

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERU
FACULTAD DE DERECHO**

EL DERECHO DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN EL PERÚ:
EL CASO DE LOS INTERPRETES DE MÚSICA ANDINA TRADICIONAL
EN LIMA METROPOLITANA



TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE ABOGADA PRESENTADA POR LA
BACHILLERA:

ROXANA JACKELINE TAFUR CALLE

ASESOR: ANTONIO PEÑA JUMPA

LIMA, 2018



"(...) tenemos artistas hombres y mujeres que llevan años de labor y nadie los recuerda. A mis colegas compañeros, yo me debo a ellos.

Alejandro Vivanco

Resumen

El Derecho del Patrimonio Cultural Inmaterial en el Perú: el caso de los intérpretes de música andina tradicional en Lima Metropolitana

Es una constante entre los cantantes y músicos de música andina en Lima, la solicitud al Estado, de apoyo para sus actividades musicales. Llámese conciertos, recitales, grabaciones discográficas, entre otras.

Este requerimiento y su frecuencia, dieron pie a la siguiente interrogante:

¿Por qué los intérpretes de música andina tradicional, en Lima, solicitan constantemente el apoyo del Estado, si existen instituciones y medidas públicas específicas que tienen la finalidad de salvaguardar las manifestaciones culturales como la música tradicional?

En un intento por dar respuesta a este cuestionamiento y luego de una breve revisión a la normativa correspondiente, se formuló la siguiente hipótesis:

Las actividades públicas desarrolladas en Lima Metropolitana, no han considerado a los cantantes y músicos de la manifestación cultural: música tradicional, como componente sustancial de estas expresiones. Debido a ello, las medidas estatales no han tenido incidencia significativa en la salvaguardia de estas manifestaciones culturales.

A fin de validar la hipótesis propuesta, se abordó la problemática desde dos vías. La primera de ellas, correspondiente a la aproximación a los intérpretes de música andina tradicional y su situación de hecho. La segunda, concerniente a la revisión a profundidad de los mecanismos desplegados por el Estado peruano en torno a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial: música tradicional. Por mecanismos estatales se entenderá: políticas públicas, normativa y actividades concretas de las entidades públicas con competencia en cultura.

La aproximación a los intérpretes, implicó un trabajo de campo que tuvo por objetivo, definir un perfil del intérprete de música tradicional en la Lima actual, las relaciones entre los intérpretes, lo que estos valoran de la música tradicional y las expectativas que tienen del Estado. Aquí, se realizaron entrevistas, se hizo revisión de material audiovisual e inmersiones en eventos de música andina.

En la revisión de los mecanismos de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial implementados por el Estado, se indagó sobre el accionar público en torno a la cultura desde hace unas décadas hasta la fecha, el marco normativo de protección del patrimonio cultural inmaterial y las actividades del Ministerio de Cultura en torno a los intérpretes y música tradicionales.

Del contraste de la información obtenida se concluye que existe un conjunto de usos sociales y normas de conducta que guían las actividades musicales de los intérpretes de música andina tradicional. Estos comportamientos atienden a las necesidades que como grupo cultural han desarrollado. Se advirtió que las disposiciones estatales en torno a la salvaguardia de la música tradicional no han considerado estos usos y normas de conducta, explicando esto por tanto, la disonancia que existe entre el contenido de los mecanismos estatales y las expectativas de los intérpretes. Esto responde a que estas medidas públicas, no han partido de advertir a estos intérpretes como elementos sustanciales de esta manifestación cultural inmaterial.

**EL DERECHO DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN EL PERÚ:
EL CASO DE LOS INTERPRETES DE MÚSICA ANDINA TRADICIONAL EN LIMA
METROPOLITANA**

CAPÍTULO I

LA MÚSICA TRADICIONAL EN EL PATRIMONIO Y DERECHO CULTURAL

	1
1.1. La música tradicional como patrimonio cultural inmaterial	17
1.1.1. La noción de patrimonio cultural	
1.1.2. El patrimonio cultural inmaterial	
1.1.3. Las artes del espectáculo: la música tradicional	
1.2. La música tradicional como derecho cultural	31
1.2.1. Desarrollo del concepto de derechos culturales	
1.2.2. Derecho al patrimonio cultural: música tradicional	
1.2.3. Deberes del Estado respecto al patrimonio cultural inmaterial como derecho cultural	
1.3. La música tradicional como patrimonio cultural de la nación	44
1.3.1. Primeras aproximaciones a la música tradicional en el Perú	
1.3.2. El patrimonio cultural inmaterial del Perú	

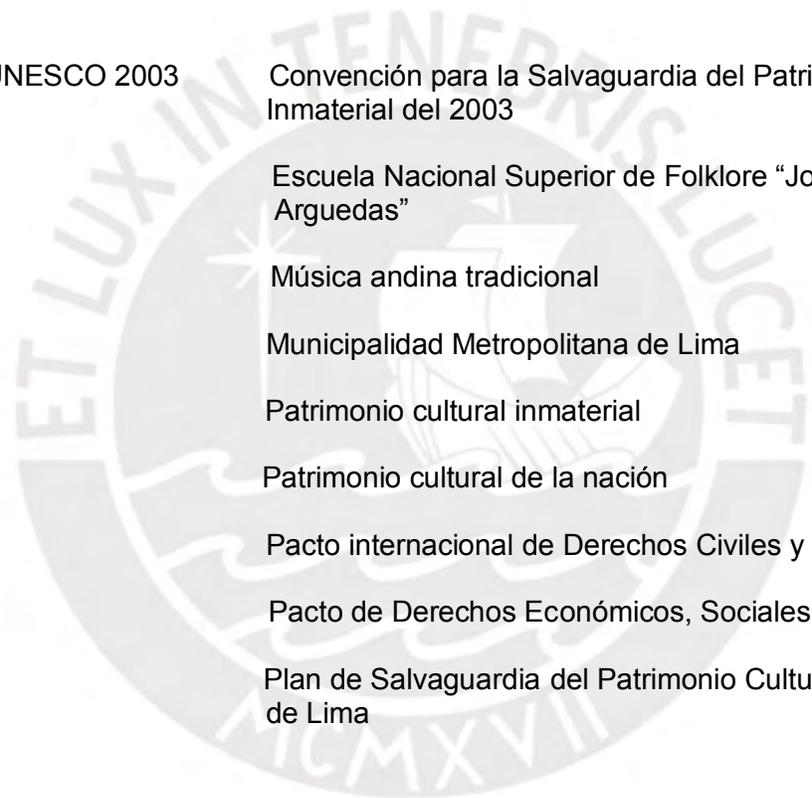
CAPÍTULO II

APROXIMACIÓN A LOS INTÉRPRETES DE MÚSICA ANDINA TRADICIONAL EN LIMA METROPOLITANA

	50
2.1. Enfoque teórico	51
2.1.1 El intérprete de música tradicional	
A) Noción clásica	
B) Perfil actual	
C) Relevancia del intérprete en la música tradicional	
2.2.2. Presencia de la música andina tradicional en Lima Metropolitana	
A) Aproximación histórica	
B) La música andina tradicional en la Lima actual	
C) Precisiones respecto al sujeto de análisis	
2.2. Trabajo de campo	76
2.2.1. Objetivos	
2.2.2. Metodología empleada	
A) Entrevistas	
B) Revisión de material audiovisual	
C) Inmersiones	
2.2.3. Resultados	

CAPÍTULO III	
EL DERECHO DE LOS INTÉRPRETES DE MÚSICA ANDINA TRADICIONAL EN SU CONTEXTO SOCIOANTROPOLÓGICO	98
3.1. El análisis socioantropológico del derecho	99
3.1.1. El pluralismo jurídico como premisa de análisis	
3.1.2. El derecho y los comportamientos sociales	
A) Acciones sociales y relaciones sociales	
B) La contextualización del derecho	
3.2. Los usos sociales y normas de conducta de los intérpretes de música andina tradicional	106
3.2.1. Sucesión de la actividad musical	
3.2.2. Las relaciones contractuales de los intérpretes	
3.2.3. Actividades musicales colectivas	
CAPÍTULO IV	
MECANISMOS DE ACCIÓN DEL ESTADO PERUANO EN RELACIÓN AL INTÉRPRETE DE MÚSICA ANDINA TRADICIONAL	124
4.1. Políticas culturales de contenido cultural patrimonial	124
4.1.1. Actividades estatales vinculadas al patrimonio cultural: antecedentes	
4.1.2. Lineamientos de propuesta de Política Cultural 2013-2016	
4.2. Normativa relativa a la música andina tradicional y sus intérpretes	133
4.2.1. La Constitución Política del Perú de 1993: los “testimonios de valor histórico”	
4.2.2. Ley General de Amparo al Patrimonio Cultural de la Nación, Ley 24047: el antecedente	
4.2.3. La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO 2003: el referente internacional	
4.2.4. Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, Ley 28296: la aparición del concepto de inmaterialidad	
4.2.5. Ley del Artista Intérprete y Ejecutante, Ley 28131: el intérprete como trabajador	
4.2.6. Ley sobre el Derecho de Autor, Decreto Legislativo N° 822: lo poco conocido	
4.3. Entidades de competencia en patrimonio cultural en Lima Metropolitana	183
4.3.1. La Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura	
4.3.2. La Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima	
4.4. Sociedades de Gestión Colectiva	200
4.4.1. El caso Asociación Peruana de Autores y Compositores - APDAYC	
CAPÍTULO V	
LA SALVAGUARDIA DE LA MÚSICA TRADICIONAL EN OTROS PAÍSES LATINOAMERICANOS	206
5.1. Experiencias de salvaguardia de la música tradicional en Latinoamérica	206
5.1.1. El caso colombiano: elaboración de la Cartografía de prácticas musicales de Colombia	207
5.1.2. El caso mexicano: el Programa de revitalización de la música de Tierra Caliente	211
PROPUESTAS	
CONCLUSIONES	

ABREVIATURAS EMPLEADAS



Convención UNESCO 2003	Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003
ENSFJMA	Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”
MAT	Música andina tradicional
MML	Municipalidad Metropolitana de Lima
PCI	Patrimonio cultural inmaterial
PCN	Patrimonio cultural de la nación
PIDCP	Pacto internacional de Derechos Civiles y Políticos
PIDESC	Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales
PSPCIL	Plan de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de Lima

INTRODUCCIÓN

Saliendo rumbo a la casa del padre del novio, se percataron de que entre los presentes no había quien cantara el *qarawi*. Alguien se fue a buscar a las más viejitas de la comunidad para que acompañaran la fiesta. Mientras esperábamos, los novios y los padrinos hicieron tocar a Safo y Gabriel la canción “Danubio Azul”, que fue acompañada con un brindis de sidra. Algunos minutos después, llegaron las señoras Victoria, Izcarceta y Mercedes, quienes, animadas con sendos vasos, levantaron sus voces para cantar. Cuando las primeras notas resonaron, los presentes exclamaron: *“recién parece matrimonio, recién se cumplió el matrimonio”*. El padre del novio inclinó su cabeza en acuerdo: *“estas cantantes de qarawi quedan las únicas y no están apareciendo sucesoras. Aunque sea con el acta del pueblo, deberíamos proponer que enseñen a algunas de las nietas”*.

En el fragmento del texto de Kimberly Theidon y Ponciano del Pino¹ correspondiente a su investigación en la comunidad ayacuchana de Canrao, se advierten tres hechos de especial relevancia. El primero de ellos, es la relación directa que hacen los miembros de la comunidad del canto del *qarawi*² con el matrimonio como parte importante de la celebración como un uso y costumbre de ese tipo de festejos. El segundo, la reflexión acerca de la desaparición progresiva de los intérpretes de ese género musical y, finalmente, el requerimiento para que se tomen acciones a fin de que este canto perdure en la comunidad.

No es difícil deducir que situaciones como la expuesta se presentan con frecuencia en diversas comunidades de nuestro país. Poco a poco se va perdiendo a los intérpretes de música tradicional ya sea por su avanzada edad o porque deciden dedicarse de lleno a otras

¹ DEL PINO, Ponciano y THEIDON, Kimberly. Así es como vive gente: Procesos deslocalizados y culturas emergentes. En: Cultura y Globalización. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Universidad del Pacífico. EIP, 1999. P. 187.

² *Qarawi* es un canto andino que interpretan las mujeres con voz aguda en festividades como el pedido de mano “*yaykypakuy*”, matrimonio “*casarakuy*” o siembra y cosecha “*tarpu*”, se canta en para dar a conocer a los vecinos e invitados que la actividad ya ha iniciado.

labores con las que obtienen mayores ingresos económicos. Las mismas condiciones están dadas para que ello también ocurra en Lima ciudad capital.

Los intérpretes de música andina en Lima Metropolitana no perciben acciones estatales que procuren que la música tradicional perviva. Esto se hace notar en los recitales o conciertos en los que, con frecuencia, ponen de manifiesto que hace falta que las instituciones públicas trabajen por la protección de las expresiones culturales que tienen lugar en la ciudad³. Lo indicado contrasta con las expectativas que generaron la creación del Ministerio de Cultura del Perú en el 2010 y la implementación del Plan de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de Lima Metropolitana el año 2012.

La situación señalada genera el cuestionamiento base de la presente investigación: ¿por qué los intérpretes de música de origen andino -en la ciudad de Lima- solicitan constantemente el apoyo del Estado, si existen instituciones y medidas públicas específicas que tienen la finalidad de proteger las manifestaciones culturales, como la música tradicional? Luego de una primera y breve revisión de la normativa y de las acciones que vienen desplegando las instituciones públicas vinculadas a las expresiones culturales en Lima, en un intento por responder la pregunta, se postula la siguiente hipótesis:

En la normativa y las medidas públicas desarrolladas en Lima Metropolitana respecto a la investigación, preservación, promoción y protección (salvaguardia) de la música andina, no se ha considerado al intérprete como componente sustancial de esta manifestación cultural, como consecuencia de ello, no se han tomado en cuenta las normas de conducta y guía de

³ Estos manifiestos fueron expuestos en los conciertos a los cuales se tuvo acceso durante el trabajo de campo. Revisar las descripciones de los conciertos y recitales en la sección Anexos 3 Eventos - observación participante de la presente investigación.

las actividades artísticas de los intérpretes y cantantes de música andina como fuente para la formación y ejecución de las acciones dirigidas a la salvaguardia de esta expresión cultural.

Para dilucidar si la hipótesis planteada es correcta, en la primera parte de la presente investigación se procura delimitar el marco jurídico conceptual en el cual se encuentra la música andina. En la segunda parte, se realiza una aproximación a los practicantes de la música andina, tanto desde un enfoque teórico como desde de la información recogida en campo. Así se presentan las características de los usos y costumbres del grupo conformado por los intérpretes de música andina, teniendo a estos músicos como fuente directa. En la tercera parte, se profundiza en los usos y costumbres de los músicos andinos en Lima con el objetivo de delimitar las normas de conducta que dirigen el despliegue de las actividades musicales de dichos intérpretes. Como cuarto capítulo, se hace un comparativo entre las características expresadas por los intérpretes y el accionar del Estado respecto de estos. Este ejercicio final proporciona el panorama necesario para definir si el Estado ha percibido al intérprete como componente de la música andina tradicional y si ha advertido el conjunto de usos y costumbres por el cual se guía el comportamiento de dichos intérpretes. Los resultados de ese análisis se encuentran en las conclusiones del texto. Finalmente, en la quinta parte de la presente tesis se reseñan las acciones de salvaguardia desarrolladas por algunos otros países latinoamericanos para obtener, de ello, premisas que permitan proponer acciones de salvaguardia en el Perú respecto de la música tradicional.

Antes de iniciar cualquier análisis sobre los intérpretes en mención, fue necesario determinar lo que en Derecho se entiende por música tradicional. Por ello, en el primer capítulo se hace énfasis en la delimitación de los conceptos de patrimonio cultural, patrimonio cultural inmaterial, derechos culturales y el reconocimiento que dichas categorías jurídicas tienen en el sistema peruano. De este modo, se sitúa a la música tradicional en relación al derecho a

participar en la vida cultural de la comunidad⁴ y como una de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial de la nación⁵. Asimismo, se precisan las obligaciones del Estado peruano en relación al patrimonio cultural inmaterial como derecho cultural. Para esto se analizan documentos internacionales como el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y el Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Todo ello se constituye como el marco conceptual sobre el cual se evalúa el accionar del estado peruano en relación al patrimonio cultural inmaterial-música andina tradicional.

Para desarrollar la evaluación indicada se tuvo un acercamiento a los sujetos de derecho centrales de la presente investigación y a la manifestación cultural que los define. Para cumplir con ello, en el segundo capítulo de la tesis, se hace una reseña de la presencia de la música andina en la historia contemporánea de Lima Metropolitana. Se encontró que esta es una manifestación de relevancia en el conglomerado cultural de Lima como metrópoli. De este modo, Lima ha gestado a un intérprete de música andina tradicional que hace uso de recursos tecnológicos y que se presenta como un artista moderno en el desarrollo de sus actividades musicales. Este nuevo perfil es una de los aportes de la investigación.

Para corresponder a los fines de la tesis, la investigación no podía ser meramente historicista, por lo tanto se presenta un trabajo de campo con el objetivo de explorar e identificar las variables y elementos relacionados con los temas de caracterización, desarrollo de actividades musicales y percepciones de los intérpretes mencionados. El análisis de las acciones que las entidades públicas vienen desarrollando en atención al patrimonio cultural musical requería inminentemente de este trabajo de campo.

⁴ Derecho desarrollado en el artículo 15° del Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales.

⁵ Como se dispone en el artículo 86° del Reglamento de la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (Decreto Supremo N° 011-2006-ED).

Esta parte de la tesis se realiza de acuerdo a un enfoque interactivo y participativo de investigación que procura entender las relaciones sociales de los intérpretes de MAT desde el punto de vista de ellos y hacerlos participar directamente en la planificación de las medidas de solución⁶. Se trata de producir información desde los implicados directos. El propósito es tomar en cuenta sus percepciones en las acciones que se propone implementar en relación a la música andina como patrimonio cultural. En este sentido, se realizaron entrevistas a músicos y cantantes de música andina, inmersiones en eventos vinculados a ese género musical y, de acuerdo al nuevo perfil del intérprete de música andina en Lima, se revisaron documentos audiovisuales⁷. El trabajo de campo derivó en cuatro resultados

- 1) La delimitación de lo que es ser un intérprete de música tradicional en ciudades como Lima.
- 2) Las características que presenta la música tradicional la denotan como una manifestación cultural con dos componentes dependientes el uno del otro: la obra musical y el intérprete, dado que la eliminación de uno ellos representa la pérdida de la música tradicional.
- 3) Existen usos y costumbres que determinan el comportamiento de los integrantes del grupo de músicos andinos.
- 4) El diagnóstico de la problemática en sus actividades, este resultado es el que convoca de modo directo al accionar del Estado pues lo que necesitan los intérpretes de música andina tradicional, escapa a lo que en general se asumiría como normativa y aparato estatal de competencia cultural. Esto se debe a que las dificultades del intérprete tienen

⁶ Este enfoque tuvo como marco el análisis desarrollado por Deepa Narayan en torno a las Evaluaciones de la Pobreza con Participación de los Afectados (EPPA) -en La voz de los pobres ¿hay alguien que nos escuche?-, implementadas por el Banco Mundial desde la segunda mitad década de 1990. Al respecto, dicha autora manifiesta: *“Las evaluaciones participativas fueron creadas a fin de complementar datos estadísticos con una evaluación de la pobreza de las principales personas afectadas. Son dos los principios básicos que marcan la diferencia entre el enfoque participatorio y otros enfoques de investigación. Primero, la metodología de investigación hace participar activamente a los informantes en el proceso mediante el uso de métodos abiertos. Segundo, la investigación participatoria parte del supuesto de que el proceso redundará en la potenciación de los participantes y conducirá a que se tomen medidas de seguimiento”*. Este enfoque tiene como principales métodos de investigación a las entrevistas semiestructuradas y observaciones participativas. NARAYAN, Deepa. La voz de los pobres ¿hay alguien que nos escuche? Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 16.

⁷ Los métodos empleados en el trabajo de campo y sus resultados pueden ser revisados en las secciones de Anexo.

que ver con derechos de autor, régimen laboral especial de los artistas, la normativa del patrimonio cultural, la fiscalización de las sociedades de gestión colectiva, entre otros items.

De todo lo señalado, se obtiene la siguiente fórmula: la música andina, en su calidad de patrimonio cultural, está compuesta por la obra musical y por los intérpretes, siendo necesarios ambos elementos para que esta siga siendo patrimonio cultural. Las actividades musicales de este intérprete se encuentran en el marco de aplicación de la normativa e instituciones como la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación-Ley 28296, Ley del Artista Intérprete y Ejecutante-Ley 28131, Ley sobre el Derecho de Autor- Decreto Legislativo N° 822, instrumentos internacionales como la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO 2003, instituciones como el Ministerio de Cultura, la Municipalidad Metropolitana de Lima, el Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual-INDECOPI e instituciones privadas como las sociedades de gestión colectiva. No obstante, las normas citadas no son las únicas que atañen a los músicos andinos. Del trabajo de campo realizado para la presente investigación, se obtuvo que existen costumbres adoptadas por los intérpretes sujetos de estudio, que dirigen el despliegue tanto de sus actividades musicales como de sus relaciones sociales. Tales usos y costumbres son presentados en el tercer capítulo de esta investigación. Para ello, se parte del enfoque del análisis socioantropológico del Derecho, teniendo como premisas de estudio al pluralismo jurídico y los comportamientos sociales.

