tras la lluvia y marca el fin del desequilibrio y el retorno del orden. La señal de un tiempo nuevo y mejor.

En cuanto a la presencia del charango, este aparece en cinco canciones del disco, todas vinculadas a temáticas de lucha y reivindicación social. Su presencia más destacada se da al iniciar el álbum, en “Nicaragua es eterna”, donde cumple una función inédita hasta entonces: dos melodías contrapuestas se articulan en contrapunto, intensificando la tensión narrativa antes de la entrada de la voz hablada. En “Canción del poder”, un huayno que exhorta a las luchas campesinas, el

²¹⁷ *Ibid.*, 257.

²¹⁸ Fuente: <https://www.discogs.com/es/master/991888-Tiempo-Nuevo-Tiempo-Nuevo>

charango sostiene la arenga a la toma de tierras, aunque desde una posición distante, capaz de romantizar una violencia que no se vivía en carne propia.

Luego aparece en “Recuerdos de Calahuayo”, versión reformulada del tema “Flor de Alayo” (Los Kollavinos, 1962), donde el instrumento cumple una función rítmica y tímbrica más discreta, reducida casi a sus frecuencias agudas. En esta versión Tiempo Nuevo le cambia la letra y el título a la versión original²¹⁹, un huayño puneño que le canta al amor y a la “cholita” y donde el repique del charango acompaña todo el tema. Tiempo Nuevo propone una versión en donde el charango se oculta y donde “Calahuayo” representa el lugar de origen al que se le canta con nostalgia y pidiendo perdón.

Posteriormente en “A la salida de Casapalca”, el charango, tocado con plectro a modo de mandolina, acompaña la narración sobre la represión a los mineros de Cobriza en Huancavelica el 10 de noviembre de 1971 durante el gobierno de Velasco²²⁰. Esta canción, según cuenta la propia agrupación, fue enseñada por los propios mineros del centro antes de una gira de la agrupación por diferentes asentamientos mineros²²¹. Finalmente, en “4 de noviembre”, se alude a la matanza de Juliaca (1965), cometida durante el gobierno de Beláunde contra manifestantes durante una marcha para exigir mejoras y ampliación de servicios públicos como agua potable, desagüe, electricidad, hospitales, entre otras necesidades básicas no atendidas desde el gobierno.

Las funciones y temáticas en las que hace aparición el charango dentro de este álbum refuerza el vínculo del charango con la protesta, el lamento y el anhelo. La selección de temas revela un patrón: el charango aparece asociado a la realidad campesina y al sujeto trabajador andino, pero se ausenta en piezas de tonos o temáticas más festivas y ritmos que invitan al baile como: “La libertad llegó” y “La alegría está pa’ca”, un festejo y una marinera respectivamente, ambos ritmos costeños.

Desde esta perspectiva, podemos decir que el instrumento encarna una voz política radical, pero también un imaginario de lucha idealizado, en tanto quienes cantaban no participaban directamente de esas confrontaciones, aunque se sentían emocionalmente movilizados por sus causas.

En ese sentido, el trabajo de la agrupación es valioso en tanto ayudó a visibilizar, desde la música, episodios de la historia reciente que requerían una mirada más humana y un reconocimiento más amplio, especialmente dentro de un circuito cultural que no siempre se detenía ante estas problemáticas²²². En el caso específico de la matanza de Cobriza, se trató de un episodio ocurrido durante el gobierno de Velasco cuyas noticias, en su momento, pudieron haber sido minimizadas o

²¹⁹ <https://soundcloud.com/marareq/flor-de-caluyo-los-collavinos>

²²⁰ Juan Carlos Medina. *Desencuentros por la izquierda durante el velasquismo: La matanza de Cobriza*. En: Revista Argumentos, Edición N° 2, Año 13, 2019. 49-54 Instituto de Estudios Peruanos ISSN 2076-7722

²²¹ Testimonio publicado en sus redes sociales: <https://www.facebook.com/reel/532992943527699>

²²² Incluso los mismos miembros de TN mencionan que se enteran acerca del episodio de la matanza de Cobriza en uno de sus viajes al centro del Perú a través del relato de los mismos mineros.

manipuladas debido al fuerte control que se ejercía sobre la narrativa oficial, algo que se materializaría finalmente con la expropiación de la prensa en 1975.

Por otro lado, resulta significativo que, pese a la cercanía de Tiempo Nuevo con el gobierno de Velasco (a través de la figura de Garrido Lecca) incluyeran una crítica directa a su gobierno en “A la salida de Casapalca”. Ello habla de su libertad artística y del compromiso con las reivindicaciones populares, aunque dentro de los límites de un Estado que promovía la autonomía del trabajador sólo en la medida en que esta no amenazara su propio control.

Si bien desde la narrativa estatal en teoría se apoyaba la autonomía del sujeto trabajador y su “revolución”, esto solo se daba en la medida en que esta agenda popular “autónoma” se alineara con las medidas del régimen y no representara un riesgo para la estabilidad de un gobierno “sin temor a actuar de forma represiva cuando los actores no confluyen a los procesos transformativos según sus designios”.²²³ El respaldo estatal al Taller de la Canción Popular puede entenderse, así, como una estrategia para neutralizar el potencial político de los grupos populares mediante una representación simbólica que sustituyera una transformación real.

Críticas a la agrupación:

Según testimonio de Aida “Mocha” García Naranjo, miembro y una de las voces principales de la agrupación, la publicación del primer álbum de Tiempo Nuevo es reflejo de una “primera etapa” en la que se escucha, sobre todo, las influencias de la música chilena, algo por lo que recibieron muchas críticas:

*[...] en el caso de la primera etapa, se producen muchas críticas a Tiempo Nuevo a partir de que el grupo se venía “chilenizando” ¿no? [...] esa preocupación de no marcar un grupo peruano con sonidos solo chilenos hace efectivamente que vayamos a la búsqueda de profundizar muchísimo más el canto popular peruano.*²²⁴

Las críticas a la agrupación eran también reflejo de los comentarios que recibía el mismo taller, no solo desde una perspectiva académica -representada otros sectores del Conservatorio- que ubicaba a la música de canteras populares en un lugar inferior, sino también por parte de los mismos músicos populares que consideraban que la aproximación a la música peruana que se daba en el taller no respetaba las formas tradicionales:

Yo estaba estudiando composición en el conservatorio. (...) Pero todo estaba enfocado en la música clásica y en la tradición europea. No había nada que tenga que ver con la música de aquí. En ese tiempo existía un taller que se llamaba el Taller de la Canción Popular que impulsó el Maestro Garrido Lecca. Y ahí, en ese taller, sí se suponía que se podía tocar un poco esta música. (...) (Pero) yo precisamente no fui a ese taller porque escuchaba que lo que ellos tocaban era un estilo de música que no correspondía a la realidad (...) Era una

²²³ Medina, op.cit., 54.

²²⁴ *Ibid.*, 262.

*imitación del estilo de los grupos chilenos de aquella época: Inti Illimani y Quilapayún, que pertenecían a esta corriente (...) de la nueva canción latinoamericana con un contenido político, canción protesta. Y (...) en realidad eran músicos de origen académico, la mayor parte de origen urbano, que en realidad no conocían mucho de esta música pero por razones ideológicas, políticas, se inclinaban a tocar estos estilos, los arreglaban, entre comillas “los adaptaban” a la estética (...) occidental. Entonces, la forma de cantar, por ejemplo, era con unas voces así que sonaban mucho más líricas y con arreglos corales de varias voces. El charango se tocaba con un estilo único y estándar, por ejemplo, que no correspondía a lo que se escuchaba en la realidad.*²²⁵ (Entrevista personal a Kike Pinto, charanguista. Noviembre, 2023)

En esa misma línea, otras críticas recaían sobre la lejanía de los circuitos que frecuentaban las agrupaciones del taller con respecto a los espacios donde se presentaban representantes de la música popular andina en Lima, conformada por una población migrante cuyo mercado ya se había consolidado fuera de los circuitos limeños *mainstream* y quienes solían realizar sus conciertos en los coliseos:

*Yo paralelamente los sábados y domingos trabajaba en el Coliseo Nacional y el Coliseo Puente del Ejército, y era otra realidad, entonces yo era muy crítico con ellos, le planteaba al maestro Garrido Lecca porqué no vamos a tocar al coliseo o vamos a lugares populares realmente, porque nosotros tocábamos en los teatros (...) el maestro Celso, parece que no le gustaba o no intuía (...) mi intención era buena pero de repente para él era un poco irreal, porque de hecho la gente del coliseo nacional nunca iba a entender a la música, prácticamente música chilena. O sea lo que se hacía en el Taller era una imitación de lo que se hizo en Chile con Quilapayún e Inti Illimani, o sea, el estilo era el mismo porque el director era el mismo. Él era el arreglista, hacía los arreglos con todos los grupos y él comenzó a enseñar a cada director de grupo el curso de composición.*²²⁶ (Entrevista personal a Boris Villegas, charanguista. Noviembre, 2020)

Asimismo, la afiliación al gobierno implicaba trabajar bajo condiciones que también fueron objeto de cuestionamiento por parte de alguno de sus miembros:

*Claro, se llenaba el Teatro Municipal, llenábamos el Campo de Marte, llenábamos de tope a tope, se llenaban los espectáculos eran como 8 mil, 10 mil personas, todo eso lo manejaba el INC, todo el dinero era para el INC, y a nosotros no nos daban ni para el pasaje, ese era el otro problema. Todo eso lo organizaba el INC: giras, conciertos en provincias, lo organizaba el INC y viajábamos en el ómnibus de la orquesta sinfónica.*²²⁷

²²⁵ Entrevista personal a Kike Pinto, charanguista (29 de septiembre de 2023). Luego añade: “Igual, todos los instrumentos, las quenas, las zampoñas, por ejemplo. Mientras que yo conocía la música de los sicuris que tocan en bandas y donde los instrumentos se tocan de manera complementaria: uno toca una parte y el otro toca otra parte y se complementan las notas. O sea, es toda (...) una forma de identidad propia de la música indígena aymara y quechua. Eso no se recogía. Los músicos latinoamericanos tocaban la zampoña solos: juntaban las dos hileras de la zampoña y la tocaban de manera solista en un escenario. En fin, entonces, y la música que se tocaba era, pues, música así, chilena, argentina, canción protesta”.

²²⁶ Entrevista personal a Boris Villegas, charanguista formado en el TCP. (27 de noviembre de 2020)

²²⁷ *Ibid.*

El año de publicación del primer álbum de Tiempo Nuevo coincide con la salida de Velasco del poder y la llegada de Francisco Morales Bermúdez. Cuando Morales Bermúdez asumió la presidencia del Perú en 1975, tras derrocar a Juan Velasco Alvarado, inició lo que se llamó la “segunda fase” del gobierno militar. Su objetivo fue revertir varias medidas consideradas radicales impulsadas por Velasco. Si bien mantuvo formalmente el discurso reformista, en la práctica detuvo las transformaciones estructurales. Esto afectó de alguna manera a las agrupaciones del TCP: “fue precisamente a inicios del gobierno de Morales, en 1975, que SINADI rescindió el contrato laboral de Tiempo Nuevo, hecho que abrió el nuevo contexto en que el conjunto afrontó su “peruanización” (...)”²²⁸

Pese a las críticas en torno al taller y a las agrupaciones que de este surgieron, se rescata que el TCP permitió a músicos de origen migrante y humilde acceder libremente a los espacios de estudio del conservatorio, al uso de instrumentos y a una formación académica que no encontraban en otro lugar:

Lo bueno fue que todos nos instruimos, todos aprendimos música (...) éramos dueños del conservatorio porque “papá Celso” nos daba las llaves, estábamos ahí, ensayabamos, teníamos todo. Inclusive los que estudiaban los otros cursos, las otras especialidades, nos miraban un poco despectivamente porque decían “estos con charango, con arpa, con huaynos, ¿qué hacen acá?”. Había un poco esa discriminación, la mirada de lejos. Pero el maestro Celso fue muy hábil, fue una persona muy buena, de un corazón muy noble, humanamente lo conocí a él porque personalmente, él me ayudó bastante porque yo era un muchacho provinciano que recién había venido, vivía en Villa el Salvador y tenía problemas económicos (...) y tenía que mantener una familia y siempre me daba trabajos, dentro del conservatorio o fuera.”²²⁹

Sobre el charango en estos formatos:

La forma en la que se entendía la música peruana en el taller, como una base sobre la cual se podía “perfeccionar” su estilo, se evidenció en la manera de interpretar el charango. Las grabaciones de “Tiempo Nuevo” así como los testimonios de quienes fueron parte, evidencian este cambio estilístico. El charango asumió funciones musicales sin precedentes, dentro de recursos nacidos de la concepción académica de la música. Sin embargo, este acercamiento también terminaba evidenciando en su toque, incluso en su forma, las influencias internacionales sobre las que se basaban los criterios estéticos del taller, perdiendo de vista las formas en las que este se interpretaba en las zonas andinas del Perú.

Quienes se acercaron a la Nueva Canción Peruana, en muchos casos motivados por su interés en el charango, lo hicieron atraídos por los álbumes de Inti-Illimani, Quilapayún u otros grupos

²²⁸ Ramos Rodillo, *op.cit.*, 263.

²²⁹ Boris Villegas, *op.cit.*

internacionales, más que por el ejemplo de figuras de la tradición nacional como Jaime Guardia o Julio Benavente. Tampoco se trataba de músicos que estuvieran familiarizados con las prácticas del folklore andino.²³⁰ El testimonio de Kike Pinto, charanguista contemporáneo del taller lo ejemplifica:

*Igual, el charango, ¿no? Escuchaba, por ejemplo (...) cómo se tocaba el charango en Ayacucho, con una técnica completamente diferente. Incluso la forma del instrumento es como una guitarrita. Mientras que el otro charango era de armadillo, ¿no? de quirquincho. O de madera, pero imitando la caparazón del armadillo que es el charango estándar que todo el mundo conoce hoy en día (...) de influencia boliviana y norte argentina, porque es de ahí de donde viene esto.*²³¹

De acuerdo a lo que sostiene Molina (2018), el taller fue un espacio en donde surgieron tensiones entre dos interpretaciones sobre cómo se concebía la música popular: por un lado una visión más purista de quienes consideraban que esta provenía de una fuente inmutable y, por otro lado, quienes veían en la música popular una fuente de inspiración sobre la que se podía construir y crear libremente. En ese proceso, se negociaron constantemente los límites del charango entre lo tradicional y lo moderno, lo rural y lo urbano. Mientras por un lado se necesita de su “indianidad” para legitimar propuestas nacidas en espacios académicos –donde se reformula una idea de música peruana– en paralelo el charango atravesaba un proceso de modernización que redefinió su sonoridad y su función. Molina concluye que si bien el taller “cuestionó la idea de lo «popular» como algo inferior a lo «académico», también sugirió o puso de manera implícita que el valor de esta especie de sustrato primordial –en tanto lenguaje musical– no residía en lo que sus intérpretes pudieran proponer, sino en lo que un músico «alfabetizado» hiciera con dicho conocimiento”²³².

Influencia fuera de Lima

Como espacio hegemónico dentro del panorama musical de la época, el TCP marcó una tendencia: la forma en que reinterpretó y trató las canciones tradicionales peruanas influyó en la manera en que se entendía y se hacía música en otras ciudades del país. Así lo ejemplifica la experiencia del charanguista Kike Pinto, quien luego de su paso por el conservatorio dirigirá un taller en la Universidad de Ayacucho:

Cuando yo me fui a Ayacucho (...) me acerqué a la universidad (...) Me salí del grupito latinoamericano y me fui en esa dirección. (...) Entonces fui a la universidad, a una oficina que se llamaba Dirección de Proyectos de Acción Social y esta oficina promovía a un grupo de estudiantes que era un grupo de música, que se llamaba Hatari. (...) Y

²³⁰Sostiene Pablo Molina: “En general, quienes se sumaron a la NCP, sea un caso, por su interés en el charango, lo hicieron atraídos por álbumes de Inti-Illimani, Quilapayún u otros exponentes internacionales, de común chilenos o argentinos. Al contrario de esta lógica, los interesados no se sumaron al ejemplo de figuras señeras de la tradición nacional, como el mencionado Jaime Guardia o Julio Benavente Díaz. Tampoco lo habrían hecho –agrega Molina– por una eventual familiaridad con las comunidades y prácticas vinculadas al folklore, fuera en el Ande o las ciudades costañas. En: Ramos Rodillo, *op.cit.*, 260.