En el cuarto capítulo, se analiza la normativa específica, antecedentes y situación de hecho de las actividades desarrolladas en la fecha respecto de cada uno de los mecanismos de acción estatal que alcanzan de manera directa a las actividades de los intérpretes en referencia. La revisión y análisis de tales mecanismos tiene por resultado el diagnóstico de lo

que cada una de estas acciones estatales ofrece (y no contempla) en relación al intérprete de música andina en Lima Metropolitana. Este diagnóstico no estaría completo sin la revisión de lo que viene ocurriendo en otros países respecto a los intérpretes de sus músicas tradicionales. En el quinto capítulo, se hace mención de dos casos emblemáticos y cercanos: Colombia y México. Estos países han implementado políticas culturales musicales en torno a la figura de sus intérpretes. Los resúmenes de esas políticas son tomados en cuenta en la formulación de las recomendaciones finales de la presente tesis. Tales recomendaciones procuran la mejor adecuación de las medidas públicas de salvaguardia de la música andina tradicional al tener en cuenta los usos y costumbres de los músicos y posicionando al intérprete como componente *sine qua non* de la pervivencia de este patrimonio cultural.

Por último, me permito en estas líneas, presentar mi agradecimiento y admiración más profundos a mi asesor, el doctor Antonio Peña Jumpa, por su constante preocupación por guiar de la manera más adecuada esta investigación. Por su interés genuino en la situación de los músicos andinos en Lima Metropolitana y preocupación por la continuidad de este patrimonio cultural. Mi cariño y gratitud a mis padres y hermano por su presencia, atenciones e impulso en esta tarea, realmente, sin ellos, esta y otras empresas me serían mucho más difíciles de iniciar y concluir. A mis amigas y amigos, por su apoyo y cariño, por acompañarme en muchas de las inmersiones del trabajo de campo, por creer en esta labor. Finalmente, dedico esta investigación a los músicos, cantantes, intérpretes de música tradicional. Hago votos y trabajaré para que su trabajo sea reconocido y valorado.

CAPÍTULO I

LA MÚSICA TRADICIONAL EN EL PATRIMONIO Y DERECHO CULTURAL

La música es una de las creaciones que por más largo tiempo ha acompañado al hombre, por ello ha sido reiteradamente contemplada desde su aspecto estético como manifestación artística. No obstante, su presencia en la vida colectiva del ser humano le ha otorgado diversas connotaciones que no se agotan en su aspecto artístico y que la convierten en una expresión del contexto específico del hombre que la crea.

Por contexto específico se entiende cualquier grupo humano, comunidad o sociedad con características particulares en diversos planos como sus relaciones interpersonales, su orden económico, valoraciones respecto de objetos y sujetos, conductas colectivas y su orden de normas, es decir, su propio sistema jurídico. Este sistema otorga una categoría a todos los elementos que se encuentran en su contexto y la música no es ajena a esa categorización. Cuando la música recibe una categoría dentro del sistema jurídico no deja de ser una expresión artística del individuo que se desarrolla en ese escenario, es decir, una expresión de la cultura⁸ de ese contexto. Por tanto, la música como manifestación del hombre en sociedad presenta tanto un aspecto cultural como jurídico.

⁸ Una concepción clásica remite el contenido del término “*cultura*” a las artes, la literatura, la filosofía y la ciencia. Esta concepción es aplicada a un grupo de personas que detentan el saber y el buen gusto. Con ello se divide a los grupos en cultos o incultos, reconociendo la capacidad de hacer cultura sólo en algunos sujetos. Sin embargo, actualmente el concepto de *cultura* se ha enriquecido contando con una amplitud de connotaciones. Ahora, el concepto de *cultura* alcanza a todos los modos de vida y formas de pensamiento que relacionan a los individuos y a los grupos sociales. En este segundo sentido, la UNESCO en el Informe final de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, Declaración de México de 1982 ha definido a la cultura como: “*Conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores y las creencias. La cultura da al hombre la capacidad de reflexión sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. Por ella es como discernimos los valores y realizamos nuestras opciones. Por ella es como el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto*”

En la presente investigación se hará referencia directa al contexto de Lima Metropolitana y a la creación musical correspondiente a la música andina tradicional, como una de las manifestaciones de la categoría jurídica denominada “Patrimonio cultural inmaterial”. Se entiende por música andina tradicional a los diversos géneros musicales originados en los andes, como por ejemplo: los Huaynos, los Carnavales, las Mulisas, los Toriles y los Yaravies, entre otros⁹. Esta música se caracteriza por ser interpretada con instrumentos de origen prehispánico como las zampoñas, las flautas, los quenachos o las tinyas e instrumentos adoptados como la guitarra. La música andina tradicional como expresión artística y, por ende, expresión cultural de los pueblos andinos ha perdurado y alcanzado permanencia en tiempos contemporáneos, sobre todo gracias a la transmisión oral de su técnica de interpretación, la cual ha sido llevada por sus intérpretes a diversos espacios como manifestación de su identidad.

A continuación se hace una delimitación de las principales categorías jurídicas que permiten significar a la música andina tradicional como parte del patrimonio cultural de la nación y como derecho cultural.

inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevos significados y crea obras que lo trascienden”. Es esta segunda acepción, en tanto define a la cultura como las características espirituales, materiales, intelectuales y afectivas que distinguen a una sociedad o a un grupo social específicos, la que se adoptará en la presente investigación.

⁹ La presente investigación girará en torno a los intérpretes de música andina tradicional peruana. En ese sentido cabe advertir que se encuentra música andina tradicional también en otros países como Argentina, Colombia, Bolivia y Chile. En estos países se han producido géneros musicales particulares y representativos de cada región. FRANCO Duque, Luís. Música andina occidental: entre pasillos y bambucos. Programa Nacional de Músicas Populares. Bogota: Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2005, P. 10.

1.1. La música tradicional como patrimonio cultural inmaterial

1.1.1. La noción de patrimonio cultural

Para entender mejor el significado del patrimonio cultural es necesario definir lo que se entiende en líneas generales por “patrimonio”. En relación a dicho término, Krebs y Schmidt-Hebbel sostienen:

Si bien el término “patrimonio” en su acepción actual se refiere al conjunto de bienes pertenecientes a alguna persona o institución independientemente de su origen, su raíz es latina y originalmente se refería al conjunto de bienes que alguien había adquirido por herencia familiar; eran los bienes que provenían del pater (padre). La terminología en inglés para bienes patrimoniales emplea, hasta el día de hoy, el término “heritage”, que hace referencia directa al concepto de preservar lo que hemos heredado de las generaciones anteriores.¹⁰

La cita remite a la idea de patrimonio como un conjunto de elementos a los que se accede en virtud de una relación previa de pertenencia a un grupo social determinado, grupos como una familia, como es en el caso de la cita. En este mismo sentido, María Pilar García Cuetos citando a Josep Ballart, señala que *“la existencia del concepto del patrimonio prueba la consciencia de vínculos con el pasado en el seno de una sociedad (...)”*¹¹. Adicionalmente, en la definición presentada se hace referencia a la obligación de preservar los elementos adquiridos en virtud de una relación directa de estos con el pasado. Esta idea general de patrimonio es el punto inicial en el desarrollo del significado de patrimonio cultural. En la labor de definir al patrimonio cultural se hará uso de las aproximaciones realizadas por las ciencias sociales para luego presentar el tratamiento que a nivel internacional ha tenido el patrimonio cultural como categoría jurídica.

¹⁰ KREBS, Magdalena y Klaus SCHMIDT-HEBBEL. Patrimonio Cultural: Aspectos económicos y políticas de protección. En: Perspectivas en Política, Economía y Gestión. Santiago de Chile: Volumen 2. Número 2, 1999, P. 209.

¹¹ GARCÍA Cuetos, María del Pilar. El patrimonio cultural: conceptos básicos. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, P. 19.

Se ha expuesto la definición de patrimonio como el conjunto de bienes heredados de las generaciones precedentes frente al cual se tiene la obligación de preservación, pero, ¿cuál es la razón de ese deber? ¿qué es lo que contienen esos bienes heredados que dan lugar a esa obligación?. Dar respuesta a tales cuestionamientos permitirá identificar las características que le vienen al patrimonio desde la cultura y que precisamente lo configuran como “patrimonio cultural”. Para entrar en materia, se replica una aproximación elaborada por Mario Hernán Mejía:

En la perspectiva antropológica, todos los pueblos, todas las sociedades y todos los grupos humanos tienen cultura. Cuando hablamos de patrimonio cultural de un pueblo hacemos referencia a ese conjunto de elementos de naturaleza material e inmaterial que una sociedad de común acuerdo adopta como propios y que son la base de la identidad cultural. Una primera conclusión evidente es que todos los pueblos sobre la tierra poseen una identidad cultural primaria, una manera de ser y hacer en la vida que está determinado por su propia visión del mundo, por una serie de valoraciones por medio de las cuales otorgamos sentido y significados a ciertos bienes y expresiones simbólicas.¹²

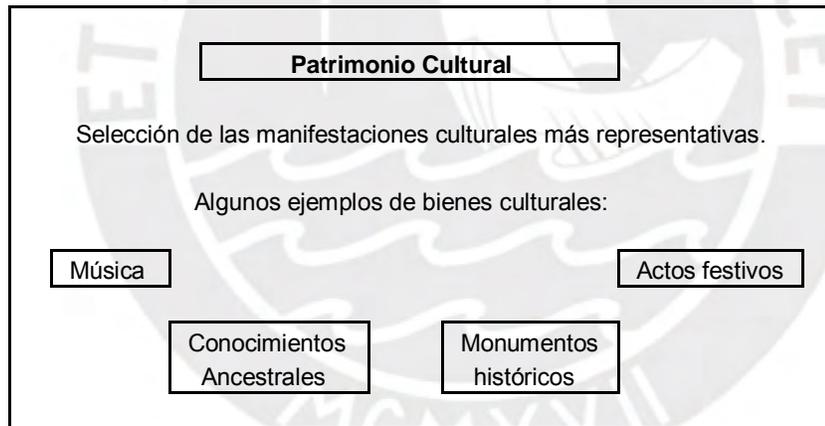
En la cita se advierten los dos concepciones que dan origen a la idea de patrimonio cultural: el patrimonio y un campo cultural. El patrimonio, conformado por los bienes culturales, y lo segundo, que alude al grupo humano que de acuerdo a sus características, forma de ser y escala de valoración, concibe como valiosos e importantes a los bienes culturales que identifica como propios.

Ahora, en relación a lo que se comprende por bienes culturales, al consultar el glosario elaborado por la Alianza Global para la Diversidad Cultural¹³, se tiene que “*los bienes*

¹² HERNÁN Mejía, Mario. El patrimonio cultural: Su gestión y su significado. En: Euroamericano VIII Campus de Cooperación Cultural, P. 03. Consulta: 01 de abril de 2013. Disponible en: www.campuseuroamericano.org/pdf/es/ES_PATRIMONIO_CULTURAL_GESTION_SIGNIFICADO_Mario_Mejia.pdf.

¹³ La Alianza Global se creó en el año 2002 en el seno de la UNESCO con el propósito de explorar el potencial de la creación, consolidación y posterior desarrollo de las industrias creativas en los países en desarrollo. En 2008, una evaluación de la Alianza Global puso de manifiesto la necesidad de ofrecer información práctica para fomentar el establecimiento de nuevos proyectos de desarrollo de las industrias culturales como parte de un proceso continuo de adaptación al entorno global actual y a las necesidades cambiantes de sus interlocutores. Información tomada de: Alianza Global para la Diversidad Cultural. Acerca de la Alianza. Consulta: 05 de diciembre de 2013. Disponible en:

culturales son los bienes de consumo que transmiten ideas, símbolos y modos de vida. Informan o entretienen, ayudan a construir una identidad individual y colectiva e influyen en las prácticas culturales. Son el resultado de la creatividad individual colectiva”¹⁴. Esta definición resulta ser amplia así como poco ejemplificativa, en ese sentido, es necesario señalar que el patrimonio cultural no debe confundirse con la acepción de “cultura”. Todo lo que se aprende, transmite y practica socialmente es cultura, pero no patrimonio cultural. Este último concepto refiere exclusivamente a los bienes de la sociedad. De manera que aquel está compuesto por los bienes que son los elementos y las expresiones más relevantes y significativas producidos y/o practicados constantemente por un grupo humano¹⁵. Deviene entonces señalar que el contenido conceptual de *bien cultural* en estricto remite a símbolos, representaciones y creaciones de un grupo humano específico como su música, danza, conocimientos ancestrales o las edificaciones de valor histórico o arqueológico, entre otros.



Cuadro 1.- El contenido del patrimonio cultural. Fuente: elaboración propia.

www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/global-alliance-for-cultural-diversity/about-us/.

¹⁴ Del Glosario elaborado para la Alianza Global para la Diversidad Cultural. Consulta: 11 de enero de 2014. Disponible en: www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/global-alliance-for-cultural-diversity/resource-centre/tools/glossary/.

¹⁵ LOSADA, María Teresa. Patrimonio: Preservando la memoria, construyendo identidad. En: Material de lectura del curso Subjetividad y Procesos sociales del Departamento de Ciencias Sociales en el Colegio Nacional Rafael Hernández. Consulta: 12 de octubre de 2013. Disponible en: www.sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/5573/Documento_completo.pdf?sequence=1.

Desde lo expuesto se puede afirmar que el patrimonio cultural se caracteriza por poseer un valor simbólico, lo que constituye la identidad de un pueblo¹⁶, toda vez que el patrimonio cultural está configurado por los bienes que constituyen las señas y los rasgos identitarios¹⁷ que unen al interior del grupo y marcan la diferencia frente al exterior. El significado que es adscrito a los bienes que conforman el patrimonio cultural de un grupo humano es producto de un proceso de valoración e identificación realizado y vuelto a hacer de generación en generación. En ese sentido, el patrimonio cultural es también una herencia que une a las generaciones recientes con las valoraciones de sus antepasados, el legado del pasado que se va renovando en el presente y se modifica al compás de la sociedad pues representa la continuidad cultural¹⁸.

En concordancia con la importancia del valor de los bienes culturales advertida por las ciencias sociales, el Derecho tomó atención sobre dichos bienes asignándoles una categoría jurídica denominada “patrimonio cultural”. En el proceso de formación y desarrollo de este como categoría jurídica se distinguen tres etapas.

La primera corresponde a la evidencia de la vulnerabilidad del patrimonio cultural en el contexto de los conflictos bélicos que tuvieron lugar entre inicios del siglo XIX y mediados del

¹⁶ MARCOS ARÉVALO, Javier. La tradición, el patrimonio y la identidad, P. 930. Consulta: 11 de abril de 2013. Disponible en: www.dipbadajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LX/2004/T.%20LX%20n.%203%202004%20sept.dic/RV000002.pdf. P. 926.

¹⁷ Al respecto, conviene citar lo señalado por Enrique Gonzáles Carré en relación al carácter identitario del patrimonio cultural intangible: “El conocimiento y la práctica de los contenidos del Patrimonio Cultural generan una relación de identidad de los hombres con su sociedad y con su cultura; sin ello no se pueden conocer los valores y realidades históricas que uno debe entender, explicar e identificar con su país y con su sociedad. Asimismo, el conocimiento acerca del Patrimonio Cultural constituye el sustento para vivir y convivir entre los miembros de la sociedad generando el sustento social y espiritual como nación”. GONZÁLES CARRÉ, Enrique. Patrimonio cultural andino. En: Boletín IRA. Lima: N° 33. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, P. 279.

¹⁸ MARCOS ARÉVALO, Javier. La tradición, el patrimonio y la identidad, P. 926.

siglo XX¹⁹, en los que el patrimonio cultural de los pueblos involucrados fue objeto de atentados que produjeron daños irreparables cuando no su desaparición total²⁰.

En la segunda etapa, en virtud del evidenciamiento de los daños señalados al patrimonio cultural, en el marco del Derecho Internacional se empezaron a gestar instrumentos normativos con explícita referencia a su protección, tales como el Reglamento relativo a las leyes y costumbres de la guerra terrestre de La Haya de 1907²¹ y la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado adoptada en La Haya en 1954 y sus respectivos protocolos de 1954 y 1999²². Asimismo, surgieron instituciones como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1945, con el objeto de contribuir a la consolidación de la paz, la erradicación de la pobreza, el desarrollo sostenible y el diálogo intercultural mediante la educación, las ciencias y la cultura, ello procurando el conocimiento y la preservación de las manifestaciones culturales de los pueblos. Hoy la UNESCO se ha convertido en la institución referente a nivel mundial en la protección del patrimonio cultural, toda vez que entre sus principales funciones se

¹⁹ ZEVALLOS CASTILLO, Henry Omar. Precisiones sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial y su Regulación en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. En: *Ius inter gentes*. Lima: Año 9, N° 9, 2009, P. 109.

²⁰ Es el caso de la *Iglesia de San Miguel*, que fuera la mayor iglesia parroquial de Inglaterra hasta el año 1918, en que accedió a la categoría de catedral al ser creada la Diócesis de Coventry. Este edificio catedralicio se encuentra actualmente en ruinas tras haber sido objeto de un bombardeo por parte de la Luftwaffe alemana el 14 de noviembre de 1940, durante la batalla de Inglaterra en la Segunda Guerra Mundial. Los únicos vestigios que sobrevivieron al bombardeo fueron el muro exterior y la torre. Sus ruinas siguen siendo consideradas territorio consagrado. Información tomada de la reseña "Arquitectura". En: *Historia del Arte*. Consulta: 10 de mayo de 2013. Disponible en: www.historiadelartemgm.com.ar/elromanico.htm#arqromanico.

²¹ El Reglamento relativo a las leyes y costumbres de la guerra terrestre, indica en su artículo 27° respecto de los sitios susceptibles de ataque: "En los sitios y bombardeos se tomarán todas las medidas necesarias para favorecer, en cuanto sea posible, los edificios destinados al culto, a las artes, a las ciencias, a las beneficencia, los monumentos históricos, los hospitales y los lugares en donde estén asilados los enfermos y heridos, a condición de que no se destinen para fines militares."

²² La Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado de 1954 señala, en su artículo 1, respecto del patrimonio cultural: "comprende los bienes muebles e inmuebles, esto es, monumentos arquitectónicos, artísticos o históricos, sitios arqueológicos, obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés artístico, histórico o arqueológico, así como colecciones científicas de todo tipo, cualquier que sea su origen o propiedad".

encuentra la formulación de instrumentos normativos internacionales que son el marco jurídico a adoptar por sus Estados miembros²³. Entre dichos instrumentos normativos se encuentran la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 y más recientemente, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003 y la Convención sobre la Protección y la Promoción de la diversidad de las expresiones culturales de 2005.

La tercera etapa corresponde a la ampliación del alcance del concepto de patrimonio cultural. Hasta mediados de la década de 1980, los instrumentos normativos habían dado preeminencia a los bienes culturales materiales, es decir, a los edificios de relevancia histórica y/o artística y los restos arqueológicos, entre otros. Ello se puede advertir en los textos de los ya citados reglamentos, así como en el primer artículo de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972:

A los efectos del presente Convenio, se considerarán "Patrimonio Cultural":

Monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pinturas monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia;

Grupos de edificios: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, por su arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia;

Lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza y zonas incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

Las actividades realizadas dentro de la UNESCO en dirección a la mejor protección de los bienes del patrimonio cultural se siguieron desarrollando. De este modo, el Comité del Patrimonio Mundial²⁴ en su 8º reunión tomó en consideración incorporar al debate a los

²³ ZEVALLOS CASTILLO, Henry Omar. Obra citada, P. 109.

²⁴ El Comité del Patrimonio Mundial es el órgano responsable de la aplicación de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972. Su tarea fundamental es examinar el estado de conservación de los sitios inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial, decidir la inscripción

actores concedores de las formas de vida, las creencias y los sistemas de conocimientos de los pueblos²⁵. A su vez, se tomaron medidas como la creación del “Sistema de Tesoros Humanos Vivos”²⁶ y la “Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”²⁷. Estas actividades dieron como resultado la gesta el año 2003 de la

o no de nuevos bienes candidatos y la inscripción o retirada de aquellos bienes amenazados en la Lista del Patrimonio Mundial en peligro. Información tomada del portal virtual de UNESCO correspondiente al Comité del Patrimonio Mundial. Consulta: 10 de junio de 2013. Disponible en: whc.unesco.org/en/committee/.

²⁵ MUNJERI, Dawson. Patrimonio Material e Inmaterial: de la diferencia a la convergencia. En: Patrimonio Inmaterial de Museum International 221 Y 222 UNESCO. Consultado: 02 de abril de 2013. Disponible en: unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf.

²⁶ El propósito del establecimiento de sistemas nacionales de *Tesoros Humanos Vivos* es preservar los conocimientos y las técnicas necesarias para la representación, ejecución o recreación de elementos del patrimonio inmaterial de gran valor histórico, artístico o cultural. En el marco del sistema, aparte del reconocimiento público se adoptan medidas, por ejemplo, en forma de ayudas o subvenciones especiales a favor de los Tesoros Humanos Vivos, de manera que puedan asumir sus responsabilidades en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial que les corresponda. Consiste en identificar a los depositarios del patrimonio cultural inmaterial, algunos de los cuales serán reconocidos mediante una distinción oficial e incitados a seguir desarrollando y transmitiendo sus conocimientos y técnicas. Esta es la razón por la que la UNESCO propone que los Estados Miembros establezcan sistemas nacionales de “Tesoros Humanos Vivos”. En 1993, la República de Corea propuso al Consejo Ejecutivo de la UNESCO, la creación del programa llamado “Tesoros Humanos Vivos”, y el Consejo adoptó una decisión en la que invitaba a los Estados Miembros a establecer dichos sistemas en sus respectivos países. Desde entonces, se han organizado varias reuniones y talleres internacionales con vistas a divulgar al concepto y alentar el establecimiento de sistemas nacionales. UNESCO. Directrices de la creación de Sistemas Nacionales de Tesoros Humanos Vivos. En: UNESCO Sección del Patrimonio Inmaterial. Consulta: 11 de enero 2014. Disponible en: www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf.