²³¹ Kike Pinto: 2023, *op.cit.*

²³² Molina, *op.cit.*, 340.

estos eran unos chicos de ahí, estudiantes de la universidad, que les gustaba un montón la música. (...) Entonces me ofrecen la posibilidad de darles clases a estos chicos. (...) Entonces fui a dirigir el taller. Y ellos hacían lo mismo. Hacían exactamente lo mismo. Música latinoamericana. Hacían exactamente lo mismo. Entonces yo les dije: “pero chicos, yo me he venido a Ayacucho, porque quiero aprender la música de aquí, y ustedes están copiándose lo que hacemos en Lima” ¿no? Y en Lima se están copiando lo que hacen en Chile, o sea, qué cosa, digo, qué absurdo²³³.



La agrupación cusqueña “Perú Latino” muestra en sus portadas el formato estandarizado de la música “Latinoamericana”. A la izquierda (ca.1977) la agrupación posa sobre un sofá, lo que los sitúa en un espacio doméstico. A la derecha (1980) visten ropas casuales (camisas, pantalones de sastre y chompas) y posan en un parque. En ambos casos queda clara la relación de los músicos con el espacio urbano y el charango aparece en primer plano.

²³³ *Ibid.*

Vientos del Pueblo y la Cantata Popular



1980: “Vientos del Pueblo”, EPOCAP²³⁴

Luego de la desvinculación de Tiempo Nuevo con el taller, surgieron otras agrupaciones como “Korillacta” y “Vientos del Pueblo”. Este último, nuevamente bajo la tutela de Garrido Lecca, grabó en 1979 la *Cantata Popular Donde nacen los cóndores*. Este momento sin embargo coincide con la salida de Garrido Lecca de la dirección de la Escuela Nacional de Música y del casi simultáneo cierre definitivo del TCP²³⁵. A pesar de esto, un año después, en 1980, Vientos del Pueblo edita su álbum homónimo con la disquera EPOCAP, la misma que editó el álbum de “Tiempo Nuevo” años antes.

Este álbum presenta algunos elementos ya vistos del disco de TN (además de la disquera y de ser aparentemente parte de una serie llamada “Nuestro Canto”²³⁶), como el uso del estilo *op-art* para la portada, esta vez de manera más abstracta, una estética que parecía sugerir la modernidad de la agrupación así como su preferencia dentro de este circuito. La contraportada por su parte, muestra a jóvenes ciudadanos caminando con sus instrumentos en una calle que, a decir por las puertas altas y los balcones, podrían ser las clásicas casas del centro histórico de Lima.

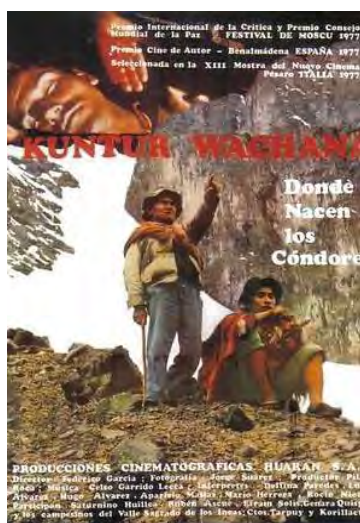
²³⁴ Fuente: <https://www.discogs.com/es/release/27070686-Vientos-Del-Pueblo-Nuestro-Canto>

²³⁵ Poco después, cuando Garrido-Lecca decidió simultáneamente volver a la composición especulativa y dejar la dirección de la ENM, “Vientos del Pueblo” siguió un camino propio. Su cese indirectamente dio lugar al cierre definitivo del TCP en octubre de 1979. En: Ramos Rodillo, *op.cit.*, 265.

²³⁶ <https://www.discogs.com/es/release/27070686-Vientos-Del-Pueblo-Nuestro-Canto>

En cuanto a la *Cantata popular Donde Nacen los Cóndores*, esta fue compuesta por Garrido Lecca originalmente como banda sonora de la película “Kuntur Wachana” (1977) dirigida por Federico García. La película fue producida con el apoyo de los mismos campesinos de la Cooperativa Huarán, para dar testimonio de abusos y hostigamiento bajo el dominio del hacendado, lo que eventualmente desencadena su organización y la toma de tierras de las haciendas. Destaca la figura del dirigente campesino Saturnino Huillca quien hace de sí mismo, y que para entonces había adquirido cierta fama²³⁷. El filme obtuvo el premio de la crítica en el 10° Festival de Cine de Moscú. Si bien la música original que suena en la película fue interpretada por los grupos Korillacta y Tarpuy, posteriormente, la grabación del disco homónimo estará a cargo de “Vientos del Pueblo” con textos del mismo director Federico García.²³⁸

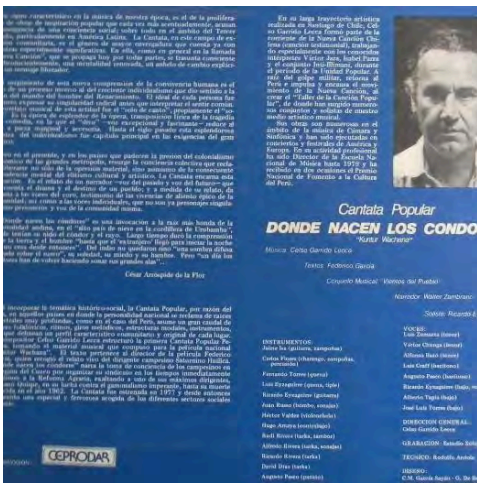
De hecho, la formación del grupo *Vientos del Pueblo* tiene como origen la interpretación de esta “*Cantata*”. En 1978 la obra fue estrenada internacionalmente en el *XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes de La Habana* y algunos talleristas del TCP viajaron entonces para interpretarla. Ellos, a su regreso, son quienes formarán el conjunto. La creación de esta nueva agrupación, de alguna forma “vino también a satisfacer (como antes lo hizo Tiempo Nuevo) la necesidad del compositor de un conjunto que interpretara sus obras”.²³⁹ En ese sentido, puede entenderse que las decisiones principales en cuanto a la estética y el concepto de este álbum (1979) -aunque interpretado por *Vientos del Pueblo*- respondían, en realidad, a las ideas y la visión del propio Garrido-Lecca.



²³⁷ Esta no era la primera vez en que el dirigente campesino Saturnino Huillca aparecía en la pantalla grande. En 1973 había protagonizado “Runan Caycu” de Nora de Izcue.

²³⁸ *La cantata popular Kuntur Wachana narra la historia de la formación del primer sindicato de campesinos en la localidad del Cusco, historia que había sido tratada previamente a través de la película de igual nombre producida por el cineasta peruano Federico García Hurtado quien es, por cierto, el creador de los textos de esta obra. La cantata está basada en los testimonios orales del campesino Saturnino Huillca, quien narra la historia del principal líder del movimiento, Mariano Quispe, muerto envenenado en 1962. Garrido-Lecca empleó en esta cantata materiales musicales previamente compuestos para la banda sonora de la película Kuntur Wachana dirigida por García Hurtado.* En: https://discotecanacionalchile.blogspot.com/2016/01/elso-garrido-lecca-donde-nacen-los_11.html

²³⁹ Ramos Rodillo, *op.cit.*, 265.



1979: Celso Garrido Lecca “Canta Popular Donde Nacen Los Cóndores”²⁴⁰

Un primer detalle que salta a la vista al analizar la portada (de diseño minimalista) del álbum “Cantata...” es el énfasis puesto en el título en español, quizá como una manera de diferenciarlo del nombre de la película. Esta decisión invierte el orden original que aparece en el póster del filme, donde la traducción al español es el subtítulo de la obra en letras más pequeñas. En el álbum, en cambio, el texto en quechua “Kuntur Wachana” se reduce hasta casi perderse de vista.

Por su parte, en el texto de la contraportada se propone una narrativa en la que la *cantata* aparece como un género representativo de la “inspiración popular”, además de ser considerado *el género de mayor envergadura, que cuenta ya con muestras especialmente significativas*. Según este relato, dicha popularidad también se refleja en la Nueva Canción, *que se propaga hoy por todas partes*.

Posteriormente, se elabora un relato en el que explica que estas músicas populares serían una reacción al individualismo de origen renacentista. En el presente, sugiere, la “cantata popular” recupera la voz del pueblo representado en la presencia del coro y de voces individuales *que no son ya personajes singulares sino personeros y voz de la comunidad misma*.