²⁷ El Programa de la *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* instauró una nueva iniciativa internacional, concebida como una primera medida inmediata para dar a conocer y valorizar la diversidad del patrimonio inmaterial a través del mundo. En tres proclamaciones sucesivas – 2001, 2003 y 2005 – se distinguieron 90 formas de expresión y espacios culturales de 70 países. Participaron en el programa más de un centenar de países, y se presentaron más de 150 expedientes de candidatura. La primera Proclamación tuvo lugar en mayo de 2001 e inscribió una primera lista de 19 obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, enriquecida en noviembre de 2003 con 28 expresiones y espacios culturales nuevos. Todas fueron seleccionadas por su valor artístico, histórico o antropológico y por su importancia para la identidad cultural. En noviembre de 2005, la proclamación de 41 nuevas obras maestras permitió celebrar una vez más la riqueza y la diversidad del patrimonio cultural inmaterial mundial. El impacto del programa de la Proclamación fue de considerable magnitud. Los gobiernos interesados tomaron distintas iniciativas, como la creación de instituciones para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, la elaboración de inventarios o la aprobación de legislaciones nacionales. Al día de hoy, cerca de 30 de las 47 obras maestras proclamadas en 2001 y 2003 procedentes de países en desarrollo se han beneficiado del apoyo de la UNESCO, gracias a la generosidad del Gobierno japonés para el lanzamiento y la realización de proyectos. Una veintena de nuevos proyectos entre las obras maestras de 2005, deberían beneficiarse también de un financiamiento. UNESCO. Protocolo de Koichiro Matsuura, Director General de la UNESCO. En: Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Proclamaciones 2001, 2003 y 2005. Consulta: 21 de diciembre de 2013. Disponible en: www.unesdoc.unesco.org/images/0014/001473/147344s.pdf.

Convención UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la misma que señala como patrimonio inmaterial a los bienes intangibles como el conocimiento, las habilidades, las artes, los instrumentos, los objetos y los lugares que son reconocidos por las comunidades e individuos como la continuidad de las características colectivas que son parte de su identidad. La conclusión de lo expuesto, se encuentra en lo señalado por Javier Marcos Arévalo²⁸: *“La noción que de patrimonio cultural, como desde hace varios años se recoge en diversos programas y documentos de la UNESCO, se ha ampliado significativamente desde los monumentos a los bienes culturales, desde los objetos a las ideas, de lo material a lo intangible, desde lo histórico-artístico a las formas de vida y características relevantes culturalmente”*. Se colige, de este modo, que el concepto de patrimonio cultural se compone por lo dispuesto en las convenciones de la UNESCO de 1972 y de 2003²⁹.

²⁸ MARCOS ARÉVALO, Javier. La tradición, el patrimonio y la identidad, P. 920.

²⁹ El conjunto de los bienes culturales señalados en estas convenciones han sido clasificados en patrimonio cultural material y patrimonio cultural inmaterial. Para esclarecer su contenido y la clasificación a la que se hará reiterada referencia en la presente investigación, se presenta la conceptualización siguiente:

- El patrimonio cultural material está conformado por los elementos que existen de manera física y real en nuestros tiempos, los inmuebles y muebles, tales como las diferentes representaciones arquitectónicas y urbanas, los conjuntos históricos, los espacios donde se consagran los restos arqueológicos, las obras monumentales-entendidas como producidas por el hombre en determinada época, a las cuales se les otorga un gran valor por considerarlas obras de arte o porque reflejan hechos relevantes- o no monumentales –tales como pequeños vestigios antiguos, fragmentos de vasijas prehispánicas o coloniales, artefactos de piedra, casonas sin mayor ornamentación. PASUY Araniegas, William. El patrimonio cultural, su significado y proyección de educación ciudadana. En: Tiempos modernos. Bogotá: Universidad de los Andes. Vol. 5.N° 7, 2000, P. 110.

- El patrimonio inmaterial está constituido por los bienes intangibles o no materiales que son transmitidos por herencia y costumbre, manifestaciones culturales que se repiten de generación en generación, tales como la música, los mitos, los ritos, las creencias, entre otros. RAMÍREZ, Aceneth. Algunas manifestaciones de la cultura tradicional y popular de una comunidad en situación de desplazamiento: el caso de Cercana Ilusión. En: Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología. Bogotá: Universidad de los Andes. N° 5. Julio-diciembre, 2007, P. 203.

1.1.2. El patrimonio cultural inmaterial

Al hacer referencia al patrimonio cultural inmaterial (en adelante, PCI) -llamado también patrimonio intangible y patrimonio vivo por comprender tal concepto a los conocimientos, habilidades, instrumentos, entre otros; que son reconocidos por las comunidades e individuos como la base de su identidad- es útil tratar este concepto no solo en el marco del Derecho sino también desde las aproximaciones elaboradas por las Ciencias Sociales por ser estas especialidades las que con más larga data han investigado el contenido del PCI. De este modo, en relación a ello, Javier Marcos Arévalo afirma

El patrimonio inmaterial refleja la cultura viva y entre otros referentes comprende las costumbres y tradiciones, las prácticas y hábitos sociales, las prácticas relativas a la naturaleza, la medicina tradicional, los rituales y las fiestas, los saberes, los conocimientos, las lenguas y las expresiones verbales, todos los géneros de la tradición oral, la **música**³⁰, el baile y la danza, las artes narrativas, y del espectáculo, las cosmologías y los sistemas de conocimiento, las creencias, los valores, etc. que constituyen la expresión de la identidad de un pueblo, grupo étnico o social; en suma, sus formas de vida. Por lo que el patrimonio invisible representa una importante fuente de creatividad e identidad.³¹

En esta definición se advierte un elemento a resaltar además del amplio listado de expresiones culturales inmateriales esbozado, este es el de la *identidad cultural* del pueblo o grupo social generada como consecuencia de la continua presencia y práctica de los bienes culturales inmateriales. En el sentido precisado, se debe prestar atención respecto tanto del carácter simbólico como de la constante recreación de los bienes inmateriales, por ser estas características las que lo dotan de capacidad para representar una determinada identidad³². Por tanto, el PCI cumple una función identificatoria que se basa en la continuidad de su práctica.

³⁰ El énfasis es nuestro.

³¹ MARCOS ARÉVALO, Javier. La tradición, el patrimonio y la identidad, P. 931.

³² Ibidem, P. 933.

El instrumento normativo que mayor atención ha concentrado en el PCI es la Convención UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003 (en adelante, Convención UNESCO 2003) la cual se constituye como el marco jurídico respecto de dicho patrimonio cultural para los Estados parte. En el segundo capítulo de dicha convención se indica que

1.- Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas-junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

2.- El “patrimonio cultural inmaterial”, según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

- a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b) artes del espectáculo³³;**
- c) usos sociales, rituales y actos festivos;
- d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e) técnicas artesanales tradicionales. (...)

La Convención describe al PCI en forma enunciativa a través de una lista no cerrada que incluye las tradiciones y expresiones orales -tales como narraciones, historias y artes del espectáculo (entre las cuales encontramos a la música tradicional)-, los usos sociales, los rituales y los actos festivos, la medicina popular, así como los lugares y espacios donde se producen actividades y actos de importancia cultural³⁴. Se advierte en ello una acepción

³³ El énfasis es nuestro.

³⁴ KURIN, Richard. La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO del 2003: una valoración crítica. En: Patrimonio Inmaterial de Museum International 221 Y 222 UNESCO. Consulta: 02 de abril de 2013. Disponible en: www.unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf.

dinámica que entiende al PCI como un recurso y como un proceso vivo. En este segundo sentido, es útil citar lo siguiente³⁵:

Desde una visión antropológica, los significados que encierran los bienes culturales intangibles son producto de la herencia cultural; pero igual que las formas que adoptan, y aún permaneciendo éstas en el tiempo, los significados se modifican. Como la cultura los bienes intangibles, las formas de vida representativas de los grupos sociales, se revitalizan con la transmisión que continuamente se experimenta entre generaciones; porque a diferencia del patrimonio monumental los bienes intangibles suelen ser dinámicos y por su naturaleza están en constante evolución.

Se tiene que el PCI experimenta cambios creándose y recreándose, toda vez que es un patrimonio en uso, de esta característica deriva su capacidad de transformación, así lo señala Enrique Gonzáles Carré³⁶: *“(...) no debemos olvidar que la creación cultural inmaterial se renueva, se modifica y se incrementa en el transcurso de la vida social, lo que supone la existencia de cambios e innovaciones en lo tradicional”*. Ese vínculo que se establece entre generaciones, representa un nexo de transmisión en el tiempo. El PCI se configura a través de un conjunto de procesos y prácticas que se transfieren y enriquecen de generación en generación³⁷. Por ende, su existencia actual es producto de un conjunto de variaciones y aprendizajes en el tiempo y el espacio de cada generación.

Diversos autores han elaborado numerosos listados de las características del PCI. A continuación se cita lo propuesto por Lucía Hernández Ayala³⁸ por ser el resultado del análisis de los documentos elaborados por UNESCO en atención al PCI:

³⁵ MARCOS ARÉVALO, Javier. El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales. En: *Gazeta de Antropología*, 2010. Artículo 19. Consulta: 05 de enero 2014. Disponible en: www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.html.

³⁶ GONZÁLES CARRÉ, Enrique. La tradición y lo popular. En: *Folklore y tradiciones populares*. Gonzáles Carré, Enrique. (Ed.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva Agüero, 2007, P. 14.

³⁷ MONSALVE MORALES, Lorena Liliam. Patrimonio cultural inmaterial y su salvaguardia: apuntes sobre su tratamiento en América Latina. En: *Boletín Gestión Cultural N° 17 Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial*, septiembre de 2008.

³⁸ HÉRNANDEZ AYALA, Lucía. Aproximación teórica: ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? En: *Boletín del Centro de Investigación y Documentación del Instituto Cervantes*. N° 04. 2011. CIDIC. Consulta: 11 de diciembre 2013. Disponible en: www.cervantes.es/imagenes/File/cidic/Boletin%20completo%204.pdf.

El patrimonio cultural inmaterial se caracteriza por lo siguiente: Es al mismo tiempo tradicional, contemporáneo y viviente, ya que crea un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente, es integrador, en cuanto es transmitido de generación en generación y catalizador de un sentimiento de identidad colectiva compartida, es representativo, al depender de los conocimientos de las tradiciones dentro de una comunidad o a otras comunidades. Se sustenta en la comunidad, como conjunto de individuos que lo crean, manifiestan y transmiten y sin cuyo reconocimiento nadie puede decidir que una expresión o un uso concreto forma parte de su patrimonio.

Coincidimos con las características citadas, las cuales serán tratadas a lo largo de la presente investigación al referirnos en específico al bien cultural a estudiar: la música andina tradicional³⁹. Es necesario señalar que la importancia del PCI no solo estriba en la manifestación cultural en sí o en su valoración artística de ser el caso, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten generacionalmente⁴⁰.

Por todo lo señalado, se concluye que la definición de PCI en las Ciencias Jurídicas, esto es, en el marco normativo producido por UNESCO, presenta un desarrollo sumamente positivo ya que se ha recurrido a lo que evidencia la realidad cultural de los pueblos para determinar lo que estas comunidades o grupos sociales califican y valoran como patrimonio inmaterial.

1.1.3. Las artes del espectáculo: la música tradicional

“El patrimonio cultural inmaterial, y dentro de él la música tradicional, constituye mucho más que un archivo de grabaciones y partituras; la música es reflejo de nuestra identidad y perderla equivale a perder una parte de lo que somos.”⁴¹

³⁹ Investigadores como Fanny Pineau y Andrés Mora Ramírez optan por denominar al bien cultural musical: música popular peruana. Concepto que presenta las mismas características señaladas en el presente texto. Los citados autores en su artículo *La (re)construcción de las identidades en la música popular andina en el Perú: un campo de disputa y negociación cultural* ponen énfasis en la música popular como un “proceso complejo, multidimensional, conflictivo y dinámico, en el que intervienen referentes locales, nacionales y globales, políticos e históricos, que involucran a sujetos individuales y colectivos”. PINEAU, Fanny y MORA RAMÍREZ, Andrés. *La (re)construcción de las identidades en la música popular andina en el Perú: un campo de disputa y negociación cultural*. Revista Ensayos Pedagógicos Vol. VI, N° 167-81, ISSN 1659-0104, 2011, P.70.

⁴⁰ UNESCO. ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? En: Patrimonio cultural inmaterial. Consultado el 23 de octubre 2013. Disponible en: www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-ES.pdf. P. 4.

⁴¹ MOLANO, Adriana. Rescate de la música tradicional: tecnología y patrimonio inmaterial. Colombia Digital. Consulta: 02 de abril de 2013. Disponible: www.colombiadigital.net/opinion/columnistas/adriana-

La expresión estética ha sido necesidad fundamental de los seres humanos de toda época y lugar, todas las personas sienten satisfacción en la creación, contemplación o comprensión de una manifestación artística. El deleite es particular cuando una expresión es propia de un lugar, ya sea porque allí tuvo su origen o porque allí se reinterpretó y con el paso del tiempo mantiene un significado en la historia del pueblo y llega a formar parte de su patrimonio cultural⁴². Las artes del espectáculo, como una de las manifestaciones del PCI, comprenden la música vocal y/o instrumental, la danza y el teatro en todos sus géneros, la poesía cantada y otras formas de expresión de los pueblos. Abarca las expresiones musicales que reflejan la creatividad humana y que se encuentran también, en cierto grado, en otros muchos ámbitos del PCI⁴³ ya que la música es quizás el arte del espectáculo más universal, se da en todas las sociedades, a menudo como parte integrante de otros espectáculos y ámbitos del PCI como rituales y acontecimientos festivos.

La música tradicional como PCI implica la inmersión personal de un individuo, y no obstante dicha inmersión tiene un carácter público externo que convierte a la música tradicional en un factor muy importante para la ubicación cultural de lo individual en lo colectivo⁴⁴. Con el propósito de dar mayores luces respecto del significado de la música tradicional en su calidad de PCI, a continuación se cita lo que Simon Frith⁴⁵ señala como algunas de las funciones de la música popular:

molano/item/4145-rescate-de-la-m%C3%BAsica-tradicional-tecnolog%C3%ADa-y-patrimonio-inmaterial.html.

⁴² CHANG VARGAS, Giselle. Notas introductorias. En: Nuestras tradiciones en música y danzas. Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana. San José: Serie Culturales Populares Centroamericanas N° 5, 2003, P. XIII.

⁴³ UNESCO. Sobre Patrimonio inmaterial: Artes del espectáculo. En: Patrimonio cultural inmaterial. 03 de abril 2013. Disponible en: www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00054.

⁴⁴ FRITH, Simon. Reproducción parcial del artículo tomado de Simon Frith (1987). Towards an aesthetic of popular music. Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología. Consulta: 12 de enero 2014. Disponible en: www.sociologiacultura.pbworks.com/f/Frith.pdf, P. 6.

⁴⁵ FRITH, Simon. Texto citado, P. 7.

La primera razón por la cual disfrutamos de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad (...) para darnos un lugar en el seno de la sociedad. Y es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no identidad, es un proceso de inclusión y no inclusión.

(...)

Una vez empezamos a fijarnos en diferentes géneros dentro de la música popular podemos documentar los distintos modos en que la música consigue dotar a la gente de una identidad, situarla en diferentes grupos sociales.

(...)

La música continúa empleándose para delimitar las fronteras de la identidad, incluso entre la compleja realidad que suponen las migraciones y el constante cambio cultural. En los pubs irlandeses de Londres, por ejemplo, las canciones “tradicionales irlandesas” son todavía la manera más poderosa de hacer que la gente se sienta irlandesa y se dé cuenta de lo que su condición de irlandés significa.

La música tradicional, como PCI, constituye un elemento con un valor incuestionable en la vida de las personas en su ámbito individual y colectivo. En la actualidad, existe un contacto permanente con música de todo género, siendo la música, el arte más poderosamente masivo de nuestro tiempo. El desarrollo tecnológico ha ido modificando considerablemente los referentes musicales de la sociedad por la posibilidad de una escucha simultánea de toda la producción musical mundial a través de los discos, la radio, la televisión, los juegos electrónicos, el cine, la publicidad, Internet, etc⁴⁶. Ese desarrollo tecnológico ha abierto, a su vez, nuevos cauces para la interpretación y la creación musical, tanto de músicos profesionales como de cualquier persona interesada en hacer música. En referencia a ello, la UNESCO llama la atención sobre la situación de la música tradicional como parte del PCI, se manifiesta que hoy en día muchas de estas expresiones se encuentran en peligro⁴⁷. El intercambio cultural y dentro de él, el intercambio musical, estimula la creatividad, con el consiguiente enriquecimiento del panorama artístico internacional, pero por otro lado, también puede propiciar que músicas tradicionales se homogenicen dejando de lado sus características esenciales con el propósito de ofrecer un producto coherente para un público

⁴⁶ QUINTERO RIVERA, Mareia. Debates identitarios y capital simbólico. Cultural Policies on Traditional Puerto Rican Music. En: *Latin American Research Review*, 2013, P. 40.

⁴⁷ UNESCO. Sobre Patrimonio inmaterial: Artes del espectáculo. En: Patrimonio cultural inmaterial. Consulta: 03 de abril 2013. Disponible en: www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00054.

turista⁴⁸. En el marco de esta homogenización es necesario procurar un espacio para las prácticas musicales que son vitales para el proceso de interpretación y continuidad de las tradiciones de algunos grupos sociales.

1.2. La música tradicional como derecho cultural

*“Los derechos culturales son parte integrante de los derechos humanos y, al igual que los demás son universales, individuales e interdependientes. Su promoción y respeto cabales son esenciales para mantener la dignidad humana y para la interacción social positiva de individuos y comunidades en un mundo caracterizado por la diversidad y la pluralidad cultural”.*⁴⁹

1.2.1. Desarrollo del concepto de derechos culturales

La Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre proclamó por primera vez, junto al derecho a la educación, algunos derechos directamente relacionados a la cultura y sus beneficios⁵⁰: a) el derecho de participar en la vida cultural de la comunidad, el de gozar de las artes y el de disfrutar de los beneficios que resulten de los progresos intelectuales y especialmente de los descubrimientos científicos; y b) el derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le corresponden por razón de los inventos, obras literarias, científicas y artísticas de que se es autor; dando así un paso importante en el desarrollo del reconocimiento de los derechos culturales fundamentales de la persona humana. Desde

⁴⁸ En relación al turismo en relación al patrimonio cultural, es útil citar lo señalado por Fernando Carrión: “La prioridad de la actividad turística, justificada como mecanismo de internacionalización, desarrollo económico y no contaminante (industria sin chimeneas), se ha revelado como todo lo contrario: es un sector altamente contaminante de la cultura, la economía, la política, la arquitectura y el urbanismo; lo cual debe ser repensado desde la óptica multicultural y definido en las políticas de renovación. Pero también uniforme bajo la forma de la gentrificación de actividades, sin reducir la pobreza y, más bien, expulsándola. CARRIÓN, Fernando. El centro histórico como objeto de deseo. En: Seminario Permanente Centro Histórico de la ciudad de México. México: UNAM, 2010, P.18-34.

⁴⁹ Comité DESC. Observación General N° 21 del 21 de diciembre de 2009. Derecho de toda persona de participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1^a) del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales”, párrafo 1.

⁵⁰ Artículo XIII. Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre de 1948.

entonces su reconocimiento se ha incrementado a medida que se han aprobado nuevos tratados y convenciones, como se detalla en las siguientes líneas.

El Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (en adelante, PIDCP) recoge el derecho a la libertad de opinión y de expresión (previsto en su artículo 19º), el derecho a la libertad de conciencia y de religión (artículo 18º), así como los derechos culturales de las minorías (artículo 26º). Por otro lado, está el Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (en adelante, PIDESC). Los Estados que han ratificado este pacto han quedado comprometidos, en el marco de sus políticas públicas, a lograr progresivamente por todos los medios apropiados, la plena efectividad de los derechos económicos, sociales y culturales. En ese sentido, los Estados deben tomar medidas en atención al derecho de toda persona a participar en la vida cultural, el derecho a gozar del beneficio del progreso científico y de sus aplicaciones y el derecho a que los Estados respeten la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora (todos ellos previstos en su artículo 15º). Estos puntos serán ampliados en los capítulos siguientes.

Adicionalmente en la región, corresponde hacer mención de instrumentos como la Declaración de México (1982), la Convención Americana sobre Derechos Humanos (1969) y el Protocolo en materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (Pacto de San Salvador 1988). Este último, incluyó en su artículo 14º, el derecho a los beneficios de la cultura, en términos similares a los del artículo 15º del PIDESC de 1966, con una referencia adicional tanto al derecho de toda persona a participar en la vida artística de la comunidad, como a la necesidad de que los Estados adopten medidas para la conservación, el desarrollo y la difusión del arte.

En este momento es preciso abordar la propuesta clásica para la categorización de los derechos humanos por generaciones. La primera generación estaría constituida por los derechos relacionados a la libertad; la segunda por los derechos de igualdad; y la tercera, por los derechos de solidaridad⁵¹. Los primeros se relacionan a la autonomía, toda vez que exponen ámbitos a los cuales el poder público no puede ingresar, dotando al sujeto de inmunidad para ejercer su libertad sin intromisiones y garantizando el ejercicio efectivo de tales derechos. Ejemplos de estos derechos son la libertad de expresión, de asociación y de culto. Los derechos de la segunda generación son los derechos económicos, sociales y culturales, que se diferencian de los de primera generación en que el Estado debe respetar y garantizar tales derechos mediante servicios y prestaciones. Estos son los derechos a la educación, la salud y a la cultura. Finalmente, la tercera generación corresponde a los derechos de solidaridad, estos incluyen a todos aquellos que no encuadran en las categorías anteriores, se circunscriben a los intereses difusos como el medio ambiente, el derecho a la paz o el derecho a la identidad.

No obstante, se advierte que los derechos de contenido cultural como la libertad de expresión, el derecho a la identidad cultural y el propio derecho a la cultura, se encuentran presentes en las tres categorías expuestas. Asimismo, debe tomarse en cuenta que los derechos humanos suponen una visión normativa que cruza la idea de cultura, nación, religión, raza y clase; tienden a un lenguaje universal de la justicia⁵². De tal modo que referirse a “derechos culturales” va más allá de las categorías clásicas presentadas. Esto guarda concordancia con

⁵¹ AMNISTÍA INTERNACIONAL. Educación en Derechos Humanos. Asignatura suspense, Madrid: 2004.

⁵² NUSSBAUM, Martha. Women and human development: the capabilities approach. New York: Cambridge University Press, 2000, P. 34.

lo sostenido por Jesús Pietro de Pedro⁵³ cuando se refiere a la ubicuidad de los derechos culturales en la clasificación de los derechos humanos

A pesar de que solo la segunda categoría hace referencia explícita a los derechos culturales esta clasificación hace evidente su complejidad, pues en cada una de las categorías encontramos elementos de ellos. Por ejemplo, en la primera incluimos la libertad de la creación cultural, la libertad artística, la libertad científica, la comunicación cultural, la libertad de comunicación de las expresiones creadas en la cultura, etcétera. El llamado derecho de acceso a la cultura es un derecho típico de la segunda generación, porque para acceder a la cultura hacen falta prestaciones relacionadas con los grandes servicios públicos (los museos, archivos y bibliotecas son instrumentos de realización del derecho de prestación de acceso a la cultura). Asimismo, en la tercera generación se presentan, bajo la forma de derecho al patrimonio cultural, el derecho a la conservación de la memoria cultural y los derechos al desarrollo de identidad de los grupos étnicos y de los grupos culturales diferenciados.

Adicionalmente, los derechos culturales se caracterizan por su naturaleza transversal, al pertenecer a un nivel intermedio entre los derechos individuales y los derechos colectivos o derechos de grupos. Los derechos culturales tienen tanto una esfera individual como una colectiva⁵⁴ y los individuos y las comunidades pueden disfrutarlos y beneficiarse de ellos⁵⁵. En ese sentido, Marco Borghi⁵⁶ indica que los derechos culturales se caracterizan por:

⁵³ PIETRO DE PEDRO, Jesús. Derechos culturales y Desarrollo Humano. Pensar Iberoamérica, Revista de cultura. OEI Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Publicación virtual. Consulta: 10 de abril de 2013. Disponible en: www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a07.htm.

⁵⁴ DONDERS, Yvonne. El marco legal del derecho a participar en la vida cultural. En: Agencia Española de Cooperación Internacional. Derechos culturales y desarrollo humano: publicación de textos del diálogo del Forum Universal de las Culturas de Barcelona. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006, P. 155.

⁵⁵ No obstante, la aplicación y disfrute de estos derechos tienen en contra, el ser percibidos como meros objetivos de políticas estatales. Esto se debe, según anota Laura Romero, a que el reconocimiento de los derechos económicos, sociales y culturales en el Derecho Internacional de los Derechos Humanos ha sido una conquista paulatina. Transcurrieron más de veinte años de la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948) antes de que la comunidad internacional los reconociera al igual que a los derechos civiles y políticos como derechos inalienables del individuo. Por lo cual, la superación de la dicotomía entre “generaciones” de derechos tiene todavía camino por recorrer. ROMERO VILLAMIZAR, Laura. Los mecanismos de supervisión y garantía de los derechos económicos, sociales y culturales en el Sistema Europeo de Derechos Humanos y el Sistema Interamericano de Derechos Humanos. En: Revista de Derecho Público. Enero-junio 2013, Bogotá: Universidad de los Andes-Facultad de Derecho, P. 5.

⁵⁶ BORGHI, Marco. La protección de los derechos culturales desde los límites del modelo suizo hasta la formulación de una declaración universal. En: Derechos culturales. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. (Fondo Editorial) 1996, P. 17.

- a) Deben ser interpretados al mismo tiempo como derechos de las personas y de las colectividades.
- b) Permiten identificar el sujeto de los derechos del hombre en su individualidad y en su pertenencia a comunidades múltiples.
- c) La identidad cultural no se genera aisladamente sino de manera relacionada, por lo que no podría ser considerada como una realidad consuetudinaria fija, sino como un proceso en permanente desarrollo.

A la delimitación del contenido de los derechos culturales expuesta, precisa agregar que en los últimos años se han adicionado nuevas categorías de derechos culturales de carácter colectivo vinculados a la identidad, la personalidad y la autonomía cultural de naciones y pueblos frente al resto del mundo. Dichas categorías también han sido reconocidas expresamente en diferentes instrumentos internacionales. Entre ellos se encuentra el derecho a la identidad cultural nacional (Declaración de México: 1982. Primer principio); el derecho de todo pueblo a desarrollar su cultura (Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional, UNESCO, 1996. Artículo primero) y el derecho al respeto de la personalidad cultural de los países y el derecho de cada Estado de desenvolver, libre y espontáneamente, su vida cultural (Carta Constitutiva de la OEA. Artículo 17°). Todo ello en razón de que la cultura no se limita al acceso a las obras de arte y a las humanidades, sino que es a la vez adquisición de conocimientos, exigencia de modo de vida y necesidades de comunicación⁵⁷.

⁵⁷ Documento informativo presentado por Edwin R. Harvey en la Cuadragésima sesión del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de Naciones Unidas. Ginebra, 28 de abril-16 de mayo 2008. Día del Debate General: Derecho a participar en la vida cultural art. 15 del Pacto.

1.2.2. Derecho al patrimonio cultural: música tradicional

Al referirse al reconocimiento del patrimonio cultural como parte de los derechos culturales,

James K. Reap⁵⁸ señala que

En un mundo posmoderno donde hemos perdido muchos de nuestros puntos de referencia tradicionales, no es sorprendente que el patrimonio, la memoria y las raíces se estén reconociendo como valores importantes. Al mismo tiempo, estos conceptos están evolucionando. Una vez visto como un derecho de nacimiento, nacional, tangible, visible e histórico, parece que nos estamos acercando hacia una visión del patrimonio como algo “exigido” que está unido a la identidad social, étnica o comunitaria y abarca lo invisible, lo intangible, lo que está basado en la memoria.

En virtud de esta afirmación no es extraño que desde la aprobación de la Convención UNESCO 2003 se haya realizado un replanteamiento del concepto del patrimonio cultural y con ello también de los alcances de su contenido y de sus implicancias. Ello se advierte en su naturaleza jurídica. Al entender al patrimonio cultural, sobre todo al inmaterial o intangible –y aquí a la música tradicional-, como un derecho de las personas directamente relacionado con su desarrollo en la sociedad, con el desempeño de un papel en ella y de identificación con ese grupo social entre otros aspectos, se entiende a la música tradicional no solo como una herencia adquirida en constante recreación, sino también como un derecho cultural.

El PIDESC además de hacer alusión a los derechos de carácter personal y a los que el individuo posee en relación con su colectivo, también hace referencia expresa del derecho que tiene toda persona a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad (en su artículo 15). Por ello, para entender al patrimonio cultural-música tradicional como un derecho cultural, es útil hacer precisión del derecho en el cual se encuentra incluido, es decir, en el *derecho a participar en la vida cultural*.

⁵⁸ REAP, James K. El reconocimiento de los derechos de patrimonio como derechos culturales. En: Agencia Española de Cooperación Internacional. Derechos culturales y desarrollo humano: publicación de textos del diálogo del Forum Universal de las Culturas de Barcelona. Madrid: Agencia Español de Cooperación Internacional, 2006, P. 382.

El Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de Naciones Unidas en su Observación General N° 21 “Derecho de toda persona de participar en la vida cultural” del 21 de diciembre del 2009, dispuesto en el artículo 15, párrafo 1º.a del PIDESC, señaló que el contenido de ese derecho depende del entendimiento de los términos que lo conforman. De ese modo, debe comprenderse que el enunciado “*toda persona*” se refiere tanto al sujeto individual como al sujeto colectivo. En otros términos, una persona puede ejercer los derechos culturales: a) individualmente, b) en asociación con otras personas; o c) dentro de una comunidad o un grupo⁵⁹. Por otra parte, en relación a los términos “*vida cultural*”, el Comité se remite a la concepción de “cultura” comprendida como las formas de vida, el lenguaje, la literatura escrita y oral, la música y las canciones así como a las artes, costumbres y tradiciones, mediante los cuales los individuos, grupos y comunidades expresan su humanidad y le dan sentido a su existencia⁶⁰. Finalmente, respecto a “*participar*” o “*tomar parte*”, el Comité declara que el derecho a participar o tomar parte en la vida cultural tiene tres componentes principales relacionados entre sí: a) el acceso a la vida cultural, b) la participación en la vida cultural y c) la contribución a la vida cultural.

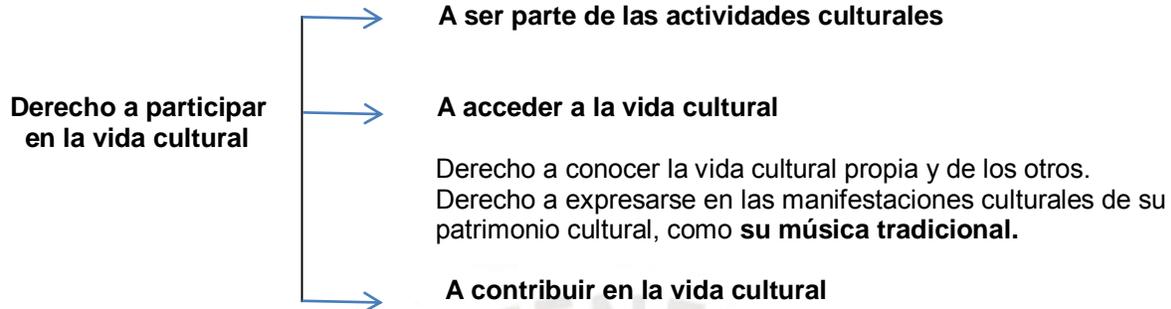
Para los fines de la presente investigación, nos referiremos al componente de acceso a la vida cultural, el cual comprende, en particular, el derecho de toda persona a conocer y comprender su propia cultura y la de otros. El Comité indica que toda persona tiene derecho a seguir un estilo de vida asociado al uso de sus bienes culturales y de recursos como la tierra, el agua, la biodiversidad, el lenguaje o instituciones específicas⁶¹, aquí se encuentra al patrimonio

⁵⁹ COMITÉ DESC. Observación General N° 21 del 21 de diciembre de 2009, párrafo 9. “Derecho de toda persona de participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1º.a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales”, párrafo 9.

⁶⁰ Observación General N° 21 del 21 de diciembre de 2009, párrafo 13.

⁶¹ Ibidem.

cultural como derecho que asiste a todas las personas de modo individual o asociado⁶². A fin de mejor comprender a la música tradicional como una de las manifestaciones del patrimonio cultural y a este como un derecho cultural, se presenta el siguiente esquema:



Ahora bien, el ejercicio del patrimonio de la música tradicional como derecho cultural se encuentra en la posibilidad de conocer, disfrutar y aprovechar tales expresiones musicales que identifican al grupo social. Su protección y transmisión es competencia también del Estado. En ese sentido, es necesario indicar que el derecho al patrimonio cultural –y aquí la música tradicional- implica la libertad de participar en una actividad musical, el acceso a los medios de divulgación y la protección del patrimonio cultural y artístico como aspecto importante de la identidad cultural⁶³.

1.2.3. Deberes del Estado respecto al patrimonio cultural inmaterial como derecho cultural

Los derechos constituyen una demanda de parte del titular del derecho al obligado para que este segundo haga o deje de hacer algo. En relación a los derechos humanos en general y por tanto, también de los derechos culturales, el obligado principal es el Estado. Las

⁶² PACHECO Nightingale, Cecilia. El disfrute del patrimonio cultural como derecho humano. Consultado el 07 de abril de 2013. Disponible en: www.qhapagnan.gob.pe/wordpress/wp-content/uploads/2013/04/133042743-El-Patrimonio-Cultural-Como-Derecho-Humano.pdf.

⁶³ DONDEERS, Yvonne. El marco legal del derecho a participar en la vida cultural. En: Agencia Española de Cooperación Internacional. Derechos culturales y desarrollo humano: publicación de textos del diálogo del Forum Universal de las Culturas de Barcelona. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, P. 164.

obligaciones del Estado son positivas y negativas: las negativas implican que el Estado debe abstenerse de intervenir y, las positivas, exigen su accionar. Esto sin embargo, no excluye las necesarias acciones de la sociedad civil respecto de los derechos de contenido cultural.

Como ya se ha indicado, los derechos culturales forman parte del PIDESC. La disposición fundamental del PIDESC en referencia a las obligaciones de los Estados establece en su segundo artículo que los Estados deben comprometerse a adoptar medidas utilizando todos los recursos que se encuentran a su alcance a fin de lograr progresivamente, la efectividad de los derechos reconocidos en el señalado cuerpo normativo⁶⁴. El Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, en su función de organismo supervisor de la aplicación del PIDESC, interpretó el alcance del referido artículo 2º del PIDESC⁶⁵. De ese modo, el Comité indicó que los Estados tienen las siguientes obligaciones⁶⁶:

- Adoptar medidas como dispone el artículo 2º, lo que supone que los Estados deben de implementar de las medidas de manera inmediata e intentar llegar a ese objetivo lo antes posible.
- Adoptar las medidas adecuadas no implica sólo medidas legislativas, sino también administrativas, económicas, educativas y sociales adecuadas, además de recursos judiciales.
- El deber de lograr progresivamente las obligaciones, lo que está relacionado con sus recursos económicos y financieros.

⁶⁴ DONDERS, Yvonne, Obra citada, P. 155.

⁶⁵ Artículo 2º Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales:

“1. Cada uno de los Estados Partes en el presente Pacto se compromete a adoptar medidas, tanto por separado como mediante la asistencia y la cooperación internacionales, especialmente económicas y técnicas, hasta el máximo de los recursos de que disponga, para lograr progresivamente, por todos los medios apropiados, inclusive en particular la adopción de medidas legislativas, la plena efectividad de los derechos aquí reconocidos. 2. Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a garantizar el ejercicio de los derechos que en él se enuncian, sin discriminación alguna por motivos de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición social. 3. Los países en desarrollo, teniendo debidamente en cuenta los derechos humanos y su economía nacional, podrán determinar en qué medidas garantizan los derechos económicos reconocidos en el presente Pacto a personas que no sean nacionales suyos”.

⁶⁶ Revisar la Observación General N° 21 del 21 de diciembre de 2009 del Comité Derecho de toda persona de participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1ª) del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.

El Comité expresó su deseo de continuar el debate para aclarar las obligaciones de los Estados en relación con los derechos culturales en general y el artículo 15.1 del PIDESC en específico, el cual contiene el derecho a participar en la vida cultural, el cual ha sido materia de análisis en un apartado anterior. En el debate del Comité respecto al artículo 15.1, se propuso que se tuviera en cuenta a la cultura y la vida cultural en una perspectiva amplia. Otro aporte del debate fue que, aunque el artículo 15.1 contiene un derecho individual, se reconoció que también tiene una dimensión colectiva. Los miembros del Comité también confirmaron la relación entre el derecho a participar en la vida cultural con otros derechos humanos como el derecho a la educación y el derecho a la libertad de expresión⁶⁷.

A modo de detallar las obligaciones de los Estados en materia de derechos culturales, es útil examinar cuatro tipos de obligaciones estatales. El Estado tiene la obligación de respetar los derechos humanos en el accionar de sus agentes, la obligación de proteger a las personas de las violaciones de esos derechos por terceras personas, y promoverlos y facilitarlos a través de acciones para concientizar a las personas de los medios que están a su disposición. Estos tipos específicos de obligaciones estatales de respetar, promover y realizar son esenciales para la puesta en práctica de los derechos culturales⁶⁸.

En la línea de lo expuesto, el Comité DESC elaboró la Observación General N° 21 respecto del artículo 15.1 del PIDESC, en el que se especificaron las obligaciones de los Estados Parte del Pacto en materia del derecho a *participar en la vida cultural*, derecho en el cual se encuentra comprendido el derecho al patrimonio cultural. En la citada observación, el Comité desarrolla el contenido de lo que denominó “obligaciones jurídicas de carácter general” y

⁶⁷ DONDERS, Yvonne. Obra citada, P. 165.

⁶⁸ MARKS, Stephen. Los derechos culturales en perspectiva. En: Agencia Española de Cooperación Internacional. Derechos culturales y desarrollo humano: publicación de textos del diálogo del Forum Universal de las Culturas de Barcelona. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006, P. 183.

“obligaciones jurídicas específicas”. En relación a las primeras, el Comité señaló que el PIDESC impone a los Estados Parte la obligación inmediata de garantizar que el derecho conferido en el párrafo 1 a) del artículo 15 sea ejercido sin discriminación, de reconocer las prácticas culturales y de abstenerse de interferirse en su disfrute y realización. El pacto, si bien se refiere a la realización progresiva de los derechos en él consagrados y reconoce los problemas que surgen de la falta de recursos, impone a todo Estado Parte la obligación expresa y continua de adoptar medidas concretas destinadas a la plena realización del derecho de toda persona a participar en la vida cultural. Y por último, dada la interrelación de los derechos consagrados en el artículo 15 del PIDESC, la plena realización del derecho de toda persona a participar en la vida cultural requiere también de la adopción de las medidas necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y la cultura, así como de las destinadas a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora⁶⁹.

El Comité delimitó las obligaciones específicas respecto del derecho a toda persona a ser parte de la vida cultural, las mismas que serán desarrolladas a continuación exponiendo su contenido en lo concerniente al patrimonio cultural. El derecho de toda persona a participar en la vida cultural, al igual que los otros derechos consagrados en el Pacto, impone a los Estados Parte, tres tipos de obligaciones (respetar, proteger y cumplir).

⁶⁹ COMITÉ DESC. Observación General N° 21 del 21 de diciembre de 2009. Derecho de toda persona de participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1ª) del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, párrafos 44, 45 y 46.

a) La obligación de respetar

Requiere que los Estados Parte se abstengan de interferir, directa o indirectamente, en el disfrute del derecho a participar en la vida cultural. En su contenido se encuentran los siguientes derechos⁷⁰:

- Elegir libremente su propia identidad cultural, pertenecer o no a una comunidad y que su elección sea respetada. Así como el derecho de toda persona a expresar libremente su identidad cultural, realizar sus prácticas culturales y llevar su forma de vida.
- La libertad de opinión, la libertad de expresión en el idioma o los idiomas que elija y el derecho a buscar, recibir información e ideas de todo tipo e índole, incluidas las formas artísticas.
- La libertad de creación individualmente en asociación con otros o dentro de una comunidad o un grupo, lo que implica que los Estados Parte deben abolir la censura de actividades culturales que hubieran impuesto a las artes y otras formas de expresión.
- Tener acceso a su patrimonio cultural y lingüístico y al de los otros. En particular, los Estados deben respetar el libre acceso de sus minorías a su cultura, patrimonio y otras formas de expresión, así como el libre ejercicio de su identidad y sus prácticas culturales.

b) La obligación de proteger

Exige que los Estados Parte adopten medidas para impedir que otros actores interfieran con el derecho de participar en la vida cultural. En muchos casos las obligaciones de respetar y proteger el patrimonio cultural y la diversidad están interrelacionadas. Por lo tanto, la obligación de proteger debe interpretarse en el sentido de que los Estados deben adoptar medidas para impedir que terceros tengan injerencia en el ejercicio de los derechos enumerados en el apartado anterior y los siguientes⁷¹:

- Respetar y proteger el patrimonio cultural en todas sus formas.
- El patrimonio cultural desde ser preservado, desarrollado, enriquecido y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad y alentar un verdadero diálogo entre las culturas.

⁷⁰ Observación General N° 21 del 21 de diciembre de 2009, párrafos 46 y 49.

⁷¹ COMITÉ DESC. Observación General N° 21 del 21 de diciembre de 2009, párrafos 46 y 50.

c) La obligación de cumplir

Requiere que los Estados Parte adopten las medidas legislativas administrativas y judiciales, presupuestarias, de promoción y de otra índole, destinadas a la plena realización del derecho a participar en la vida cultural. La obligación de cumplir puede subdividirse a su vez en las obligaciones de *facilitar*, *promover* y *proporcionar*⁷². En desarrollo de lo anterior, se debe comprender que los Estados Parte están obligados a *facilitar* el derecho de toda persona a participar en la vida cultural tomando una gran variedad de medidas positivas, entre otras, de tipo financiero que contribuyen a la realización de este derecho.

En lo concerniente a la obligación de *promover*, los Estados deben fomentar el ejercicio del derecho de asociación de las minorías culturales y lingüísticas en beneficio del desarrollo de sus derechos culturales y lingüísticos. Adicionalmente, en atención a la obligación de *proporcionar* ayuda financiera y de otro tipo, esta debe brindarse a artistas y organizaciones públicas y privadas, asociaciones culturales, sindicatos y otras personas e instituciones dedicadas a actividades científicas y creativas para así estimular la participación de científicos, artistas y otras personas en actividades internacionales de investigación científica o cultural, como simposios, conferencias, seminarios y talleres.