El texto se cierra aludiendo a categorías ya conocidas: “Donde nacen los cóndores” es una invocación a la raíz más honda de la nacionalidad andina (...). Largo tiempo duró la comprensión entre la tierra y el hombre “hasta que el “extranjero” llegó para iniciar la noche que no cesa desde entonces”. Del indio no quedaron sino “una sombra difusa doblada sobre el surco”, su soledad, su miedo y su hambre. Pero “un día los cóndores han de volver haciendo sonar sus grandes alas”.

²⁴⁰Fuente: www.discotecanacionalchile.blogspot.cl

Texto de la contraportada:

Un signo de nuestra época, es el de la proliferación de obras de inspiración popular que cada vez más acentuadamente acusan la emergencia de una conciencia social; sobre todo en el ámbito del Tercer Mundo, particularmente en América Latina. La Cantata, es este campo de expresión comunitaria, es el género de mayor envergadura que cuenta ya con muestras especialmente significativas. En ella, como en general en la llamada "Nueva canción", que se propaga hoy por todas partes, se trasunta consciente o subconscientemente una mentalidad renovada, un anhelo de cambio explícito o un mensaje liberador.

El surgimiento de esta nueva comprensión de la convivencia humana es el fruto de un proceso inverso al del creciente individualismo que dio sentido a la visión del mundo del hombre del Renacimiento. El ideal de cada persona fue entonces expresar su singularidad radical antes que interpretar el sentir común. El correlato musical de esta actitud fue el "solo de canto", propiamente el "solista". Es la época de esplendor de la ópera, transposición lírica de la tragedia o la comedia, en la que el "divo" - voz excepcional y fascinante- reduce al coro a una pieza marginal y accesoría. Hasta el siglo pasado esta esplendorosa muestra del individualismo fue capítulo principal en las exigencias del gran público.

Pero en el presente, y en los países que padecen la presión del colonialismo económico de las grandes metrópolis, resurge la conciencia colectiva que reclama liberarse no sólo de la opresión material, sino asimismo de la consecuente aspiración. Es el relato de un narrador -voz del pasado y voz del futuro- que nos cuenta el drama y el destino de un pueblo; y a medida de su relato, da entrada a las voces del coro, testimonio de las vivencias de aliento épico de la comunidad así como a las voces individuales, que no son ya personajes singulares sino personeros y voz de la comunidad misma.

"Donde nacen los cóndores" es una invocación a la raíz más honda de la nacionalidad andina, en el "alto país de nieve en la cordillera de Urubamba", donde tenían su nido el cóndor y el rayo. Largo tiempo duró la comprensión entre la tierra y el hombre "hasta que el "extranjero" llegó para iniciar la noche que no cesa desde entonces". Del indio no quedaron sino "una sombra difusa doblada sobre el surco", su soledad, su miedo y su hambre. Pero "un día los cóndores han de volver haciendo sonar sus grandes alas". (César Arròspide de la Flor)

El género de la "cantata" nació en el seno del Barroco europeo como una forma vocal instrumental destinada a contar y dramatizar historias mediante la combinación de voces y un conjunto instrumental²⁴¹. En América Latina, Luis Advis (Chile, 1930) adoptó la estructura del género para contar historias sociales latinoamericanas haciendo uso de instrumentos propios del folklore latinoamericano. Es así que crea la "cantata popular" como un género híbrido entre las formas clásicas y las temáticas e instrumentos musicales populares.

Garrido-Lecca se inspira en la *Cantata de Santa María de Iquique* de Luis Advis, compuesta en 1969 e interpretada originalmente por el conjunto Quilapayún. Esta obra narra la masacre cometida por el ejército chileno contra los obreros del salitre en huelga (junto con sus familias) en la ciudad de Iquique en 1907. En el caso de Garrido-Lecca, toma para el tema de su cantata la historia tratada en la película homónima que narra la muerte de Mariano Quispe, quien tras enfrentarse a las injusticias del hacendado -inspirado por las enseñanzas de Saturnino Huillca- es envenenado. Su muerte sin embargo será la semilla del cambio anhelado por el mundo campesino. El tema adquiere un carácter histriónico en la interpretación del narrador mientras la música aporta un dramatismo épico en la que el protagonista campesino asume el papel del héroe.

²⁴¹ <https://courses.lumenlearning.com/suny-musicapp-medieval-modern/chapter/cantata/>

En cuanto al charango, este hace su aparición durante la introducción de la obra, justo después de la quena y antes de la guitarra. Charango y guitarra acompañan la melodía que hace la quena en un diálogo unísono, al mismo nivel de presencia. Su sonoridad aguda resalta aportando el aura mística y aguda asociada a la estética andina. Que el charango suene al unísono con la guitarra es una función nueva: están en igualdad de condiciones. Luego de la introducción, el tema adopta un tono sacro y solemne para luego transformarse en la siguiente pieza a una propuesta más rítmica donde aparecen contrapuntos vocales.

La historia inicia con un narrador que describe la vida de un campesino desde su infancia hasta la adultez. De niño, el personaje aparece pastando ovejas ajenas y tocando la quena, imagen que introduce la desigualdad social como marco contextual. Durante su adolescencia, el narrador muestra su progresiva toma de conciencia frente a esa realidad. Ya adulto, “rumia su condición de sombra”, cuestionando su situación que no ha cambiado con los años. Luego cuando finalmente canta, lo hace una voz que suena a tenor de coloratura, que expresa lamento y cuestionamientos: “yo me pregunto acerca de la vida y la muerte, y no hallo respuesta”, “ver los pies de nuestros hijos, rajados por el frío altureño sin poder calarlos de ojotas siquiera, ¿es vida acaso o tal vez muerte?”.

Se percibe una intención pedagógica desde la música: contar una historia desconocida a una audiencia alejada de la realidad sobre la que estos álbumes cantan. Pero esta historia ha pasado por diversos filtros estéticos y conceptuales. Se comunica, con elementos sonoros adaptados al paradigma estético occidental, un relato que si bien se basa en acontecimientos reales, son re-interpretados por una mirada suficientemente lejana.

Por un lado, a partir de lo que propone Majluf sobre la formación de la figura del indio en el imaginario moderno de Lima, podemos entender estas propuestas artísticas como “(...) intentos bienintencionados de transformar esta realidad a través de un discurso de idealización cultural y de defensa de los derechos de la población indígena(...)”²⁴². Intenciones que fueron apoyadas por una retórica nacionalista impulsada desde el GRFA donde el campesino indígena condensaba en su imagen el anhelo de modernización de toda la nación:

Es una figura de modernidad que suscita un “anhelo peculiar , a la vez moderno y antimoderno” que, como ha afirmado Regina Bendix, busca “recuperar una esencia cuya pérdida solo se realiza a través de la modernidad y cuya recuperación solo es factible a través de métodos y sentimientos creados en la modernidad”²⁴³.

Al mismo tiempo, sin embargo, la idea de una cultura indígena sería fundamental para los discursos de los nacionalismos modernos, de modo que esa pérdida - por imaginaria que fuera- sería compensada por un indio ideal, un concepto casi sin conexión con la población indígena, concebido y entendido como representación”²⁴⁴

²⁴²Natalia Majluf: 2022, *op. cit.*, 56.

²⁴³ *Ibid.*, 28.

²⁴⁴ *Ibid.*, 29.