La obligación de *cumplir* exige a los Estados Parte disponer todo lo necesario para hacer realidad el derecho a participar en la vida cultural cuando los individuos o las comunidades, por razones que estén fuera de su alcance, no puedan hacerlo por sí mismos con los medios de que disponen. Este tipo de obligación incluye, por ejemplo: programas destinados a preservar y restablecer el patrimonio cultural; y la incorporación de la educación cultural en los programas de estudios de todos los ciclos con inclusión de historia, literatura, música y la historia de otras culturas, en consulta con todos aquellos a quienes concierna.

⁷² Ibidem, párrafos 49, 51 al 54.

Finalmente, en relación a la implementación en legislación, estrategias y políticas para el cumplimiento de las obligaciones detalladas, el Comité indica que los Estados parte, si bien tienen un amplio margen de discreción en la elección de las medidas que estimen más convenientes para la plena realización del derecho a la vida cultural, deben adoptar en forma inmediata las destinadas a garantizar el acceso sin discriminación de toda persona a ese derecho. El Comité subraya que el empoderamiento cultural inclusivo resultante del derecho de toda persona a participar en la vida cultural es una herramienta para reducir las disparidades, de manera que todos puedan disfrutar en pie de igualdad de los valores de su propia cultura dentro de una sociedad democrática. Los Estados parte al poner en práctica el derecho consagrado en el párrafo 1 a) del artículo 15 del Pacto, deben ir más allá de los aspectos materiales de la cultura (como museos, bibliotecas, teatros, cines, monumentos y sitios del patrimonio) y adoptar políticas, programas y medidas proactivas que también promuevan el acceso efectivo de todos los bienes intangibles de la cultura (tales como el idioma, los conocimientos y las tradiciones)⁷³. Podría situarse aquí a los sujetos practicantes de las manifestaciones culturales como los intérpretes de música tradicional.

1.3. La música tradicional como Patrimonio Cultural de la Nación

1.3.1. Primeras aproximaciones a la música tradicional en el Perú

Desde muy antiguo los hombres y mujeres en el Perú fueron músicos y danzantes, como lo demuestran las evidencias arqueológicas de instrumentos musicales, de textiles y ceramios con escenas de canto y baile. En este sentido, Arturo Jiménez Borja para mayores referencias de la presencia musical en el antiguo Perú, comenta: *“Parece que el norte fue muy rítmico, se utilizaron instrumentos de ritmo. En la cerámica se ven las representaciones con muchos cascabeles, bastones de ritmo, tambores. En cambio en el sur, Nazca, por ejemplo, parece*

⁷³ Ibidem, párrafos 66, 69 y 70.

*gustar de la melodía porque se encuentra una gran cantidad de flautas. Entre estas flautas se encuentra una extraordinaria que se toca también en Puno y se llama sicu*⁷⁴: Es de indicar también que las representaciones musicales en el antiguo Perú no eran solo espectáculos sino que estaban relacionadas con actividades vinculadas a la naturaleza, la sociedad y sus espacios geográficos⁷⁵.

La expresión extrema del vínculo entre la música, las celebraciones y los rituales se produjo luego de la conquista española, cuando perdidos los recursos militares y sumidos en la desesperación, el último modo para resistir empleado por los nativos fue el canto, la música y la danza. Esta última fue reelaborada de manera frenética, en lo que se conoce como *taki onqoy* o enfermedad del baile, entendiendo el término *taki* como un vocablo que engloba tanto música como la danza. Fue ese su último recurso para perpetuar lo propio⁷⁶. Ese espíritu musical y ceremonial originario fue aprovechado para la consolidación de la evangelización católica durante el virreinato, y con ello también se enriqueció el arte andino con nuevos géneros e instrumentos musicales, en especial los de cuerda, lo que permitió la creación de danzas y escenificaciones teatrales conforme a los nuevos usos y costumbres. Los misioneros recurrieron a estas propuestas artísticas para legitimar las festividades patronales en cada pueblo y para cumplir con el calendario litúrgico, muestra de esto es la presencia del instrumento musical denominado *pampapiano* en las iglesias de las provincias de Cusco⁷⁷. Si bien pervivieron formas musicales nativas, con el tiempo se produjo un variado

⁷⁴ JIMÉNEZ BORJA, Arturo. El encuentro cultural. En: Folklore y tradiciones populares. Gonzáles Carré, Enrique. (Ed.). Lima: PUCP. Instituto Riva Agüero, 2007, P. 106.

⁷⁵ OSSIO, Juan M., ROMERO, Raúl (ed.). Uso del espacio y tiempo en la fiesta andina. En: Fiesta en los Andes: ritos, música y danzas del Perú. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. (Fondo editorial: Instituto de Etnomusicología), 2008, P. 16.

⁷⁶ Información tomada de la sección: Patrimonio Cultural Inmaterial: Música y Danzas del portal web del Ministerio de Cultura del Perú. Consulta: 10 de abril de 2013. Disponible en: www.mcultura.gob.pe/patrimonio-cultural-patrimonio-inmaterial-musica-y-danzas.

⁷⁷ CORNEJO, Marcela. Pampapiano: Testimonio de Jorge Nuñez del Prado. En: Cantera de sonidos. Consulta: 10 de abril de 2014. Disponible en: www.canteradesonidos.blogspot.com/2008/08/pampapiano-testimonio-de-jorge-nuez-del.html.

mestizaje según las regiones y sus raíces culturales particulares⁷⁸. En la época republicana se incrementaron las creaciones musicales de índole más profana, sobre todo las relacionadas al galanteo, a las nuevas costumbres o a la celebración popular de acontecimientos políticos y militares, enriqueciéndose de este modo lo que hoy se conoce como “música tradicional peruana”⁷⁹.

La diversidad de las actuales expresiones musicales surgió de recreaciones de géneros indígenas prehispánicos, de géneros regionales inspirados en modelos europeos coloniales y republicanos. Las canciones y las danzas se adaptaron a todas las situaciones sociales: las había para animar las fiestas patronales o religiosas, las faenas de trabajo, los rituales de guerra y las diversas fiestas familiares⁸⁰. En este punto, precisa señalar que uno de los rasgos distintivos de los pueblos tradicionales, sobre todo los andinos, tanto en la historia como en la actualidad, es el uso y conservación de su música⁸¹. Los referentes andinos no se pierden en la urbe⁸², el conocimiento de estos contribuye a su proceso de adaptación a nuevos contextos⁸³, como Lima Metropolitana, sobre todo para las generaciones más jóvenes

⁷⁸ Información tomada de la sección: Patrimonio Cultural Inmaterial: Música y Danzas del portal web del Ministerio de Cultura del Perú citado previamente.

⁷⁹ En la versión original de esta referencia, se señala “folklor” en lugar de “música tradicional”. Se optó por lo segundo por corresponder de manera directa al bien jurídico Patrimonio cultural inmaterial- Música andina tradicional, objeto de estudio de la tesis, y considerar que el término “folklor” implica y contiene más y diversos elementos que exceden la presente investigación.

⁸⁰ Información tomada de la sección Patrimonio Cultural Inmaterial: Música y Danzas del portal web del Ministerio de Cultura del Perú. Consulta: 10 de abril de 2013. Disponible en: www.mcultura.gob.pe/patrimonio-cultural-patriminio-inmaterial-musica-y-danzas.

⁸¹ En este contexto, afirma Félix Anchi, que los migrantes andinos se caracterizan por darse el tiempo para difundir lo que aprendieron de sus padres, en su comunidad o pueblo natal: tocar, bailar, cantar como signo de reconocimiento e identificación con su lugar natal, lo que al mismo tiempo los diferencia de otros migrantes. ANCHI, Félix. Historias de vida. Trabajo de campo: un acercamiento a la vida cotidiana de los músicos andinos. En: Cuadernos Arguedianos. Lima: Año 6, N° 6. Diciembre de 2005, P. 19.

⁸² RIVAS PLATA CABALLERO, Iván. La música andina en Lima. En: *Cuadernos Arguedianos*. Año 2, N° 2. Mayo de 1999, P. 82.

⁸³ REPETTO Málaga, Luis. Memoria y Patrimonio. En: *Pensar Iberoamérica*. Revista Cultural de OEI. Consulta: 01 de abril de 2013. www.oei.es/pensariberoamerica/ric08a06.htm.

cuando llegan a ella pensando en una vida mejor a través del ingreso económico⁸⁴. Es por esto que el apoyo en la preservación de las manifestaciones del PCI como la música tradicional de origen andino, es de vital importancia para que los individuos no perciban su memoria colectiva como una carga sino como un recurso de vital importancia para su desarrollo en sus nuevos contextos.

1.3.2. El patrimonio cultural inmaterial del Perú

En lo concerniente al sistema jurídico nacional, el PCI ha recibido reconocimiento constitucional en el artículo 21º de la Constitución Política de 1993:

Los yacimientos y restos arqueológicos, construcciones, monumentos, lugares, documentos bibliográficos y de archivo, objetos artísticos y testimonios de valor histórico, expresamente declarados bienes culturales, y provisionalmente los que se presumen como tales, son patrimonio cultural de la Nación, independientemente de su condición de propiedad privada o pública. Están protegidos por el Estado. La ley garantiza la propiedad de dicho patrimonio. Fomenta conforme a ley, la participación privada en la conservación, restauración, exhibición y difusión del mismo, así como su restitución al país cuando hubiere sido ilegalmente trasladado fuera del territorio nacional.

Asimismo, en el 2004 se promulgó la Ley N° 28296, Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, la cual es el marco normativo del tratamiento de la totalidad del patrimonio cultural en el país. De acuerdo a ello, se presenta la definición de los bienes culturales que conforman el patrimonio cultural de la nación (en adelante, PCN) expuesta en el Artículo II de su Título preliminar y su Artículo 1º.2, respectivamente:

Se entiende por bien integrante del Patrimonio Cultural de la Nación a toda manifestación del quehacer humano - material o inmaterial- que por su importancia, valor y significado paleontológico, arqueológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico, tradicional, religioso, etnológico, científico, tecnológico o intelectual, sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista presunción legal de serlo. Dichos bienes tienen la condición de propiedad pública o privada con las limitaciones que establece la presente Ley.

(...)

Integran el Patrimonio Inmaterial de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de

⁸⁴ URIBE, Ana. Migrantes, educación y cultura. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Época III, Vol. XIX. Número especial. México: Universidad de Colima, 2013, P. 5.

identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente, tales como los idiomas, lenguas y dialectos autóctonos, el saber y conocimiento tradicional, ya sean artísticos, gastronómicos, medicinales, tecnológicos, folclóricos o religiosos, los conocimientos colectivos de los pueblos y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural.

Dicho cuerpo legal establece una clasificación de patrimonio cultural entre bienes materiales e inmateriales, es decir entre patrimonio cultural material y patrimonio cultural inmaterial respectivamente, otorgando igual estatus jurídico a ambos. En el artículo 86° del Reglamento de la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (el Decreto Supremo N° 011-2006-ED) se establecen los ámbitos y clases posibles del PCI, lo que ha sido ratificado por el Ministerio de Cultura mediante la Directiva N° 003-2015-MC:

Sin constituir manifestaciones exclusivas del patrimonio cultural inmaterial, éstas pueden ser:

1. Lenguas y tradiciones orales
2. Fiestas y celebraciones rituales
- 3. Música y danzas⁸⁵**
4. Expresiones artísticas plásticas: artes y artesanías
5. Costumbres y normativas tradicionales
6. Formas de organización y de autoridades tradicionales
7. Prácticas y tecnologías productivas
8. Conocimiento y prácticas asociadas a la medicina tradicional y la gastronomía, entre otros
9. Los espacios culturales de representación o realización de prácticas culturales.

Esto guarda congruencia con lo señalado en el artículo 2° de la Convención UNESCO 2003.

Las instituciones públicas de competencia relacionada al PCI en Lima Metropolitana como el Ministerio de Cultura, reconocen que este patrimonio, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza, con su historia y otros grupos humanos, lo que les infunde un sentimiento de identidad y continuidad⁸⁶.

⁸⁵ El resaltado es nuestro.

⁸⁶ En ese sentido, se ha designado a la Dirección de Patrimonio Inmaterial como órgano de línea del Ministerio de Cultura del Perú. Dicha unidad orgánica es la encargada de gestionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar, preservar, salvaguardar, promover, valorizar, transmitir y revalorizar el patrimonio cultural inmaterial del país, en sus distintos aspectos. Información obtenida de la sección "Líneas de acción de la Dirección de Patrimonio Cultural Inmaterial" del portal virtual institucional del Ministerio de Cultura. Citado anteriormente. Consultado el 22 de agosto de 2013.

En este capítulo se ha delimitado el marco conceptual en el que se desarrollará el análisis del accionar del Estado en relación al patrimonio cultural inmaterial. Lo que sigue a continuación es la definición tanto del patrimonio cultural y de los sujetos de derecho de los que versa la presente investigación, es decir, de la música andina tradicional y de sus intérpretes en Lima Metropolitana, respectivamente.



CAPÍTULO II:

APROXIMACIÓN A LOS INTÉRPRETES DE MÚSICA ANDINA TRADICIONAL EN LIMA METROPOLITANA

La música de origen andino y sus intérpretes son elementos dinámicos presentes en la ciudad de Lima desde hace varias décadas, que han variado sus características al mismo ritmo en que la ciudad de Lima se convirtió en una metrópoli. En la primera parte de este capítulo se reseña el papel que han cumplido dichos artistas en la historia contemporánea de Lima. Asimismo, se hace referencia de las concepciones clásicas que se tienen respecto a la música tradicional y de las particularidades que esta y sus intérpretes presentan en la actualidad, ello con el propósito de interpelar tales nociones clásicas con la situación de hecho de los intérpretes de música de origen andino en Lima durante los primeros años del siglo XXI.

En esta línea, y de acuerdo a los objetivos de la presente tesis, en la siguiente parte de este capítulo, se expone el trabajo de campo realizado⁸⁷ en torno a intérpretes de música andina en Lima, cuyas conclusiones constituyen tanto el perfil del músico y cantante de la música andina en Lima actual, como el diagnóstico de sus requerimientos a las entidades estatales. El trabajo de campo consistió en la aplicación de tres métodos: (1) Entrevistas realizadas a intérpretes de música andina tradicional cuyas actividades tienen lugar en Lima Metropolitana, (2) Inmersiones en conciertos y eventos con participación de intérpretes de música andina en diversos distritos de la ciudad capital y, (3) Revisión de material audiovisual hecho en torno a músicos andinos en la ciudad de Lima. El trabajo de campo se desarrolló entre noviembre de 2012 y junio de 2014. Los detalles son expuestos en las páginas siguientes.

2.1. Enfoque teórico

Al tratar a la música tradicional en el marco del PCI se encuentra en ella la característica transversal a toda manifestación del patrimonio inmaterial o intangible, esto es su *no objetibilidad* en contraposición al patrimonio cultural material como los monumentos históricos en tanto bienes objetos, es decir bienes tangibles, bienes materiales. En ese sentido, conviene para los fines de la investigación, hacer una delimitación de lo que se entiende por el bien cultural específico de la música andina tradicional y de las características de sus intérpretes.

2.1.1. El intérprete de música tradicional

A) Noción clásica

Partiremos de la definición de música tradicional elaborada por Aurelio Tello⁸⁸:

La música de tradición oral es toda aquella forma de expresión que no depende de la escritura o notación musical, que ha sobrevivido en la memoria colectiva, que se ha transmitido de padres a hijos y que comprende no sólo el repertorio sino también las formas de emisión vocal, los modos de ejecución de instrumentos y la construcción y fabricación de los mismos. Así como la utilización de formas musicales consagradas por el uso tradicional.

De esta definición clásica se tiene que la música tradicional constituye el conjunto de creaciones musicales que son heredadas de las generaciones predecesoras y recreadas por las más recientes, es el producto de la tradición musical que ha ido evolucionando y transmitiéndose oralmente, que forma parte del acervo patrimonial de la comunidad y con el paso del tiempo se convierte en lo que determina su identidad. Esto toma mayor relevancia cuando las comunidades o grupos humanos deben desplazarse, cuando llevan consigo el

⁸⁸ TELLO, Aurelio. El patrimonio musical de México. Una síntesis afirmativa. En: El patrimonio nacional de México II. México: FCE/CONACULTA, 1997, P. 82.

patrimonio inmaterial que aprehendieron en comunidad. Al respecto, señala Alejandro Martínez de la Rosa⁸⁹:

Lo intangible es al final de cuentas lo que más pesa. Las poblaciones desplazadas por distintos motivos dan prueba de ello; apenas llevan consigo lo que pudieron cargar, pero su mayor capital está en el conjunto de saberes, costumbres y tradiciones que marcan su identidad, ahí entra la música como parte integral del Patrimonio Cultural Inmaterial.

La música tradicional como creación colectiva, desde esta perspectiva clásica, proviene de las siguientes fuentes⁹⁰: *la memoria colectiva, las copias anónimas y las recopilaciones totales o parciales*. Asimismo, al tratar a la música tradicional como una manifestación cultural, se señala como sus principales características las siguientes⁹¹:

- Continuidad de la evolución musical que liga el pasado con el presente.
- Variación constante de la música que va surgiendo de la aportación individual o del grupo.
- La selección de la música por la sociedad del entorno geográfico. Normalmente es la comunidad la que decide y elige el tipo y estilo musical que va en concordancia con sus pautas culturales renovadas. El individuo transforma, pero es la masa la que le da el visto bueno. Es su vivencia en el pueblo que la asimila y la hace suya. Podría decirse que la melodía de cualquier canción se hace tradición mediante su vivencia en el pueblo o cuando este la acepta. Es característico de la melodía las continuas variaciones realizadas a través de las diferentes generaciones.

De acuerdo a lo expuesto, la música tradicional como parte del PCI, presentaría los siguientes rasgos distintivos:

- La *no objetibilidad*, toda vez que no se trata de un bien material u objeto. Esto tiene directa repercusión en la preservación de la música como patrimonio cultural, dado que no basta con salvaguardar los instrumentos musicales que se ejecutan en su interpretación. Su constante reinversión supera a las grabaciones y otros soportes tecnológicos pues la música tradicional presenta gran dinamismo y elementos que no pueden ser captados totalmente en registros, archivos y/o grabaciones.

- La *funcionalidad*, ya que la música está presente en los contextos más variados, ya sean clásicos o populares. Esta característica refiere a que la música tradicional se encuentra relacionada con el trabajo o el esparcimiento. También posee una dimensión histórica ya que

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ OLMO DOMINGUEZ, José Luis. Los aspectos fundamentales que definen a la música popular tradicional. En: Temas para la Educación. N°4, Septiembre 2009, Andalucía: Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía.

⁹¹ Ibidem.

puede contar la historia de la comunidad. La música se interpreta en toda clase de ocasiones: bodas, funerales, ritos e iniciaciones, fiestas y otras celebraciones. Al respecto, indica Alejandro Vivanco⁹² músico quenista y antropólogo estudioso de la música de origen andino, que este tipo de expresiones musicales son funcionales puesto que *“cumplen un rol activo en la vida de la colectividad, reflejando las condiciones de vida de la misma”*.

- La *oralidad*, ya que de acuerdo a las definiciones presentadas, la música tradicional se transmitiría oralmente y no por escrito. En este contexto, la presencia del intérprete es de suma importancia. Al respecto, conviene precisar lo que por oralidad se entiende a partir de la propuesta de Alexandra Álvarez Muro⁹³.

La oralidad es secuencialidad sonora, una línea en el tiempo que se transmite entre el hablante y el oyente, una línea de sonido que se desvanece al desaparecer la emisión. Al igual que la música, su vida es efímera. (...). El hablante transmite un mensaje que debe modularse con una melodía, está acompañado de un cierto ritmo y secuencia con espacios libres (...).

En la expresión oral están presentes elementos que van más allá de la lengua y que enriquecen y complementan lo que el hablante dice -actos, gestos, sonidos, silencios y vacilaciones-⁹⁴. Se halla también toda una carga emotiva, ambiental, histórica vinculada al momento de la expresión oral y a los que participan en el contexto.

Se puede sostener entonces que el PCI-música tradicional es, por sobre toda otra característica, dinámico. Esto porque cambia continuamente por acción grupal respondiendo a las necesidades de la sociedad poseedora y a sus características intelectuales, espirituales e históricas; y es dependiente del agente (intérprete). Sin perjuicio de la observación que se hará sobre este punto en las siguientes páginas, es preciso exponer la concepción clásica del papel que cumplen el individuo y la colectividad en la creación y reinversión de la música

⁹² VIVANCO GUERRA, Alejandro. El migrante de provincias como intérprete del folklore. Tesis para bachillerato en Ciencias Sociales con mención en Antropología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales. 1973, P. 31.

⁹³ ÁLVAREZ MURO, Alexandra. La transcripción de la oralidad. Consulta: 02 de abril de 2013. En: www.elies.rediris.es/elies15/cap14.html.

⁹⁴ ZAVALA, Virginia. La oralidad como performance: un análisis de géneros discursivos andinos desde una perspectiva sociolingüística. Boletín IRA, Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, N° 33. 2006, P. 129.

tradicional: *“las personas del colectivo popular y en suma este en su conjunto, que son los creadores de la música tradicional oral, son los autores de este tipo de música. A su vez, el individuo y el colectivo son los intérpretes de la misma”*⁹⁵. De esta definición de autor e intérprete de la música tradicional, se concluye que los individuos que conforman la comunidad o grupo social, son las fuentes vivas del PCI- música tradicional.

B) Perfil actual

Se ha presentado a la música tradicional desde una perspectiva clásica, como bien cultural cuyo único soporte sería la memoria de la comunidad o grupo social. En ese sentido, es necesario señalar los elementos que a su vez la constituyen, es decir: la obra musical y los intérpretes, ya que estos dos componentes son los que determinan que se produzca el proceso que es la música tradicional como patrimonio cultural.