Majluf presenta una perspectiva desde la élite que inventa al indio en su imaginación. Desde este punto de vista: "(...) el "indio" no es un término sintético que designe una realidad compleja, ni simplemente el sinónimo de un grupo étnico; es una *figura* de lo autóctono que emerge de los discursos de las élites y adquiere vida propia como una categoría en torno a la cual se reorganizan y reagrupan los discursos acerca de una nación (...) Esta construcción produjo una forma de identificación nacional que sería paradójicamente promovida por quienes no se identifican a sí mismos como indios".²⁴⁵

Mientras Garrido Lecca se imaginaba una sensibilidad indígena y a un campesino que desde su propuesta adquiere un aire de mito despersonalizado, la figura contemporánea más cercana a su "entelequia" habitaba su misma ciudad y es bastante probable que no escuchara cantatas, el género popular "de mayor envergadura" como su portada errónea e ingenuamente indica.²⁴⁶ Al respecto cabe señalar lo propuesto por Pierre Bourdieu (1979) acerca del significado de las preferencias estéticas o el "gusto". Según sostiene, el gusto por ciertos géneros musicales responden a una construcción social que refleja y reproduce diferencias de clase. En ese sentido, explica que las clases sociales se diferencian por su "capital cultural": las élites desarrollan gustos que legitiman su posición (por ejemplo, la música clásica), mientras que las clases populares valoran expresiones más ligadas a la vida cotidiana o al entretenimiento.²⁴⁷

Aplicado a la música que analizamos, esto significa que las preferencias musicales hacen las veces de "marcadores de clase": escuchar ciertos géneros o tocar ciertos instrumentos, por ejemplo, música andina o tocar el charango, puede ser percibido como "popular" o consignar un origen particular, mientras que otros géneros musicales, como la música académica, se asocia a un estatus superior que asume cierta educación o un mayor "capital cultural". Así, las prácticas musicales o, para usar otro término que propone Bourdieu, el "habitus" asociado a nuestro consumo musical se convierte en una forma de distinción simbólica, que en última instancia clasifica socialmente a las personas según su origen, educación y aspiraciones. Para el autor, la música es justamente una de las prácticas que más claramente evidencia esta asociación:

"Si, por ejemplo, no existe nada que permita tanto a uno afirmar su «clase» como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existen prácticas más enclasantes, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Recordemos que Alfaro explica que durante la década de los 70 si bien los coliseos entran en declive, esto es debido a la diversificación de medios en los que la música andina puede ahora moverse dentro del espacio limeño. Asimismo, esto coincide con el aumento de la producción discográfica del género. Si bien las medidas de Velasco en cuanto a la cuota radial para esta música pudieron haber ayudado, la industria musical folklórica ya se había consolidado económicamente desde la década anterior sin necesidad del apoyo de los medios "mainstream" de la capital.

²⁴⁷ <https://easysociology.com/sociology-of-media/sociology-of-music/music-and-social-class/>

*las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o el dominio de un instrumento de música «noble»*²⁴⁸

Garrido Lecca tuvo buenas intenciones, es posible sin embargo que su sesgo de clase no le haya permitido percibir las verdaderas dimensiones de la música popular contemporánea que entonces se gestaba en Lima, la mayor parte del tiempo al margen de los circuitos académicos. Desde esta posición, se corría el riesgo de imaginar que la “música del Perú” era sobre todo aquella que podía ser perfeccionada desde el Conservatorio. Quizá en ello radicaba la falta de “intuición” que Villegas mencionaba: una resistencia a buscar la verdadera popularidad, pues esta implicaría una verdadera representación. Así, estas dinámicas terminaban reforzando una perspectiva elitista de la música en la que se buscaba principalmente resonancia entre pares, mientras se construía sólo una narración de representación: una narración sobre el pueblo pero sin el pueblo.

Así, la Nueva Canción en Lima no reflejó la voz de protesta de una mayoría popular, signo de ello es la presencia de voces tangenciales a esta que marcaron distancia y la criticaron por su poca representatividad. Esto lo encontramos en los testimonios de los charanguistas Jaime Guardia o Jesús Alvarado líneas arriba, pero también años después, en la reflexión que el músico Manuel Acosta Ojeda publicó a propósito del SICLA (1986), donde no se consideraron a figuras representativas de la canción andina migrante: “como el ancashino Jilguero del Huascarán, el intérprete huanca Picaflor de los Andes, y el compositor ayacuchano Edwin Montoya, figuras, a su juicio, comprometidas con la denuncia y el reclamo desde mucho tiempo antes de que la Nueva Canción tomara forma.”²⁴⁹

*En el Parque de la Exposición, donde arrinconaron nuestro folklore, dije que esto me recordaba cuando los niños botan a los mayores a la cocina para no aburrirse con huainos, marineras, mulizas, valeses. Y ellos, en la sala, se vacilan con la música «juvenil»... Pero, si esa es la «nueva canción», me quedo con la vieja, con la eterna canción de mi pueblo.*²⁵⁰

Siguiendo las ideas de Pablo Molina (2018), dentro de la diversidad de propuestas musicales que surgieron en Lima por la influencia de la nueva canción²⁵¹, algo que quizá tuvieron en común dentro de su heterogeneidad es que, además de hacer covers, intentaron darle autenticidad al hacer canciones del repertorio popular peruano. Sin embargo, Lima entonces, al ser ya un crisol de migrantes de diferentes zonas del Perú, no encontró identificación real en ninguna de estas propuestas, o mejor dicho, si hubo algo que iba a cohesionar o a representar a lo peruano, no eran los géneros interpretados por estas agrupaciones.

²⁴⁸ Pierre Bourdieu (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, versión digital, 16.

²⁴⁹ Molina, *op.cit.*, 357.

²⁵⁰ Citado por Molina en: *ibid.*, 358.

²⁵¹ Este no es el espacio para ahondar en la diversidad de propuestas surgidas dentro de este movimiento. Para mayor profundidad sobre el tema: Pablo Molina (2018).

Aquí encuentro pertinente el juicio que emite Adorno al movimiento de la canción de protesta nacido en Estados Unidos en el contexto de su revolución cultural durante estas mismas décadas. Explica que la canción protesta, al no ser nacidas en primera persona, se convierten en productos de consumo para un público que, en la práctica, es ajeno a la realidad del dolor acerca del que cantan:

Creo en realidad que los intentos por conciliar la protesta política con la música popular, -es decir, música del entretenimiento- están desde el principio condenados al fracaso por la siguiente razón: toda la esfera de la música popular incluso allí donde se disfraza de sí misma con trajes de modernidad- es en tal grado inseparable del carácter de la mercadotecnia, de miope fijación en la diversión y de consumo, que todas las tentativas de atribuirle una nueva función permanecen enteramente superficiales. Y tengo que decir que cuando alguien se prepara, y por la razón que sea comienza a cantar música sensible acerca de cómo y por que la situación de Vietnam es insoportable, encuentro que realmente es la canción la que es de hecho insoportable, debido a que se apropia del horror de la guerra y lo transforma en algo consumible. La música popular arranca del sufrimiento algo así como "cualidades de consumo"²⁵².

Algunas conclusiones sobre la "Nueva Canción Peruana" y el "Taller de la Canción Popular" :

En 1978, Ernesto Sánchez Fajardo, conocido popularmente como el Jilguero de Huascarán, fue elegido miembro de la Asamblea Constituyente, lo que ha sido interpretado como una muestra del prestigio de esta "vieja canción" (Llorens, 1988), así como una evidencia de que la Nueva Canción en Lima estaba desconectada de la realidad popular (Molina, 2020) lo que la hacía débil y eventualmente significaría su término.²⁵³

Sin embargo, dentro de estos formatos que evocaban una categoría imaginaria de lo nacional, el charango aportó su cuota de legitimación simbólica. La importancia del charango en estas agrupaciones radicó en su capacidad de otorgar legitimidad: su presencia remite en el imaginario urbano a un instrumento de un Perú "profundo" (aspecto que hemos visto ya instrumentalizado por las estudiantinas nacidas en las urbes puneñas).

Si bien podría decirse que todos los instrumentos empleados dentro del formato musical canonizado como "latinoamericano" participan de un mismo nivel de *performance* de lo indígena, el charango, por su parte, como instrumento que desde temprano en el siglo XX enfatizó su cualidad mestiza, logró negociar su propio ingreso a la modernidad. Espacios como el TCP, así como el movimiento de la NCP, contribuyeron a elevarlo a la categoría de instrumento moderno e internacional, donde la

²⁵²Theodor Adorno: sobre la música popular y la protesta: https://www.youtube.com/watch?v=yYpQPHKPJ_Q.

²⁵³ Durante la década de los 80 si bien la discografía del género mantuvo algunos títulos, la irrupción de grupos armados radicales como Sendero Luminoso al iniciar la década, así como el retorno a la democracia, afectó su desarrollo al enfrentar censuras y rupturas dentro de las mismas agrupaciones. (Ramos Rodillo: 2019).

versatilidad de sus funciones musicales²⁵⁴ se convirtió en una ventaja para su configuración como “charango nacional” construido en diálogo con influencias musicales del mundo. Paradójicamente, la presencia en Lima de un charango tradicional ya reconocido como “peruano”, representado en gran parte por la figura de Jaime Guardia, otorgó al instrumento una mayor autoridad en la negociación de esa modernidad.

La crítica del circuito de charanguistas -como Jaime Guardia o Jesús Alvarado- y de otros sectores de la música popular hacia el movimiento de la Nueva Canción surgido en Lima, se explica por la exclusión (intencional o no) de los referentes nacionales de la música andina popular. Estos artistas, que desde décadas anteriores venían cantando sobre las injusticias sociales que experimentaban en primera persona, fueron ignorados por un movimiento que se pensaba renovador, pero que muchas veces pasó por alto a quienes ya habían abordado esas temáticas desde su propio territorio.

Esa tensión se hizo evidente cuando músicos andinos y criollos consagrados fueron excluidos del SICLA en 1986, hecho que abrió un debate sobre lo que realmente debía entenderse como *renovación* de la música peruana. Figuras como Luis Abanto Morales, que había cantado sobre el racismo y el desarraigo desde su identidad migrante, o el Jilguero de Huascarán, fueron marginadas de un movimiento que decía buscar lo popular. Existió, en ese sentido, una suerte de rechazo mutuo entre los músicos populares tradicionales y los nuevos grupos urbanos de la canción “comprometida”.

Por su parte, la forma en que el charango fue incorporado en este contexto partía de una concepción más bien académica de la música andina. Como hemos visto, según testimonios de algunos charanguistas cercanos al TCP, el interés no estaba en investigar o desarrollar los estilos regionales de la música andina peruana ni en alcanzar públicos populares. Los conciertos se realizaban en auditorios o universidades, lejos de los coliseos limeños donde sonaba la música andina que escuchaban las mayorías migrantes. En el TCP nacido en el Conservatorio, la música andina funcionaba más bien como un recurso estético dentro de un proyecto de *música latinoamericana*, al que el charango aportaba su sonoridad y un sello de “autenticidad” andina.

Sin embargo, esta nueva asociación del charango con lo *latinoamericano* (y ya no exclusivamente con lo andino) encontró resonancia entre un público de jóvenes mestizos, estudiantes universitarios de la capital. Inspirados en agrupaciones como Inti Illimani (formada en la Universidad de Chile), vieron en estos modelos una forma de expresar sus propias inquietudes: hijos de migrantes en busca de superación, identificados con discursos de justicia social y, en cierta medida, desarraigados de sus lugares de origen o con un historia de migración familiar cercana. El charango, asociado a estas agrupaciones, comenzó a representar “lo andino” o “lo latinoamericano” de una manera más general

²⁵⁴ Por ejemplo, la presencia del charango en un género cercano a lo histriónico como la “Cantata...” de Garrido Lecca, supuso otra de sus innovaciones. Cabe resaltar que el compositor también compuso en 1991 una obra para charango y guitarra: “Dúo concertante”:
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019600002>

y simbólica, a veces imprecisa, pero aportó un sentido de identidad y pertenencia a una nueva generación de músicos jóvenes limeños a través de una nueva idea de música andina que a estos nuevos oídos sonaba fresco y moderno.

En la práctica, una nueva generación urbana en Lima comenzó a conocer este instrumento y a asumir su peruanidad antes que aprenderla teórica o históricamente. Es decir, se incorporó en el imaginario el hecho de que existía un charango y que este era legítimamente peruano, algo fácil de constatar teniendo en cuenta figuras ya emblemáticas y mediáticas como Jaime Guardia. Es poco probable que músicos jóvenes inspirados por la música de su momento se hayan detenido a discutir o defender la idea de un origen unívoco del charango o hayan limitado su práctica ante la opinión de que este sonaba “boliviano” o “chileno”. Ante estas limitaciones ideológicas, optar por la etiqueta de un charango “latinoamericano” suponía ponerle fin al dilema.

El hecho de encontrar el charango en espacios universitarios o el Conservatorio suponía asimismo que este ya dejaba de estar asociado al “juego” o a la “inmadurez” como sucedía hasta hace algunos años en los pueblos serranos y bien explicaba Jaime Guardia. Se trata de una “mayoría de edad” del instrumento, cuando se asocia a ideales sociales que superaban su individualidad, quizá es por eso que la figura del charanguista solista va quedando como propio de la década anterior. En respuesta, surge un charango que suena en conjunto, que se perfecciona, se especializa. El cambio no es solo una elevación del estatus relacionado al cambio de habitus, según las categorías de Bourdieu, sino a una toma de conciencia y a una consecuente evolución que responde a las necesidades expresivas de su tiempo, una natural renovación generacional que intenta redefinir bajo sus términos la manera de sentirse peruanos.

La discusión sobre la peruanidad del charango no terminaría entonces, quizá solo empezaba. Sin embargo, sería la práctica y la suma de todas las influencias que convergieron durante estos años lo que configuró al charango como instrumento nacional, apoyándose muchas veces en categorías imaginarias, pero sobre todo en prácticas e innovaciones reales.

Sobre la estandarización del Charango

Algo necesario de anotar y que se pone en evidencia al analizar las apariciones del charango durante esta década es la presencia de una diversidad de charangos conviviendo en un mismo espacio. Por ejemplo, Boris Villegas, charanguista ayacuchano miembro del TCP relata:

Yo llevé mi charango (para el examen) porque mi charango era de 5 cuerdas (...) ese se toca en Pacaycasa, cerca a Huamanga, de sauce, unos charangos pequeños, yo aprendí en uno de esos. El charango de 5 cuerdas es típico puquiano y huamanguino y el de 8 cuerdas es parinacochano, también en Puquio se tocaba el charango de 8 cuerdas pero con campanilla (la cuerda octaveada).²⁵⁵

²⁵⁵ Entrevista personal a Boris Villegas, *op. cit.*

Si bien hoy en día ha trascendido popularmente la variante de resonador con caja plana, 10 cuerdas y 5 órdenes como un estándar para el “charango peruano”²⁵⁶, durante los años que analizamos encontramos variedades distintas entre charanguistas. Por ejemplo, si bien Jaime Guardia, charanguista de Parinacochas, tocaba el charango “estándar” de 10 cuerdas, por su parte, los hermanos Alvarado, aunque paisanos de Guardia, se diferenciaron de aquel referente al tocar un charango de 6 cuerdas. Otra variante la vemos en el charango del cusqueño Gamaliel Concha quien, en su aparición en la película “Alpa Kallpa” interpretó un charango de 8 cuerdas.

Encuentro que la estandarización del charango peruano sobre la variación de 10 cuerdas empezaría a consolidarse con la figura de Jaime Guardia²⁵⁷ y su posición estratégica cerca a las normativas musicales y al mostrarse en su discografía bajo rótulos categóricos como “Charango peruano” o “El charango del Perú”.

Paralelamente, la influencia de la Nueva Canción Latinoamericana popularizó el uso de un charango de 10 cuerdas y 5 órdenes en países fuera de la región andina y latinoamericana, con lo que reforzó el uso de este modelo y terminó siendo el de mayor uso en la ciudad de Lima. Por su parte, Horacio Durán, charanguista fundador de Inti Illimani, reconoce la influencia de Jaime Torres, el charanguista argentino, quien a su vez interpretaba un charango de 10 cuerdas y 5 órdenes²⁵⁸.

Además del encordado, la forma del charango que desde entonces se reconocía como “peruano” era aquel cuya caja de resonancia emulaba al de una guitarra chiquita. Este lo podemos ver en las manos de Guardia, de Julio Benavente y también de Gamaliel Concha (aunque cuente con solo 8 cuerdas). Hoy en día esta es la forma que entre los luthiers reconocen como representativa del Perú. Danny Sánchez, uno de los luthiers contemporáneos también lo repite:

Sánchez nos comenta que, durante su largo trabajo de aprendizaje e investigación sobre la tradición de construcción de charangos peruanos, una de las principales características que comparten los charangos construidos en Perú (...) es que parecen ser reducciones exactas a escala de guitarras europeas; en específico, las dimensiones de los cuerpos de los charangos corresponden a una reducción a escala de las dimensiones de una guitarra. Sánchez señala que esta es la principal diferencia entre los charangos peruanos y los

²⁵⁶ “Tiene la forma de una pequeña guitarra. En la paleta del cabezal se encuentra el clavijero con 10 clavijas de madera -o de tornillo metálico sin fin- que permiten tensar sus cuerdas. Sobre la superficie plana del mástil se ubica el diapasón, tablilla delgada y muy dura extendida entre el clavijero y la caja armónica del instrumento. En él se ubican cerca de 17 finas barras de metal llamadas trastes que permiten tañer los medios tonos de la escala musical. (...) Muestra sus diez cuerdas, extendidas sobre el cuerpo del instrumento desde el clavijero al puente, distribuidas en cinco pares u órdenes dobles, cuatro de los cuales suenan al unísono, las dos cuerdas del tercer orden están separadas por una octava.”