Desde las definiciones expuestas en el acápite anterior, tenemos que la **obra musical** es la creación musical y, de ser el caso, el texto o letra de canción, y los **intérpretes** serían los cantantes y/o instrumentistas que transmiten oralmente la música tradicional que llevan en la memoria, de acuerdo a las características de su tiempo y que, asimismo, tienen la función de ser sus depositarios y recreadores⁹⁶. No obstante, al indicarse en las definiciones anteriores que los intérpretes de música tradicional transmiten los temas musicales oralmente y que su repertorio depende de su memoria, se advierte que estos aspectos no se condicen con la realidad de la escena musical de ciudades como Lima Metropolitana.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ KARP, Cary. El patrimonio digital de los museos en línea. En: Patrimonio Inmaterial de Museum International 221 Y 222 UNESCO. Consultado el 02 de abril de 2013. Disponible en: unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf.

Es necesario considerar que los intérpretes de música tradicional que desarrollan sus actividades en Lima se encuentran en un contexto urbano cuyas características son distintas a las de los sectores rurales que son los escenarios en los cuales se encuadran las definiciones de música tradicional citadas. Dicho esto, es conveniente hacer una diferenciación entre los intérpretes no individualizados, es decir, aquellos que conforman la colectividad que entona e interpreta una canción popular en una comunidad, de los intérpretes que sí pueden ser individualizados, que se presentan en diversos escenarios y que si bien interpretan una canción popular de una comunidad, pueden ser identificados a título propio. Asimismo, para estos intérpretes individualizados es necesario ser parte de una red de relaciones sociales para que tengan lugar los procesos de iniciación, primero, y los procesos de adquisición de competencias musicales y eventual profesionalización⁹⁷.

En ese sentido, se propone denominar "*intérpretes no especializados*" a los individuos que cantan y ejecutan instrumentos en una determinada celebración o fecha que amerita la presencia musical en su grupo social, es decir, los cantantes y/o ejecutantes que son parte del pueblo que canta, y llamar "*intérpretes especializados*" a los cantantes y músicos que se presentan (individual o grupalmente) en un escenario para interpretar temas pertenecientes al acervo cultural de un grupo social. La diferenciación propuesta es útil para desarrollar el perfil de lo que actualmente es el intérprete especializado de música tradicional que se desempeña en contextos ciudadanos. En adelante, al hacer referencia a los "intérpretes" se entenderá que lo desarrollado corresponde a los intérpretes especializados.

Entendiendo a la música tradicional, para fines de la presente investigación, como aquella que tiene su origen en el interior del país, se advierte que la presencia de este tipo de música

⁹⁷ MELO Campos, Luís. A música e os músicos como problema sociológico. En: Revista Crítica de Ciências Sociais. N° 78 octubre, Lisboa: 2007, P. 690.

en contextos urbanos es cada vez más notoria y así como existen intérpretes de esta música, hay también un público que busca sus presentaciones o producciones⁹⁸. Actualmente, los intérpretes no solo transmiten los temas en sus presentaciones en vivo, también lo hacen a través de producciones discográficas -aunque en menor medida-, también a través de medios como la televisión y la radio, las redes sociales virtuales y portales de Internet especializados en música, esto también ocurre entre los intérpretes de música tradicional. El intérprete tradicional no solo transmite su repertorio de forma oral o presencial, sino que hace uso de la tecnología, lo que ha tenido como consecuencia el mayor alcance de su presencia. Por otro lado, los intérpretes de música tradicional hacen uso de soportes tecnológicos para el archivo de su repertorio, no solo de su memoria⁹⁹ y muchas veces forman dicho repertorio a partir de lo aprendido en las presentaciones de otros intérpretes y de lo encontrado en discos o portales de Internet. Por lo que se tiene que su fuente no es únicamente su memoria.

Algunos músicos y/o instrumentistas que deciden hacer carrera musical son o pueden ser representados por una persona (en el caso de las agrupaciones, por ejemplo puede ser un miembro de la misma) o empresa (nacional o extranjera) que se encargue de realizar entre otras labores, la promoción, negociación, firma y ejecución de diversos contratos a favor de tales artistas¹⁰⁰. En el mercado usualmente estas personas son conocidas como representantes musicales o *managers*.

⁹⁸ HURTADO, Wilfredo. La música y los jóvenes de hoy: Los hijos de la chicha. En: Lima: aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (Fondo Editorial), 1997, P. 56.

⁹⁹ Por memoria nos referimos a lo que Soledad Ballesteros conceptualiza como "*el proceso psicológico que sirve para almacenar información codificada. Dicha información puede ser recuperada, una vez de forma voluntaria u consciente y otras de manera involuntaria*". BALLESTEROS, Soledad. Memoria humana: investigación y teoría. En: Psicothema. Madrid: Vol. 11. N° 4, 1999, P. 705.

¹⁰⁰ INDECOPI, USAID. Derecho de Autor para músicos. Lima: Folletín, Guía Informativa, 2012.

Por lo señalado, se concluye que el intérprete de música tradicional se aleja de la definición clásica del músico y cantante que transmite oralmente la música que lleva en la memoria. Se trata ahora de un intérprete que es pieza fundamental en las industrias culturales¹⁰¹ de muchas ciudades.

C) Relevancia del intérprete en la música tradicional

Corresponde llamar la atención acerca del miembro activo del grupo social y cultural que reproduce, transmite, transforma, crea y forma una cultura en y para la comunidad por medio de la reproducción y mantenimiento de sus prácticas sociales, es decir, respecto del *practicante*¹⁰² de las manifestaciones del PCI de la comunidad. Al tratar a los sujetos conscientes del patrimonio cultural y su capacidad de reflexión, Barbara Kirshenbalt Gimblett señala: *“se habla de creación colectiva y se denomina a sus ejecutantes “portadores” y “transmisores de las tradiciones”, términos que connotan un medio pasivo, un conducto, un recipiente carente de voluntad, intensión o subjetividad”*¹⁰³, cuando de lo expuesto en los acápites precedentes, se concluye que es el intérprete quien mantiene viva la música tradicional. En esta línea, es su desempeño el que dota de tradición a la música pues es el nexo vivo y necesario entre el pasado y el futuro de lo que contiene dicho patrimonio cultural.

¹⁰¹ La delimitación de lo que se entiende por industrias culturales es motivo de debate a nivel internacional, pero existe coincidencia en incluir en su contenido a las artes audiovisuales (cine, video, televisión), editorial (periódicos, revistas libros), fonográfico (música y radio) y multimedia (internet). Los bienes y servicios producidos por las industrias culturales se caracterizan por tener un doble valor: económico y cultural. El primero es resultante del hecho de ser parte de contextos mercantiles donde se incurre en costos monetarios para bienes y servicios a individuos dispuestos a obtenerlos. De esta forma conforman un sector que contribuye con el crecimiento de la economía. El segundo deriva de su expresión, representación y mecanismo de construcción de las características propias de los individuos y las comunidades donde se generaron tales bienes o servicios, los mismos que se configuran como vehículos para la conformación de identidades, memorias e imaginarios colectivos. ALFARO ROTONDO, Santiago. Economía y cultura de la música andina en Lima Metropolitana. Tesis Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias Sociales. Lima, 2009, P. 21-24.

¹⁰² Definición tomada del Glosario sobre patrimonio cultural inmaterial. Disponible en el portal UNESCO. Consulta: 02 de abril de 2013. Disponible en: www.diversidadcultural.mx/web/images/stories/documentos/glosario-sobre-patrimonio-cultural-inmaterial.pdf.

¹⁰³ KARP, Cary. Obra citada.

Por tanto, los practicantes no solo son portadores y transmisores de cultura, sino también agentes del mismo PCI.

Si bien la interpretación musical puede ser estudiada, grabada, documentada, catalogada y archivada, las medidas de salvaguardia de las artes tradicionales del espectáculo como la música, deben centrarse principalmente en la transmisión de conocimientos y las técnicas, y el fortalecimiento de los vínculos entre el maestro y el discípulo, haciendo especial hincapié en las sutilezas del canto y la ejecución de los instrumentos musicales¹⁰⁴. Esto significa que no existe dicho patrimonio sin que haya al menos un actor que lo ejecute, es decir, no existe música tradicional sin intérpretes. Por tanto, los intérpretes no son solo los exponentes del PCI-música tradicional, sino que son un elemento coexistencial de la misma.

Aaron Copland en su texto “Cómo escuchar la música”, señala que esta en general implica necesariamente tres factores distintos: un compositor, un intérprete y un oyente. Ellos forman un triunvirato, ningún miembro cumpliría su función sin los otros dos¹⁰⁵. De aquí que la música no pueda ser percibida sin los sujetos que la hacen posible, no hay música sin intérprete. Ahora, en referencia específica al intérprete, Copland enuncia que lo que escucha el oyente no es finalmente al autor sino el concepto que del autor tiene el intérprete, el cual es un elemento necesario entre el creador de la obra y su público: *“El contacto del escritor con su lector es directo; el cuadro del pintor no necesita más, para que se vea, que colgarlo bien y en un lugar preciso. Pero la música, al igual que el teatro, es un arte que, para que viva, necesita ser reinterpretado”*¹⁰⁶. El cantante ecuatoriano Carlos Grijalva, en atención al

¹⁰⁴ UNESCO, Patrimonio Inmaterial. Sobre Patrimonio inmaterial En: Artes del espectáculo. Portal web UNESCO. Consulta: 02 de abril 2013. Disponible en: www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00054.

¹⁰⁵ COPLAND, Aaron. Del compositor al intérprete y de éste al oyente. En: *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de cultura económica, 2004, P. 241.

¹⁰⁶ COPLAND, Aaron. Obra citada, P. 243.

intérprete de música tradicional, declara: *“Cuando estamos hablando de una interpretación de nuestra música, se convierte en algo muy complejo porque incluso aquel que ve un video de la presentación, no vivió lo que hemos vivido los que estamos aquí”*¹⁰⁷, confirmando con ello, la importancia de todo aquello que supone la presencia del intérprete en el PCI-música tradicional, toda vez que su función no es solo la de ser transmisor de una canción, sino también, ser el testimonio de cada una de las veces en que esta fue puesta en escena.

Ahora, en lo que concierne al intérprete y sus derechos, cuando este deja de hacer música tradicional, debido a las condiciones adversas, se ven limitados varios de sus derechos culturales, los cuales han sido reconocidos no solo en los documentos normativos citados en el capítulo anterior, sino también en nuestra Constitución Política en el artículo 21° y en el capítulo correspondiente a los derechos fundamentales. Uno de ellos es el derecho fundamental a la libertad de creación artística¹⁰⁸, así como su derecho a la identidad étnica y cultural¹⁰⁹, el ya citado derecho a ser parte de la vida cultural de su comunidad¹¹⁰, toda vez que se entiende a la música tradicional como producción colectiva del pueblo, cultura o grupo humano al que pertenece, y por ello, es un identitario¹¹¹. A nivel colectivo, al ser el intérprete uno de los elementos coexistentes de la música como PCI, cuando el intérprete deja ser tal, la pérdida del PCI como creación musical es solo cuestión de tiempo. Pueden tomarse

¹⁰⁷ Declaración brindada para la edición “Pasillo profundo”. En: Expresarte, programa 12. Expresarte EC. (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2013) [video]. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=I-DCRXeG3Y.

¹⁰⁸ Constitución Política del Perú

Artículo 2.- Derechos fundamentales de la persona. Toda persona tiene derecho: (...) 8.- A la libertad de creación intelectual, artística, técnica y científica, así como a la propiedad sobre dichas creaciones y a su producto. El Estado propicia el acceso a la cultura y fomenta su desarrollo y difusión.

¹⁰⁹ Constitución Política del Perú

Artículo 2.- Derechos fundamentales de la persona. Toda persona tiene derecho: (...) 19.- A su identidad étnica y cultural. El Estado reconoce y protege la pluralidad étnica y cultural de la Nación.

¹¹⁰ Derecho desarrollado en el artículo 15° Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales -PIDESC.

¹¹¹ VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Rosa Elena Chalena. El Arte, como un derecho humano. Consultado el 01 abril de 2013. Disponible en: www.chalenasvasquez.com/pdf/Elarte,underechohumano.pdf.

medidas como la grabación o elaboración de soporte material para la música tradicional pero, como se ha indicado, ello no garantiza que los géneros musicales perduren como tradición. Cuando se pierden las letras de las canciones, las melodías, las técnicas de interpretación, significado social, religioso, cosmovisión y todo aquello que involucra la puesta en escena de la música tradicional, el pueblo o grupo humano que la pierde, está perdiendo a su vez una de las manifestaciones que lo diferencia de otros grupos, lo que lo identifica y le da sentido a su cultura viva.

Por lo indicado, se hace necesario que en las medidas adoptadas en relación a la investigación, preservación, promoción y protección de la música como parte del PCI, se preste igual atención a los dos componentes coexistentes del complejo música tradicional: (1) creación musical e (2) intérpretes, por la relevancia que estos últimos poseen en la pervivencia del PCI-música tradicional.

2.2.2. Presencia de la música andina tradicional en Lima Metropolitana

A) Aproximación histórica

Como expone el título de la presente investigación, el personaje principal de esta es el intérprete de música andina en el contexto de Lima Metropolitana, lo que remite a la necesaria exposición de las circunstancias que dieron y dan pie al desplazamiento de los músicos andinos y en general de la población de la sierra a la capital del país. En ese sentido, se encuentran y diferencian dos escenarios en las últimas décadas, el primero corresponde al desplazamiento usual de los diversos grupos sociales de un país, y el segundo, la migración interna que es respuesta a acontecimientos específicos de la historia.

El primer escenario planteado no denota mayor complejidad, toda vez que corresponde al movimiento usual de la población del interior del país a las distintas capitales de

departamentos y que tiene como motivación la búsqueda de mayores y mejores oportunidades de vida, partiendo de la premisa que dichas oportunidades se han visto desde siempre, circunscritas a las ciudades capitales. Es en este contexto en el cual encontramos las primeras aproximaciones a lo que luego sería la intensa actividad y presencia de la música andina en Lima.

José Antonio Lloréns manifiesta que en los años comprendidos entre 1900 y 1930, la música andina se fue conociendo en Lima por la adaptación de melodías tradicionales peruanas a las formas musicales provenientes de Europa¹¹², siendo las de mayor popularidad las denominadas “*óperas incaicas*”¹¹³, realizadas por compositores eruditos pero no necesariamente de origen andino, las cuales sirvieron de fondo musical a diversas actividades y ceremonias oficiales del presidente Leguía que eran transmitidas por la emisora estatal¹¹⁴. Fue este presidente quien al asistir en 1927 al Festival de la Flor de Amancaes¹¹⁵

¹¹² LLORÉNS AMICO, José Antonio. La Música Popular en Lima: Criollos y Andinos. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Indigenista Interamericano, 1983, P. 99.

¹¹³ Muestra de esto son las óperas *Ollanta* (1900) y *Atahualpa* (1906) de José María Valle Riestra, y la zarzuela *El cóndor pasa* (1913) de Daniel Alomía Robles, quien, además de usar motivos “incaicos”, introdujo por primera vez instrumentos como la quena y motivos melódicos andinos. VARGAS Luna, Jaime En: Jaranas, coliseos y matinales, cuarenta años de música popular en Lima. Consulta: 12 de enero de 2013. Disponible en: www.criticalatinoamericana.com/jaranas-coliseos-y-matinales-cuarenta-anos-de-musica-popular-en-lima/.

¹¹⁴ La cercanía del presidente Augusto B. Leguía a la música tradicional ha quedado registrada en temas del cancionero popular, como la canción “tondero peruano” de Miguel Correa Suárez: “(...) lo cantaron los Culluscus y a Palacio lo llevaron, el presidente Leguía, lo bailó alborozado”.

¹¹⁵ El Festival de la Flor de Amancaes se celebraba el 24 de junio de todos los años en el distrito del Rímac, en la Pampa de Amancaes desde la cual se podía apreciar toda Lima, debió su nombre a una flor amarilla que aparecía en dicha pampa entre los meses de junio y agosto, la flor de amancaes. Desde la época colonial, la Pampa de Amancaes fue un lugar de peregrinación recibió el nombre de San Juan pues se señalaba que ahí había tenido lugar un milagro, lo que motivó la construcción de una capilla la que se inició el 24 de junio de 1582. La peregrinación se fue convirtiendo en una tradición a la cual acudían los vecinos limeños de todos los estratos sociales, la gente del pueblo llegaba en mulas y en carreta y los aristócratas viajaban en calesas y balancines tirados por caballos. En la pampa se empezaron a celebrar grandes jaranas con guitarra y cajón, donde se bailaba zamacueca, asimismo, se realizaba un festival gastronómico. A fines del siglo XIX la fiesta fue decayendo y en el siglo XX las autoridades municipales impulsaron su recuperación. Durante el oncenio de Augusto B. Leguía, se procuró la recuperación del festival así como la incorporación de presentaciones de música andina. A la caída del régimen de Leguía, el festival dejó de contar con el apoyo del gobierno. Las últimas fiestas de Amancaes se realizaron a fines de 1950. Al respecto, Manuel Acosta Ojeda, en la publicación virtual de su colaboración en el suplemento “Variedades” del diario El Peruano del 21 de

organizado por la Municipalidad Distrital del Rímac, fue testigo de la primera presentación de música andina en dicho festival al cual acudía gran número de residentes de Lima de todos los sectores sociales¹¹⁶. Jorge Núñez del Prado¹¹⁷ integrante del grupo musical cusqueño “Los Campesinos,” explica este fenómeno en base a que muchos músicos y bailarines venían del interior del país con el único propósito de presentarse a los concursos organizados en el Festival de la Flor de Amancaes

Si bien en la década de 1920 existía un número considerable de provincianos en Lima, la mayoría venía de las capitales de los departamentos de la sierra, por lo que no compartían la cultura musical y en general, artística, de las clases populares de la sierra por su formación más bien urbana. Este fenómeno se prolongó hasta fines de la década de 1930¹¹⁸. No obstante, se presenta por estos años, más exactamente en el año 1929, la primera grabación de música andina conocida correspondiente a Estanislao “Tany” Medina, disco en el cual se encuentra el tema “Adiós pueblo de Ayacucho” para el sello RCA de Buenos Aires¹¹⁹.

junio del 2010, “La Fiesta de Amancaes”, señala: *“Allí se juntaban cantantes, conjuntos y bailarines que interpretaban valeses, huainos, marineras y otros géneros. Una fiesta de peruanidad”*, indica el citado compositor y músico que por la década 1980 se le encargó recrear la Fiesta de Amancaes y en la búsqueda de datos no encontró información en el municipio, por lo que debió recurrir a la tradición oral y consultar a quienes habían participado del festival (entre estos informantes señala a los hermanos Ascues). Asimismo, manifiesta que en las ediciones precedentes del festival, participaron conjuntos andinos como el Conjunto Infantil de la Provincia de Tarma, el Conjunto Apurímac y el Trío Ayacucho. Información tomada del artículo “La fiesta de amancaes”. Visita: 27 de mayo de 2013. Disponible en: www.manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/02/la-fiesta-de-amancaes.html.

¹¹⁶ Las ediciones de la Fiesta de Amancaes eran cubiertas por los diarios la Prensa, El Comercio, La Crónica, Mundial y Variedades en los que se daba amplia cuenta de los resultados de las competencias del festival. VIVANCO GUERRA, Alejandro. Obra citada, P. 110.

¹¹⁷ Información tomada del material audiovisual de la Exposición “Música Andina en Lima: Fragmentos de una Historia” Fotografía de Nelly Plaza, puesta en Casa Rímac de la Municipalidad de Lima. Visita: 10 de febrero de 2013.

¹¹⁸ LLORÉNS AMICO, José Antonio. Obra citada, P. 112.

¹¹⁹ Texto informativo del Disco N° 5: El Cóndor Pasa y el Folklore Andino, de la colección: Historia de la Música Peruana. Lima: El Comercio, 2000, P. 03.

Detalla Lloréns que en los recitales de música andina se había dado un proceso de *cusqueñización* de todas las manifestaciones, así como de un requerimiento adicional por presentarlas de manera muy estilizada. Se evidenciaba en dichas presentaciones la identificación de lo andino como lo directamente relacionado con lo incaico, mas no con lo regional y popular de los migrantes serranos. En otras palabras, se tomó a lo cusqueño como lo superior andino y bajo tal supuesto fueron juzgados los diversos géneros musicales de todas las regiones¹²⁰. Se puede decir, entonces, que se observaba presencia en Lima de música cusqueña, pero no aún de la música andina¹²¹. Momento de especial importancia en la historia de la música andina en Lima fue la aparición de los coliseos deportivos en 1938¹²². El coliseo era un auditorio techado con lona que fungía de escenario múltiple. La música andina ingresó a los coliseos e hizo de estos sus primeros grandes escenarios. Ahí se mostraron espectáculos andinos, tal y como se bailaban y cantaban en los pueblos de la sierra. El coliseo se convirtió en el centro del paisanaje, de los coterráneos radicados en Lima que asistían con sus familias. Coliseos como Triatón, El Nacional o el Puente del Ejército, llegaron a albergar a gran cantidad de asistentes, como este último que contaba con un aforo de 3500 personas. Dichos coliseos en un inicio sirvieron de escenario para eventos deportivos pero poco a poco fueron cediendo espacio a las presentaciones de compañías de danzas vernaculares cuando estas aún realizaban representaciones de notoria influencia incaica; a propósito, señala Jorge Núñez del Prado¹²³, que las presentaciones en los coliseos se desarrollaban casi todos los fines de semana. De este modo, los coliseos deportivos se

¹²⁰ Texto informativo del Disco N° 5: El Cóndor Pasa y el Folklore Andino. Obra citada, P. 08.