En *El charango peruano: Patrimonio Cultural de la Nación*.

INC: Museo de la Nación, 2007.

<https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/751>

²⁵⁷ De acuerdo a lo que se aprecia en su discografía, Jaime Guardia tocaba a veces también un charango de 8 cuerdas y afinaba el instrumento más bajo.

²⁵⁸ Entrevista a Horacio Durán, charanguista fundador del grupo Inti Illimani (04/03/2024):

<https://www.youtube.com/watch?v=rMvgg33k8Lw>

*bolivianos (...) Para Sánchez la tradición peruana de construcción de charangos se encuentra emparentada a la de la construcción de guitarras.*²⁵⁹

Queda por investigar con mayor profundidad el origen histórico de la estandarización de esta particular forma de caja de resonancia, que parece más bien responder a una adaptación estética a los cánones dominantes. Al transformarse el charango en una especie de “guitarra chiquita” y consolidarse esa morfología como la del charango peruano, por un lado se distancia de la tradición boliviana y, por otro, lo emparenta visual y simbólicamente con la guitarra, un instrumento de cuerda validado ampliamente por su procedencia europea y por el uso que históricamente le dio la música criolla en los espacios urbano costeños del Perú.

Conclusiones finales

Al terminar la década de los setenta vemos que la discografía de charango en Lima presenta dos corrientes: por un lado, el de las agrupaciones de origen migrante -que mantienen un público sólido desde fines de los años cincuenta- y por otro lado, la corriente de agrupaciones y propuestas discográficas creadas a partir de la influencia de la Nueva Canción Latinoamericana durante los años setenta. Hacia el final de esta década ambas corrientes parecen seguir rumbos paralelos impermeables entre sí, a pesar de ser parte del mismo contexto cultural capitalino.

Las reformas velasquistas constituyeron una plataforma beneficiosa para las expresiones de origen andino, sobre todo, en el plano de la representación, lo que se tradujo en un mayor sentimiento de seguridad y orgullo para ejecutar instrumentos musicales que antes pudieron ser discriminados del espacio urbano limeño, como el charango. Turino (1993) al estudiar la migración puneña en Lima, encuentra testimonios que reafirma esta idea:

*“También los puneños con frecuencia comentaron que mucha gente, antes de los años setenta, sentía vergüenza de ejecutar en Lima música y bailes andinos: esta actitud cambió debido a su creciente número, cambios en las relaciones de poder económico entre criollos y andinos, el efecto de las políticas de Velasco y la actividades de los grupos tales como la AJP (Asociación Juvenil Puno)”*²⁶⁰.

En cuanto a la influencia de la Nueva Canción Latinoamericana en Lima, esta fue también, en buena medida, consecuencia del apoyo de las medidas del régimen. La creación de eventos, espacios mediáticos y ciclos musicales propiciaron una tendencia en una nueva corriente de jóvenes que replicaron sus propuestas musicales en espacios académicos. De la misma manera, el GRFA auspició, entre otras iniciativas artísticas, la conformación del Taller de la Canción Popular, dirigido por Celso Garrido Lecca²⁶¹, espacio donde nacieron las agrupaciones musicales “Tiempo Nuevo” y

²⁵⁹ Domingo Eduardo Arana Floiras. *La construcción del charango en Lima en la actualidad*. (Tesis de Licenciatura en Música, PUCP, 2024), 19.

²⁶⁰ Turino: 1993, 201.

²⁶¹ Oliart: 2020, 178 - 179.

“Vientos del Pueblo”, cuyas grabaciones han trascendido hasta hoy. En las universidades también se crearon agrupaciones como iniciativa de estudiantes, es el caso del CAP (Centro de Arte Popular) de la Federación Universitaria de la Universidad San Marcos, creado en 1976. Según explica Luis Salazar, esta fue una iniciativa de estudiantes provincianos:

el centro tenía talleres, taller de charango, taller de quena, taller de guitarra (...) Rosa Alarco lo comenzó (...) era la directora de coros, los alumnos la tomaron como asesora pero era iniciativa de gente provinciana (...) había varios, pero los ayacuchanos eran los que tocaban charangos, los puneños estaban con el acordeón y zampoñas.²⁶²

Se abren así nuevos espacios entre los jóvenes para el estudio y la interpretación del charango, aunque tomando como referencia a las agrupaciones de la Nueva Canción que para entonces ya estaban consagradas en Europa, y que contribuyeron a canonizar el formato “latinoamericano” con bombo, quena, guitarra y charango. En el circuito mainstream local, el espacio mediático fue tomado por las agrupaciones nacidas del Taller de la Canción Popular.

Mientras tanto, y en paralelo, el circuito musical andino en Lima diversificaba sus espacios, lo que en consecuencia conduce al declive de los coliseos como lugares predilectos para la difusión de su folklore. Por ejemplo, según Turino (1993) en el caso de las asociaciones regionales de Huancané en Lima, estas desde mediados de los sesenta prestaban sus espacios para la práctica de fútbol, pero a partir de los setenta esta tendencia cambia hacia las presentaciones musicales, actividades que congregaba a un gran número de paisanos y que resultaban económicamente más rentables²⁶³. Por su parte, algunos músicos de origen huanca entraron a trabajar a instituciones policiales “como músicos asimilados”²⁶⁴.

Los dos circuitos paralelos en los que se movía el charango pocas veces construía vasos comunicantes, quizá uno de los pocos fue el joven charanguista Boris Villegas quien además de tocar en el TCP, trabajó en los coliseos donde incluso conoció a Jaime Guardia. Él encontraba la razón de esta desconexión en la incompatibilidad entre públicos y sus gustos musicales. Lo cierto es que hubo críticas hacia las agrupaciones del Taller, no solo desde los charanguistas tradicionales que no reconocían la “peruanidad” en su toque, sino también por parte de un sector de músicos que denunciaban el nulo reconocimiento que se le dio a las figuras de la canción andina ya consagradas.

Este desencuentro, sin embargo, no impidió que el charango ampliara su público. Algo positivo del movimiento de la NCP es que acercó a los instrumentos andinos a grupos de jóvenes migrantes en Lima con un renovado sentimiento de conexión con su identidad andina. Quizá una vía de ingreso, aunque superficial, hacia una tradición nacional más profunda que a su vez se hacía más visible.

²⁶² Luis Salazar: 2020, entrevista personal.

²⁶³ Turino: 1993, 201.

²⁶⁴ Guardia: 1988, 41.

En suma, es durante los años setenta cuando el charango parece lograr satisfacer esa “ansia de expresión” de la que hablaba Arguedas. Desde el movimiento de la NCP y el TCP el charango amplía sus funciones musicales libre de prejuicios y etiquetas limitantes. Y por parte de la corriente más tradicional, este amplía sus espacios físicos y se refuerza la seguridad frente a las expresiones musicales andinas que dejan de vivirse con vergüenza. Por el contrario, es dentro de este circuito de músicos migrantes desde donde se reclama el título de “charango peruano”. Una distinción nacida como respuesta a los movimientos internacionales que proponían su idea de “música latinoamericana” como una categoría homogénea.

La década siguiente reflejará con mayor claridad la consolidación del charango en el mercado musical limeño, algo que podría confirmarse por el incremento de la fabricación del instrumento. Según cuenta Manuel Baca, hijo del destacado luthier, la mayor producción de charangos que él recuerda sucedió durante dicha década²⁶⁵. Queda por realizar una indagación más profunda al respecto, esta sin embargo, superaría los límites de la presente investigación.

²⁶⁵ Manuel Baca, hijo: 2024, entrevista personal.

Bibliografía

Advis Vitaglich, Luis. “La Nueva Canción chilena: memoria de una música comprometida.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1 (1996).

Aguirre, Carlos. “Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano.” *Revista Histórica* 37, no. 2 (2013): 137–168.

Alfaro, Santiago. *Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima.* Publicación digital de acceso libre: 2013. https://www.academia.edu/23725539/Negocio_en_directo_historia_y_nueva_econom%C3%ADa_de_los_conciertos_de_m%C3%BAsica_andina_en_Lima.

Arana Floiras, Domingo Eduardo. *La construcción del charango en Lima en la actualidad.* Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024.

Aranzazu López, Carlos Uriel. “El diseño de las portadas de los discos de salsa como un factor de construcción de la cultura latina en New York de los años 70.” Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2016.

Arguedas, José María. “El charango” (17 de marzo, 1940). La Prensa. Reeditado posteriormente en *El Charango. Historias y tradiciones vivas* (2018). Compilado y editado por Julio Mendívil, Wien: Hollitzer Verlag.

Baumann, Max Peter. “The Charango as Transcultural Icon of Andean Music.” *TRANS. Revista Transcultural de Música* (2004). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music>.

Benavente Secco, Gonzalo. “El cine peruano: antes y después de Velasco.” En *Mitologías velasquistas: industrias culturales y la revolución peruana 1968–1975*, editado por Miguel Sánchez Flores, 2020. Lima: PUCP.

Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus (versión digital en español), 1979.

Drinot, Paulo. *La seducción de la clase obrera. Trabajadores, raza y la formación del Estado peruano.* Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2016.

Cant, Ana. “‘Land for Those Who Work It’: A Visual Analysis of Agrarian Reform Posters in Velasco’s Peru.” *Journal of Latin American Studies* 44, no. 1 (February 2012): 1–37. <https://doi.org/10.1017/S0022216X11001106>.

Cant, Ana. Representando la revolución: la propaganda política del Gobierno de Juan Velasco Alvarado en Perú (1968-1975). In: SCHUSTER, S., and HERNÁNDEZ QUIÑONES, Ó.D., eds. *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX al XXI* [online]. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017, pp. 281-313. <https://doi.org/10.12804/th9789587389456>

Chaquilla, Óscar, y Erick Zubieta. *Esplendor de sirenas y charangos.* Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2015.

De la Cadena, Marisol. *Indígenas mestizos: raza y cultura en Cuzco.* Lima: IEP, 2004.

- Eguren, Fernando.** *Reforma agraria y desarrollo rural en el Perú*. CEPES, s. f.
- García Liendo, Javier.** “Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38, no. 75 (2012): 149–170.
- González R., Juan Pablo.** “Chile y los festivales de la canción comprometida (1955–1981).” *Boletín Música* 45 (2017).
- Guardia, Jaime.** *Jaime Guardia, charanguista*. Lima: Instituto Nacional de Cultura (INC), 1988.
- Hernández, Máx, y Jorge Villacorta.** *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú a fin de siglo*. Lima: PUCP, 2002.
- Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger,** eds. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Instituto Nacional de Cultura.** *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica*. Oficina de Música y Danza. Lima: INC, 1978.
- Lazo López, Luis Miguel.** “Aníbal Quijano y el proceso de cholificación en la sociedad urbana contemporánea.” *Germinal* 6, no. 1 (2023): 87–100. <https://orcid.org/0000-0001-5700-5935>.
- Llorens Amico, José Antonio.** *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP Ediciones, 1983.
- Macedo Villegas, María Emma.** *Revolución, teatro y nuevos escenarios: el uso político del teatro de difusión durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada a cargo del general Velasco Alvarado (1971–1975)*. Tesis de licenciatura, PUCP, 2021. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/25236>.
- Majluf, Natalia.** *La invención del indio. Francisco Laso y la invención del Perú moderno*. Lima: IEP, 2022.
- Matos Mar, José.** *Desborde popular y crisis del estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: IEP, 1984.
- Matos Mar, José.** *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*. UNESCO, 1990. <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/las-migraciones-campesinas-y-el-proceso-de-urbanizaci%C3%B3n-en-el-per%C3%BA>.
- Mayer, Enrique.** *Cuentos feos de la Reforma Agraria*. Lima: IEP, 2009.
- Mendez, Cecilia.** *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio de un nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: IEP, 2000.
- Mendivil, Julio.** “La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana.” *Revista Musical Chilena* LVI, no. 198 (julio–diciembre 2002): 63–78. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002019800004>.
- Mendivil, Julio.** “¿Hermanando pueblos? Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú.” En *El charango: historias y tradiciones vivas*. Viena: Hollitzer Verlag, 2010 [1.^a ed. 2010].

Mendivil, Julio. “Wondrous Stories: El descubrimiento de la pentafonía y la invención de la música andina. Introducción.” 2012.

Mendivil, Julio. “A manera de introducción.” En *El charango: historias y tradiciones vivas*, 21–35. Viena: Hollitzer Verlag, 2018 [1.ª ed. 2010].

Mendoza S., Zoila. “La hora del charango: sentimiento cholo, cuzqueñidad y peruanidad.” En *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*, 119–155. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2006.

Medina, Juan Carlos. “Desencuentros por la izquierda durante el velasquismo: La matanza de Cobriza.” *Revista Argumentos* 13, no. 2 (2019): 49–54.

Mitrovic Pease, Mijail. “Notas sobre la utopía velasquista.” En *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana 1968–1975*, 249. Lima: PUCP, 2020.

Molina, Pablo. “Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de la Nueva Canción en Lima.” En *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2018.

Neira, Hugo. *Cuzco: Tierra y muerte*. Lima: Populibros, 1966.

Nercesian, Inés. “La experiencia de Velasco Alvarado en Perú (1968–1975): intelectuales y política. Una aproximación.” *Revista* (2017). <https://www.redalyc.org/journal/4964/496454144002/html/>.

Oliart, Patricia. *Politizando la Educación*. En “La Revolución Peculiar”. Lima: IEP, 2018.

Peirano, Luis, y Abelardo Sánchez León. *Risa y cultura en la televisión peruana*. Lima: DESCO, 1984.

Ponce Valdivia, Omar Percy. *De charango a chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica*. Tesis de maestría, Universidad de Chile, 2008. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101176>.

Quintero Rivera, Ángel G. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de una música “tropical”*. Casa de las Américas, 1998.

Quintero Rivera, Ángel G. *Cuerpo y cultura: las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2009.

Quintero Rivera, Ángel G. *Baile y ciudadanía*. (pp. 393-436) <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm01t7.10>, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1gm01t7.10>

Ragas, José. Lima Chola. *Una historia de la Gran Migración Andina*. Lima: IEP, 2025

Ramos Rodillo, Ignacio Alejandro. “Dilemas nacionales y populares en la Nueva Canción Peruana: casos en torno al Taller de la Canción Popular (ca. 1974–década 1980).” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 36 (enero–diciembre 2023): 251–274. <https://revistas.ucm.es/>.

Roca-Rey, Christabelle. “¡Jatariy! Arte y política en los años de Juan Velasco Alvarado.” En *Mitologías velasquistas: industrias culturales y la revolución peruana 1968–1975*. Lima: PUCP, 2020.

Roca-Rey, Christabelle. “Contacta e Inkari: festivales de arte revolucionarios.” Ponencia (LASA 2021). Publicación digital. <https://shre.ink/o7HA>.

Rojas Rojas, Rolando. *Los años de Velasco 1968–1975*. Lima: IEP, 2021.

Rohner, Fred (2018). “Lima andina. Tras las huellas musicales andinas en Lima (1880-1930)”. *Anthropologica*, 36(40), 39–70. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.003>

Sánchez Flores, Miguel, ed. *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana (1968–1975)*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2020.

Santa Cruz, Nicomedes. *Nueva Canción en el Perú*. Ponencia del Primer Festival y Foro del Nuevo Canto en Latinoamérica. Del 30 de marzo al 4 de abril. México: 1982.

Turino, Thomas. “The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity.” *Ethnomusicology* 28, no. 2 (May 1984): 253–270.

Turino, Thomas. *Alejándose del silencio. Música del Altiplano peruano y la experiencia de la migración urbana*. Lima: Fondo Editorial José María Arguedas, 1993.

Valencia Chacón, Américo. *Música clásica puneña: música tradicional, popular y académica del Altiplano peruano*. Puno: Gobierno Regional de Puno, 2006.

Vera Carbajal, Irazema Hilda. *El indigenismo musical y las auralidades en Puno en el siglo XX (1930–1970)*. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2022. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/26424>.

Vich, Víctor. “Borrachos de amor”: la lucha por la ciudadanía en el cancionero popular peruano.” *JCAS Occasional Paper* No. 15 (2003): 2–22.