¹²¹ La música popular andina, tal cómo se practica en la sierra, no ingresaría a Lima de modo sostenido sino hasta la década de 1950. Fue un fenómeno que se derivó de los cambios sociales experimentados en el país luego de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo el creciente proceso de urbanización por la fuerte migración de la sierra a la costa. LLORENS AMICO, José Antonio. Obra citada, P. 117.

¹²² ALFARO ROTONDO, Santiago. Obra citada, P. 62.

¹²³ Información tomada del material audiovisual de la Exposición: Música Andina en Lima: Fragmentos de una Historia. Fotografía de Nelly Plaza, en Casa Rímac de la Municipalidad de Lima. Referida previamente.

convirtieron en escenarios para la presentación exclusiva de músicos andinos, pasando a ser identificados como coliseos folklóricos y llegando a tener notoria presencia en la ciudad.

La proximidad a mayor número de presentaciones de música de la sierra y la formación de clubes departamentales en los cuales también se hacían presentaciones de música y danzas, fueron desarrollando el concepto de lo que era la música andina para cada uno de los grupos de provincianos de acuerdo a sus características particulares. Lima dejaba de entender a la música andina como extensión de lo incaico y empezaba a percibirla con las particularidades que iban manifestando los residentes provincianos. Sin embargo, estos también eran observados como invasores del espacio limeño; así durante la década de 1940, la música andina se escuchó en los coliseos, clubes departamentales y en los barrios marginales de la ciudad. Fue por entonces, específicamente en 1940 cuando el Zorro Navarro grabó para la discográfica Odeón, el huaino “Ramito de toronjil” que bien podría ser considerado el primer hito de la música andina, en forma de disco, que se impuso en el gusto limeño¹²⁴.

Se indicó en un inicio que el desplazamiento de la población de la sierra a Lima respondía a un proceso de movilización usual y a hechos históricos específicos que lo impulsaron, siendo las del segundo escenario, situaciones para las cuales la ciudad no se encontraba preparada. Así, por ejemplo en los años de 1950 con una favorable coyuntura económica post Segunda Guerra Mundial que presentaba a un Perú que crecía en exportaciones e inversión extranjera, se propició una creciente migración a las ciudades, siendo en su mayoría población joven en búsqueda de mejor educación y que se situó en los barrios marginales que rodeaban la ciudad, que luego fueron el origen de distritos populares como Comas, Villa María del Triunfo

¹²⁴ Texto informativo del Disco N° 5: El Cóndor Pasa y el Folklore Andino. Obra citada, P. 12.

y El Agustino¹²⁵. Lima dejó de ser solo la Lima criolla, para ser también una Lima en la cual los residentes provincianos desarrollaban actividades artísticas de origen andino.

La intensa actividad de los intérpretes andinos forjaría sus bases en los años de 1950, década en la cual se duplicó el número de coliseos folclóricos. La asistencia del escritor y antropólogo José María Arguedas a dichos coliseos no era extraña. Aún antes de ser el encargado de la sección de cultura del Ministerio de Educación, el escritor siempre fue cercano a los músicos, intérpretes y danzantes de la música andina, de este modo, fue testigo de excepción del crecimiento de la población que asistía a estos coliseos que, para fines de esa década, ya no solo recibían a residentes provincianos sino además de otros sectores populares¹²⁶. En estos años, destaca principalmente el *huaino*, un género musical mestizo que se hizo popular a partir de la difusión de la música ancashina, la del Valle del Mantaro y después la de Ayacucho. Con el huaino aparecen las estrellas de la música andina: el Jilguero del Huascarán, la Pastorita Huaracina, el Picaflor de los Andes y la Flor Pucarina, entre otras¹²⁷.

Fue José María Arguedas quien en 1947 convenció a los representantes de Odeón Records (empresa discográfica) de hacer las primeras grabaciones de música andina, tarea nada fácil pero que tuvo consecuencias a corto plazo con la venta casi inmediata de todas las grabaciones¹²⁸. Ya en 1951, Odeón Records había duplicado su catálogo de música folklórica. Al mismo tiempo, eran reconocidos los músicos de origen andino como Jaime

¹²⁵ CONTRERAS, Carlos y CUETO, Marcos. Historia del Perú Contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente. Lima: IEP Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial: Universidad del Pacífico. CIUP, 2013, P. 285.

¹²⁶ RIVAS PLATA CABALLERO. Obra citada, P. 80.

¹²⁷ Texto informativo del Disco N° 5: El Cóndor Pasa y el Folklore Andino. Obra citada, P.7.

¹²⁸ LLORÉNS AMICO, José Antonio. Obra Citada, P. 121.

Guardia, Pastorita Huaracina y el Jilguero del Huascarán, este último había ganado el primer puesto en el Festival de Amancaes.

Los intérpretes de música andina, en la década de 1960, tenían presencia en diarios y en especial en programas radiales. No obstante, desapareció el Festival de Amancaes en 1963. Ya por esos años, algunos intérpretes de música andina, no solo se dedicaban a sus presentaciones, como Luis Pizarro Cerrón quien conducía a través de Radio El Sol, el primer programa radial de corte andino “*El Sol en los Andes*” desde 1951, espacio que fue alquilado y se mantuvo al aire por treinta años y Ernesto Samuel Sánchez Fajardo “Jilguero del Huascarán” que conducía el programa “*El cantar de los Andes*”, espacio desde el cual hacía llamados de movilización por causas como la creación de una universidad en Ancash. Por esos años convertido en productor artístico, también fue fundador del Sindicato de Artistas Folklóricos del Perú y, posteriormente, la Federación Nacional Folklórica del Perú. Adicionalmente, fue miembro de la Comisión de 1970 encargada de proponer la primera legislación de espectáculos en el país, de la Comisión de elaboración del Decreto Ley N° 19479 “Ley del Artista” y de la Asamblea Constituyente de 1978.

En 1970, la música andina se había convertido en la de mayor venta en el país superando a otros géneros tanto nacionales como internacionales¹²⁹. Se había echado mano de medios alternativos para la venta como los vendedores ambulantes, ya que no todas las discotecas aceptaban ofertar las producciones andinas. En años del gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas, el General Velasco Alvarado dictó, en 1975, una normativa respecto a la radio y televisión. Entre sus disposiciones se exigía que las emisoras radiales públicas y

¹²⁹ Entendidos como José (Pepe) Ladd, investigador de música tradicional peruana, sostiene que es por la década de 1970, que los discos de música andina vendían tanto o más discos que artistas internacionales como Los Beatles. Información publicada en el perfil personal de *Facebook* del citado investigador: www.facebook.com/pepe.ladd?fref=ts. Consulta: 23 de abril de 2013.

privadas, contaran con un mínimo de 7.5% de su programación dedicada a la música folklórica. Ante lo dispuesto, fueron pocas las emisoras que cumplieron con el porcentaje exigido pero en horarios de la madrugada. Adicionalmente, el contexto de promulgación de la normativa fue poco favorable, toda vez que el gobierno revolucionario fue disminuido en su carácter dictatorial con el inicio de su segunda fase con Morales Bermúdez¹³⁰. Al mismo tiempo, el acceso a los medios masivos que había obtenido la música, produjo que algunas disqueras se apropiaran de regalías de canciones de origen popular. Muchos intérpretes y empresarios registraron como propias, melodías y canciones tradicionales modificando muchas veces su estructura o letra para que fueran aceptadas por el gusto capitalino. Puede citarse a modo de ejemplo, al huayno de Cerro de Pasco "El Obrero", de letra de Manuel Grijalba y música de Graciano Rixi, que por mucho tiempo fue considerado de autoría del músico ancashino Jacinto Palacios al haber sido registrado por este en la Biblioteca Nacional en el año 1955. No obstante, existe un registro musical anterior que data de los carnavales cerreños de 1925, el cual señala como autores a la dupla Grijalba y Rixi¹³¹.

Finalizada la década de 1970, la exposición mediática de la música andina, y con ello, la mayor demanda de presentaciones marcaron el declive de los coliseos folklóricos, ya que existía gran número de espacios en los cuales se daban dichas presentaciones en vivo,

¹³⁰ LLORÉNS AMICO, José Antonio. Obra citada, P. 127.

¹³¹ Para mayores referencias, citamos parte de la narración realizada por el compositor e investigador Manuel Acosta Ojeda en relación a la autoría del huayno "El Obrero": "Parece ser que Manuel Grijalba, trabajó en las minas de carbón de Goyllarisquiza (en quechua: "donde cayó la estrella"). O tal vez escribió la letra del huaino a algún minero dedicado al duro trabajo de extraer, el "carbón de piedra". Al año siguiente, para el concurso de los carnavales, en 1925, volvió a ganar la música de Graciano Rixi (...). Curiosamente, en 1929, el mismo huaino "El obrero", con algunas variantes en la letra, gana el concurso de la Fiesta de Amancaes en el Rímac, interpretado por Jacinto Palacios Zaragoza. Pero es recién en 1955, cuando se registra con el número 104, donde dice a la letra: "Jacinto H. Palacios Zaragoza, ha depositado en esta Biblioteca, de acuerdo con la Ley del 31 de Octubre de 1849, dos ejemplares de la publicación intitolada "El Obrero"-Chuscada. Música y Letra". Biblioteca Nacional. Reg. Propiedad Intelectual". ACOSTA OJEDA, Manuel. Canción "El Obrero" entre Pasco y Ancash. En: Blog de recopilación de artículos de Manuel Acosta Ojeda. Consulta: 20 de abril de 2013. Disponible en: www.manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2012_03_01_archive.html.

siendo los más numerosos los clubes departamentales que se habían triplicado entre 1950 y 1980, a ello contribuyó la aparición de peñas, teatros y locales para conciertos. Por su lado, el Ministerio de Educación permitió a los artistas folclóricos utilizar sus instalaciones con el objeto de difundir los valores de la pluriculturalidad. Así, en 1980, cerró el Coliseo Nacional, el último de los coliseos folklóricos¹³².

Por ese tiempo, a nivel discográfico la música andina dejó de ser la más requerida, los éxitos de las disqueras ya no provenían de este estilo. El gusto popular se redirigió a la música tropical, como la cumbia. La crisis económica y de la seguridad nacional amenazada por el terrorismo, marcaron el final del apogeo de la música andina en el gusto de Lima Metropolitana¹³³.

La música andina, ya entrados los años de la década de 1990, contaba con pocos representantes que pudiesen llamarse populares. Sus intérpretes más tradicionales persistieron en las características de la música de sus lugares de origen, otros, los menos tradicionales, dieron un paso que marcaría su presencia en las siguientes décadas: introdujeron a la música andina, instrumentos musicales electrónicos¹³⁴, transformándola en lo que hoy se conoce como huayno moderno. Para complementar la revisión histórica desarrollada, conviene citar a Rocío Romero¹³⁵ cuando afirma que la importancia de la música andina proviene de las siguientes tres condiciones históricamente determinadas:

¹³² No existen más coliseos, sin embargo, comenta Antonio Muñoz Monge, que "lo que se encuentra actualmente son locales en los llamados "conos" o Lima centro, rodean un cinturón de fiesta a la gran Lima, allí se presentan los ídolos del momento y de siempre con el prestigio de los años, desde Flor de la Oroya, Indio Mayta, Princesita de Yungay, Amanda Portales, Sila Illanes, los Campesinos, también danzantes de tijeras o de otras zonas, algunos con un huayno no tradicional como Dina Paúcar". MUÑOZ MONGE, Antonio. La Lima provinciana de huaynos. En: Puente, publicación del Colegio de Ingenieros del Perú. Lima: Año II. N° 6 setiembre 2007, P. 42.

¹³³ ALFARO ROTONDO, Santiago. Obra citada, P. 72.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ ROMERO, Rocío. La música andina actual y sus intérpretes. Tesis para bachillerato en Ciencias Sociales con mención en Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima: 1982, P. 4.

- a) Muestra la persistencia de la cultura oral en oposición a la escrita, dado que el cancionero andino es portador de buena parte de la narrativa poética quechua y aymara.
- b) En segundo lugar, porque la música atraviesa todas las demás artes -poesía, danza, teatro- en el universo cultural andino así como está presente en todas las fases de la vida cotidiana.
- c) La música andina (especialmente el huayno) es una forma vigente de hacer historia como muchas otras culturas denominadas contemporáneas.

De ello se colige, que el valor de la música andina se encuentra no solo en su aspecto histórico, sino también en su vinculación con otras expresiones culturales practicadas actualmente. Esto la dota de la capacidad para seguir presente en la historia contemporánea de Lima y es lo que ha convertido en el patrimonio cultural materia de análisis de la presente investigación. No debe perderse de vista, que el patrimonio cultural está constituido no solo por las obras del pasado, sino por la cultura actualmente viva y variada¹³⁶.

Las décadas doradas de la música andina habían terminado. Entrados los años noventa, otros géneros musicales se convertían en los preferidos por el público limeño. La música andina había dado apertura a la adición de instrumentos electrónicos para su interpretación. Se gestaba un género musical basado en ritmos andinos y tropicales denominado “chicha”¹³⁷,

¹³⁶ ZEVALLOS CASTILLO, Henry. Obra citada, P. 40.

¹³⁷ El contexto del que procede el género musical de la chicha surgió a principios de la década de 1940 cuando se instalan en Lima, las primeras oleadas de migrantes andinos que luego se harán incontenibles en los años sesenta, quienes llegaron a la capital con un bagaje cultural propio, entre los que destacan con una mayor importancia la música. Para la década de 1960, el huayno había alcanzado gran aceptación en el público migrante y una producción a gran escala. Sin embargo, debido al contacto que inicia a su llegada a Lima con otros géneros musicales, va cambiando en muchas de sus características, siendo la más importante: el ritmo, la introducción del saxo en el huayno de la sierra central a partir de “Los Pacharacos”; y el éxito de la cumbia colombiana en la selva. Podemos mencionar los concursos y el festival, que congregaron muchos ejecutantes que consideraban la mayor intensidad de volumen como un ideal estético, por lo que introdujeron nuevos instrumentos a sus bandas. Para principios de los ‘60 no sólo encontrábamos a los antiguos migrantes, sino un gran sector juvenil conformado por los hijos de los primeros pobladores andinos asentados y jóvenes llegados de las zonas rurales del país, que constituirán un sector bastante amplio e importante de donde emergerá la música chicha. La mezcla del huayno y la cumbia fueron la sensación del momento, pero no se salía de ese formato. Fue así hasta que “Los Demonios del Mantaro” compusieron un tema distinto llamado “La chichera”, tema desde el cual se le conoce como chicha a este género. Otra influencia fue la del rock, de quien se toma las guitarras eléctricas para las composiciones chicheras, surgiendo uno de los más grandes exponentes de este género: Enrique Delgado, director del grupo “Los Destellos”, con quien la chicha asume un estilo propio. La juventud migrante de los sectores populares aceptaba los huaynos, pero en amalgama musical con la cumbia encuentra una manifestación propia en la cual se identifica, pues en sus canciones tocaban temas populares propios de su vida diaria. Los huaynos les resultaban muy lejanos, con añoranzas a la sierra,

el cual ganó espacio y gran simpatía entre los sectores más populares en la Lima. No obstante, el gusto popular es poco constante y el panorama musical en Lima Metropolitana presentaría variaciones a mediados de los años de 1990, al respecto Wilfredo Hurtado¹³⁸ en investigación publicada el año 1995, afirma en relación al gusto musical entre los jóvenes de origen andino residentes en Lima Metropolitana:

(...) pese a que la chicha ha superado poco su inicial pobreza musical y aparece cada vez más comercial y en ligero retroceso entre los jóvenes urbanos de origen andino, entre estos jóvenes crece más bien un movimiento "neofolklorico" no excluyente. Por su parte, el valse atraviesa una crisis seria (...). En el otro extremo, avanzan las versiones de vallenato, salsa, merengue, reggae, ritmo tecno y rock.

El movimiento neofolklorico, expuesto por Hurtado, es el acercamiento de los jóvenes y no solo de ellos sino del público en general, a la música andina que había admitido la interpretación con instrumentos electrónicos, lo que luego implicó la variación de diversas canciones de origen andino y la creación de nuevas obras musicales en el marco de la gesta del nuevo estilo con aporte electrónico. Dicha novedad fue aceptada entre algunos de los músicos e intérpretes de géneros andinos, aunque no en totalidad, ya que muchos otros optaron por presentar las canciones siempre con instrumentos tradicionales y del modo en que estas les fueron transmitidas. El gusto musical de los residentes de origen andino en Lima Metropolitana, al finalizar la década de los años noventa, se ve resumido en lo señalado por el citado investigador:

(...) en un medio cultural urbano en el que tanto las expresiones tradicionales como las nuevas creaciones andinas son recreadas, todo indica que existen varias opciones para los jóvenes andinos: a) unos que se encierran en su identidad y siguen produciendo y consumiendo el huayno; b) otros que pierden su ligazón andina y se convierten en criollos, y c) finalmente, los que recrean a partir de la base del complejo fiesta andina en el nuevo medio, el medio urbano, frente a nuevas circunstancias y tomando préstamos culturales como la

con temas ligados al desarraigo, a la esperanza de volver a su lugar de nacimiento. Ellos sin embargo eran los nuevos limeños, con perspectivas distintas, con ganas de triunfar en la ciudad. La chicha es esa expresión. Ya no se reconoce como andina, sino como limeña. No es expresión de una reafirmación cultural andina sino de adaptación a nuevas circunstancias propias de la vida en la ciudad. DÍAZ TERÁN, Damiler. XXV Ponencia La música chicha como medio de adaptación en la juventud. Consulta: 11 de mayo de 2013. Disponible en: www.iiicongresotextos.blogspot.com/2007/03/xxv-ponencia-la-musica-chicha-como-medio.html.

¹³⁸ HURTADO, Wilfredo. Obra citada, P. 56.

guitarra eléctrica, la batería electrónica, una base rítmica más tropical o el órgano electrónico.¹³⁹

En lo que sigue de la investigación, la señalada recreación de la música andina con préstamos de instrumentos electrónicos se denominará “música de base andina con aportes electrónicos”; y, la música andina interpretada de acuerdo al estilo e instrumentos tradicionales, “música andina tradicional”.

B) La música andina tradicional en la Lima actual

Iniciado el nuevo milenio, nuevos cantantes hicieron su aparición en los escenarios populares limeños con trajes luminosos, bailarines e instrumentos electrónicos que permitían el alcance sonoro necesario para hacer las presentaciones en locales con aforo de cientos de personas¹⁴⁰. Nuevos cantantes y músicos con historias de vida similares, migrantes que llegados a la capital se emplearon en diversos oficios antes de convertirse en artistas. Los conciertos se fueron haciendo cada vez más multitudinarios y se relacionaron a otros negocios como la venta de bebidas alcohólicas, cd's y souvenirs, entre otros. Artistas notorios de ese nuevo movimiento son Dina Paúcar, Sonia Morales, Felipe Coarite “Príncipe Sandino” y Jheyson Meza, entre muchas otras figuras del nuevo panorama musical limeño que con frecuencia aparecen en los medios, como los diarios y la televisión, publicitando sus presentaciones. Ellos se han convertido en una industria musical de gran despliegue e importancia en el dinamismo económico de la ciudad¹⁴¹. Su estilo musical, que se ha venido

¹³⁹ HURTADO, Wilfredo. Obra citada, P. 58.

¹⁴⁰ Respecto a la popularización de la música andina en Lima, Rocío Romero, señala que esta se ha dado a dos niveles: (1) El de las representaciones: la música andina ha logrado convertirse en popular debido a que sigue expresando aspiraciones y necesidades de un grupo que es urbano y al mismo tiempo tiene una inmediata referencia cultural andina. (2) El de la organización social: la música y la danza andinas siguen siendo parte de lo cotidiano entre los migrantes, ello expresa su capacidad de auterproducción pese a que a su vez participan de otras vertientes de cultura popular. ROMERO, Rocío. Obra citada, Lima: 1982, P. 8.

¹⁴¹ En el proceso de recuperación económica, la música andina se incorporó a la modernidad y a la economía capitalista. Así, la música andina pasó de ser una expresión comunitaria a configurarse como una mercancía cultural, al ser creada y distribuida masivamente a través de medios de

a denominar en esta investigación: “música de base andina con aportes de instrumentos electrónicos” es muy similar a la música de la sierra de Lima¹⁴². Asimismo son parte de esta nueva exposición de música de base andina, intérpretes como Max Castro y William Luna, cuyas canciones en estructura son similares a la balada pop, pero con influencia de música andina¹⁴³. Por otro lado, se encuentran los intérpretes de “música andina tradicional”, que resultan ser menos mediáticos que los primeros, siendo sus presentaciones poco numerosas. En el transcurso de esta investigación se tuvo cercanía con este segundo grupo, la información obtenida será expuesta en detalle más adelante.

Con la numerosa presencia de intérpretes de música andina tradicional y música de base andina con aportes de instrumentos electrónicos, no es casualidad que, a partir del 2002, al tiempo en que la economía nacional se empezaba a recuperar de la caída de fines de los años noventa, se haya registrado un apogeo comercial protagonizado por el huayno con arpa del norte chico (sierra del departamento de Lima) y la guitarra ayacuchana (ambas expresiones de la diferenciación propuesta entre la música andina tradicional y la música de base andina con aportes electrónicos). En la línea de lo señalado, Santiago Alfaro¹⁴⁴, afirma que:

Los consumidores de música andina pueden dividirse en dos grandes grupos. Por un lado, están los que sólo consumen programas de radio o televisión, fonogramas y conciertos en vivo de los artistas más famosos y exitosos del folclor, que en su mayoría interpretan el estilo urbano denominado huayno con arpa. Por otro lado, los que acceden a los productos del resto de artistas del mercado de la música andina de perfil más tradicional.

Existe por tanto en el público que gusta de la música con sonido andino, una división basada en el estilo musical, entre los seguidores de nuevas creaciones musicales de marcada

comunicación, tecnologías de producción industrial y servicios comerciales. ALFARO ROTONDO, Santiago. Obra citada, P. 18.

¹⁴² Dato obtenido en entrevista a Roberto Carlos Cano. Lima: 02 de mayo de 2013. Transcripción en sección Anexos 1-Entrevistas.

¹⁴³ Información obtenida en entrevista con Ricardo Villanueva. Lima: 07 de mayo de 2013. Transcripción en sección Anexos 1-Entrevistas.

¹⁴⁴ ALFARO ROTONDO, Santiago. Obra citada, P. 36.

influencia andina, y el público de la música andina tradicional (en adelante, MAT). Es necesario hacer unas precisiones respecto a la música andina en su calidad de PCI. La música andina generalmente es entendida como la música de los pueblos y culturas andinas producida a través del tiempo tanto por indios, como por criollos, mestizos, afrodescendientes, etc. En relación a ese origen diverso, Mario Godoy Aguirre¹⁴⁵ manifiesta lo siguiente:

La música andina [quizá es más correcto hablar de las músicas andinas], es un concepto variable, polisémico, tiene un ethos, una semántica, marca o personalidad, estructuras, sistemas, tópicos, figuras, retóricas, ocurrencias, cualidades (qualia), estilos afines, congruentes que han superado las barreras geográficas y nacionales. La música andina, es fruto de una compleja red de interacciones signícas que se tejen en torno a una obra musical, es una música vigente y en constante innovación. Logramos acercarnos a las estructuras de esta música, a través de la mediación cultural. (...).

Debido a los orígenes diversos y pertenencia a culturas distintas, es que se generan las características particulares en la música en cada estilo a nivel melódico, armónico e instrumental. Estas características variables constituyen, a su vez, los patrones o cánones armónicos, melódicos y rítmicos específicos de cada zona geográfica del país. Esos patrones musicales son los que permiten la distinción entre un huayno ayacuchano y un huayno ancashino, o entre una marinera cusqueña y una marinera puneña, por señalar dos ejemplos.

Mas la tradición que define a la música como PCI, no solo proviene de las variaciones geográficas de los estilos musicales, al respecto es útil recordar que la tradición es una herencia que define y mantiene un orden en un intento de hacer desaparecer la acción transformadora del tiempo. Para una mejor comprensión del concepto de tradición conviene revisar lo afirmado por Efraín Morote Best, citado por Enrique Gonzáles Carré¹⁴⁶:

¹⁴⁵ AGUIRRE GODOY, Mario. Hacia la redefinición de la música andina. Consulta: 20 de mayo de 2013. Disponible en: www.culturaenecuador.org/artes/musica/148-hacia-la-redefinicion-de-la-musica-andina.html.

¹⁴⁶ GONZÁLES CARRÉ, Enrique. La tradición y lo popular, P. 17.

La tradición no viene a ser otra cosa que el producto de una de tales contradicciones; el renaciente de un proceso en el que, por causas determinables si no determinadas, algo viejo merece conservarse, mientras otro algo se desechaba y otro algo se adquiría.

Por tanto, la tradición y el complejo estructurado en que se engarza y materializa (tradiciones), solo pueden entenderse y comprenderse bien abordándolas en su devenir y su desarrollo, abordándolas dialéctica e históricamente. Al obrar así se comprenderá y entenderá, el mecanismo que permite que un algo y no el todo del patrimonio devenga predicable como tradicional y mantenga esa calidad por un tiempo prolongado, que no es decir indefinido.

La tradición es entonces una actitud generadora de continuidad: expresa la relación con el pasado e impone valores que rigen las conductas individuales y colectivas, transmitidas de generación en generación.

De acuerdo a los elementos expuestos, se colige que la música andina como PCI, no es tal solo por haber sido aprehendida en un determinado punto geográfico, sino por corresponder a una **colectividad**. Ser parte de una cultura no es un emprendimiento particular, de una sola persona o de innovaciones de un grupo de empresarios. Lo que no se debe perder de vista es que el dinamismo de la tradición es complejo, y sobre todo, colectivo.

C) Precisiones respecto al sujeto de análisis

Sin ánimo de separar a los grupos que a efectos de la investigación se han denominado "*música de base andina con aportes electrónicos*" y "*música andina tradicional*" (MAT), es inminente referir que existe una diferencia sustancial entre la definición estricta de "música andina" como fenómeno histórico y cultural de una colectividad y la etiqueta de "música andina" como género comercial, editado por empresas productoras y difundido por los medios de comunicación masivos¹⁴⁷. Por lo que de acuerdo a las apreciaciones expuestas y a las concepciones dadas respecto al PCI, se tiene que el grupo de la MAT, corresponde de manera más exacta con las definiciones presentadas en esta investigación. Es también

¹⁴⁷ CIVALLERO, Edgardo. La música andina. En: Tierra de vientos: sonido, voces y ecos de la América Andina. Consulta: 11 de julio de 2013. Disponible en: www.tierradevientos.blogspot.com/2010/07/introduccion-la-musica-andina.html.

importante notar que los músicos e intérpretes de MAT mantienen en su interpretación, el ánimo de seguir perpetuando el significado que ella como herencia, representa para sus coterráneos o personas que interesadas en su tradición musical se acercan a sus presentaciones. Es este ánimo el que los diferencia de ser intérpretes de diversos géneros musicales, sino que ello es lo que los hace parte activa de la música tradicional como PCI.

No se debe asumir lo anterior sin tener en cuenta que los dos grupos expuestos son los extremos de un panorama musical, en cuyo centro, se hallan no pocos músicos que, por señalar un ejemplo, al hacer música de base andina con aportes electrónicos también cuentan en su repertorio con canciones andinas tradicionales que pueden ser interpretadas si bien con instrumentos electrónicos, bajo las estructuras y modo andino tradicional, y viceversa, algunos músicos cuyo repertorio es en su mayoría tradicional, pueden interpretar temas de origen más contemporáneo, con instrumentos tradicionales¹⁴⁸. Por lo que en este grupo del medio, es mucho más difícil determinar cuáles intérpretes ejecutan MAT o no. Lo anterior, es una dilucidación que merece un análisis mucho más profundo respecto de los grupos de músicos expuestos, para así determinar lo que es “tradicional”. Ese análisis escapa a los alcances de la presente tesis, por lo que se han expuesto los grupos diferenciándolos de acuerdo a lo percibido en el tiempo de investigación, para así poner en palestra a un grupo de músicos en cuyo trabajo se hace más evidente lo tradicional.

Se deja a salvo la posibilidad de una investigación respecto de si lo que se ha denominado “*música de base andina con aportes electrónicos*” es parte también de la música tradicional de origen andino, siendo que en la presente tesis no se le tomará como tal por no corresponder plenamente a las definiciones expuestas relativas al PCI, no ejerciendo en ello

¹⁴⁸ Dato proporcionado por el periodista y promotor cultural, Jesús Raymundo, el 13 de marzo del 2013.

ningún juicio de valor respecto de su calidad ni alcance e importancia en el gusto popular. En pocas líneas, el PCI al que se hará referencia se circunscribirá a lo que se ha denominado “*música andina tradicional*” (MAT), siendo los sujetos de análisis, sus intérpretes, entendiéndose por intérpretes a los cantantes y músicos ejecutantes de dicha música¹⁴⁹.

2.2. Trabajo de campo

A continuación se muestra el trabajo de campo hecho en torno a los músicos y cantantes de MAT, lo que proporcionará una visión más completa del estado de hecho de sus actividades musicales como evidencia de la presencia y persistencia de las manifestaciones culturales inmateriales de origen andino en Lima Metropolitana.

2.2.1. Objetivos

El **objetivo central** de la investigación en torno a los intérpretes es explorar e identificar las variables y elementos relacionados con los temas de caracterización, desarrollo de actividades musicales y percepciones de los intérpretes de MAT en Lima Metropolitana, en su papel de elemento coexistencial del PCI-música tradicional. Este trabajo resulta pertinente en tanto es la base necesaria para realizar el análisis de las acciones que las entidades públicas de competencia cultural vienen desarrollando en atención al patrimonio cultural musical. Se ha trabajado teniendo como guía los siguientes objetivos específicos:

- Proponer el perfil actual del intérprete de MAT.
- Identificar las circunstancias que propiciaron su acercamiento a la MAT.
- Analizar sus actividades laborales y/o musicales.

¹⁴⁹ Para delimitar los sujetos a los que haremos mención en la presente investigación, en adelante el término “intérprete” hará referencia tanto a músicos ejecutantes de algún instrumento musical como a cantantes. Respecto a ellos, se presentan las siguientes definiciones: (1) músicos ejecutantes: son los que interpretan música mediante el empleo de un instrumento musical. Pueden ser solistas o participantes de conjuntos instrumentales, y (2) Cantantes: pueden ser solistas o participantes de coros. Debe considerarse incluidos en este grupo a los artistas líricos. MARIÁTEGUI Malarín, Juan. Lineamientos del Derecho del intérprete. Lima: Casa de la Cultura, 1967, P. 5.

- Explorar las características de sus presentaciones, repertorio, grabaciones discográficas, contratos, etc.
- Investigar acerca de la relación con otros intérpretes.
- Indagar respecto de su percepción del contenido y valor de la MAT.
- Averiguar acerca de su relación con el Estado.

2.2.2. Metodología empleada

Para el proceso metodológico se elaboraron y aplicaron las siguientes herramientas de recolección de información:

- *Entrevistas*

Se realizaron entrevistas a ocho intérpretes de MAT y una intérprete de música andina moderna (la entrevistada se califica como tal, ya que interpreta composiciones nuevas sobre la base de la música andina). Todos los entrevistados actúan en Lima Metropolitana. Se elaboró un cuestionario base¹⁵⁰ sobre el cual las entrevistas se fueron abriendo de acuerdo a la información brindada por cada uno de los intérpretes. El contacto directo con los entrevistados permitió adquirir mayor información de la prevista inicialmente.

- *Revisión de material audiovisual*

Se hizo uso de los registros audiovisuales que ofrecen portales de Internet, en los cuales se encontraron entrevistas y puestas en escena de diversos cantantes y músicos de MAT. Esto representó un recurso valioso en la investigación debido a lo completo de la información brindada así como a la practicidad de su acceso. Es de señalar que las entrevistas evaluadas fueron siempre contrastadas con fuentes bibliográficas.

¹⁵⁰ Cuestionario base de las entrevistas en la sección: Anexos 1 - Entrevistas.

- *Inmersiones*

Observaciones participantes en las que se recogió la información de primera mano en lo que respecta a la vivencia del público participante. Se visitaron ocho eventos para conocer en profundidad su mecánica, el público asistente y otros temas relacionados con dichas actividades.

A continuación se detallan los nombres de los intérpretes y de las actividades en torno a los cuales giró el trabajo de investigación. Han sido ordenados en conjuntos de acuerdo a las técnicas de investigación empleadas:

A) Entrevistas¹⁵¹

Christian Huamani (Agrupación musical Rastros) - Músico y empresario
(36 años)
Reside en Lima Centro

Roberto Carlos Cano Contreras - Profesor de música y estudiante de la ENSFJMA¹⁵²
(26 años)
Reside en Pueblo Libre

Ricardo Villanueva - Sociólogo, músico y promotor cultural
(35 años)
Reside en Magdalena del Mar

Edinson Huayna - Músico guitarrista y estudiante de la ENSFJMA
(30 años)
Reside en San Juan de Miraflores

Federico Tarazona - Músico charanguista y luthier
(45 años)
Reside en Québec, Canadá

Pepi García Miró - Cantante y productora musical
(55 años)
Reside en Miraflores

¹⁵¹ Transcripción de las entrevistas en la sección: Anexos 1 - Entrevistas.

¹⁵² ENSFJM: Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”, ubicada en el Jr. Ica. Lima Centro.

Moisés Rodríguez - Cantante, músico y productor musical
(56 años)
Reside en Surco

Camilo Calderón Vallejos - Músico charanguista (Centro de Música y Danza de la Universidad Católica-CEMDUC) y estudiante de Psicología
(21 años)
Reside en El Agustino

Luz Catacora "Killary" - Músico, cantante y profesora de música. Representante del Perú en Festival Viña del Mar 2014
(30 años)
Reside en Lince

B) Revisión de material audiovisual¹⁵³

Entrevista a Andrés Chimango Lares, por Carlos Santos Becerra (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2012) [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=jycUgqeYINE. Consultado el 11 de enero de 2014.

Entrevista a Dolly Príncipe, por Damaris Mallma en sección "Encuentros" del programa Miski Takiy. TV Perú (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2013). [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=TVBU4fJ4rqs. Consultado el 10 de diciembre de 2013.

Entrevista a Jaime Guardia, por José María Salcedo en programa "Chema a las 10" RRP Noticias (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2012). [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=wO8lwUsDvWA. Consultado el 02 de marzo de 2013.

Entrevista a Raúl García Zárate, por Carlos Santos Becerra (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2012) [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=8mains6VuBk. Consultado el 11 de enero de 2014.

Entrevista a Jorge Nuñez del Prado, en programa "Presencia Cultural" en TV Perú (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2006). [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=gFHRGDoCpDQ. Consultado el 02 de marzo de 2014.

Entrevista a Jaime Guardia, en sección "Encuentros" del programa Miski Takiy. TV Perú. (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2012) [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Jmltk366234. Consultado el 12 de marzo de 2014.

¹⁵³ Resumen del contenido del material audiovisual citado en la sección: Anexos 2 - Revisión material audiovisual.

Entrevista a Angélica Harada Vásquez “Princesita de Yungay en Intitv Televisión (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2011) [Vídeo] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=qnpGIQgfWeY. Consultado el 15 de marzo de 2014.

Entrevista a Manuel Prado “Manuelcha” en programa Metrópolis. TV Perú. (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2012) [Vídeo] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=TL-6y9aqlb0. Consultado el 15 de marzo de 2014.

Documental Alejandro Vivanco Guerra. Emitido en Televisora peruana no identificada. (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2012) [Vídeo] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=65ZnDCqD-Zk. Consultado el 20 de marzo de 2014.

Inmersiones¹⁵⁴

1) Concierto Los Cholos

Intérpretes invitados: Trío de música y canto popular peruano “Los Cholos”
Conjunto de Cuerdas “Puqllay”

Tipo de actividad: Concierto

Lugar: Auditorio de la Derrama Magisterial - Distrito de Jesús María

Fecha: 21 de noviembre de 2012

2) Presentación del libro “Historia del Huayno Huamanguino” de Wilfredo Camassi

Intérpretes invitados: Wilfredo Camassi

Tipo de actividad: Presentación de libro y participación musical

Lugar: Auditorio La casa de la Literatura - Lima Centro

Fecha: 14 de abril 2013

3) Presentación del CD “Fiesta en los Andes”

Intérpretes invitados: Ricardo Villanueva

Tipo de Actividad: Concierto

Lugar: Sala Dai Hall del Teatro Peruano Japonés - Jesús María

Fecha: 17 de mayo de 2013

4) Presentación del libro “El latín en el Perú Colonial. Diglosia e historia de una lengua viva” de Ángela Helmer

¹⁵⁴ Descripción de los eventos en la sección: Anexos 3 Eventos - observación participante.

Intérpretes invitados: Trío de Canto y Música Popular del Perú “Los Cholos”

Tipo de Actividad: Presentación de libro y participación musical

Lugar: Sala de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya - Pueblo Libre

Fecha: 05 de junio de 2013

5) Homenaje a Jaime Guardia

Intérpretes invitados: Riber Oré

Jaime Guardia Núñez

Otros

Tipo de actividad: Concierto homenaje

Lugar: Sala Tai Hall del Teatro Peruano Japonés - Jesús María

Fecha: 18 de junio de 2013

6) Vincent Moon, proyección de video en el Perú

Intérpretes invitados: Consuelo Jeri

Edith Ramos

Otros

Tipo de actividad: Presentación de material audiovisual

Lugar: La Casona, Jirón Moquegua - Lima Centro

Fecha: 25 de junio de 2013

7) Homenaje a Manuel Acosta Ojeda

Intérpretes invitados: Sila Illanes

Andrés “Chimango” Lares

Grupo criollo homenaje a Fiesta Criolla

Los Hermanos Rodríguez

Otros

Tipo de Actividad: Concierto

Lugar: Auditorio de la Derrama Magisterial - Jesús María

Fecha: 22 de marzo de 2014

8) Aniversario de Apurímac

Intérpretes invitados: Los brillantes de Abancay

Otros

Tipo de Actividad: Premiación, presentación artística, compartir de platos típicos.

Lugar: Museo de Antropología, Arqueología e Historia del distrito de Pueblo Libre

Fecha: 25 de abril de 2014

2.2.3. Resultados

En la línea de lo señalado en los acápite precedentes y a partir de lo recogido en el acercamiento a los intérpretes de MAT en Lima Metropolitana, se expone lo siguiente, con el fin de establecer la situación de hecho de sus actividades musicales¹⁵⁵:

- Los intérpretes de MAT consideran que grabar producciones discográficas es sumamente complicado. Muchos de ellos no cuentan aún con una. Las grabaciones discográficas son independientes. Se han generado diversas modalidades de grabación, copia y puesta a la venta. Muchas veces se hace la grabación en un estudio, las réplicas son hechas en la Avenida Wilson¹⁵⁶ y los discos son vendidos en los conciertos, muy rara vez en discotiemendas.
- Los conciertos de MAT son organizados por promotores culturales o empresarios. La totalidad de los intérpretes consultados respondieron que los eventos son gestionados por iniciativa privada. Manifiestan que existe un movimiento positivo respecto de la música tradicional, los promotores y productores están cumpliendo una labor importante pero está aún no es lo suficientemente especializada para que todos los eventos sean producciones de calidad.
- La mayoría de los eventos que buscan obtener una ganancia monetaria son autogestionados, esto no quiere decir que sean los músicos quienes los organizan, porque ello implica inversión de dinero (capital) y tiempo y el riesgo de perder, pues casi siempre no se recupera exactamente lo invertido y es muy raro que se gane. Hay muchos músicos pero no hay quien los gestionen de modo eficiente.

¹⁵⁵ El detalle de las declaraciones que son la fuente de esta lista de resultados puede ser consultado en la sección Anexos I: Entrevistas.

¹⁵⁶ La Avenida Wilson (actualmente llamada Avenida Inca Garcilaso de la Vega) se encuentra ubicada en Lima centro, se caracteriza por ser el mayor conglomerado de tiendas de artículos informáticos de Lima. La citada avenida es conocida por sus galerías, donde se ofrecen todo tipo de productos de software y hardware de las principales marcas de informática. Asimismo, se realizan todo tipo de reproducciones y copiado de archivo informático, porque es usual que muchos músicos repliquen sus grabaciones musicales en esta zona de la ciudad por ser de bajo costo.

- En la organización de los eventos son muy importantes los contactos, las relaciones con los otros músicos, y un buen aprovechamiento de las redes sociales. De esto último depende una buena publicidad y, por tanto, que el evento se llene y sea provechoso tanto para el organizador como para los músicos y cantantes.
- Se evidencia un nuevo interés por la MAT, hay un movimiento que permite que los conciertos ahora sean en auditorios de teatros. Es decir, que los espacios sean amplios.
- Uno de los intérpretes sostuvo que lamenta que en las presentaciones en que acompaña a intérpretes de música de base andina con aportes electrónicos -que por lo general se dan los fines de semana- no se ensaye previamente con todos los integrantes del espectáculo, eso hace que sea una puesta de baja calidad. La ausencia de ensayo es una constante en las presentaciones de estos eventos.
- Los músicos indican que les gustaría contar con más información respecto de derechos de autor, de sus derechos como trabajadores. Les suscita preocupación cometer alguna falta sobre todo en sus presentaciones por no conocer de Derecho.
- Muchos intérpretes señalan que sintieron que la MAT estaba cayendo en desuso pero que ahora existe un mayor interés de toda clase de públicos, ello los compromete a realizar trabajos de cada vez mayor calidad porque son conscientes de que en sus presentaciones no solo están exponiendo su trabajo como artista de manera individual o grupal, saben que están exponiendo parte de la historia y la realidad de nuestro país, en ello encuentran un compromiso de hacerlo con el mayor respeto.
- Alquilar locales para realizar presentaciones es sumamente costoso, este es uno de los puntos limitantes más importantes en que coincidieron todos los intérpretes. El público es masivo cuando el ingreso es libre, esa es la condicional para que se pueda acceder a varios locales, pero no siempre se cuenta con los recursos para poder recurrir a este tipo de organización.

- Muchos intérpretes de música andina deben ser artistas y productores al mismo tiempo, pero eso resulta ser complicado porque no se cuenta con la especialización debida como productor; y como artista se requiere de mucho tiempo para poder ensayar y crear.
- No existe el *managment* cultural en Lima. Se ofrecen algunos diplomados porque se ha caído en cuenta de que es necesario, pero estas iniciativas parten únicamente de los empresarios o promotores culturales privados.
- Existen gestores y promotores culturales como José “Pepe” Sotelo, el creador y encargado de contenido del portal virtual charango.com, que organiza eventos con el objetivo de difundir ese instrumento musical, aún y cuando implique la pérdida de su inversión en ellos. Estos esfuerzos se presentan con frecuencia entre los maestros, promotores y alumnos de música andina tradicional.
- Los intérpretes observan en sus presentaciones que existe un público recurrente, un público constituido por personas mayores. Asimismo, hay un público conformado por jóvenes que si bien no son la mayoría, son constantes y están relacionados a los maestros de charango o guitarra u otros instrumentos andinos. Asisten precisamente porque son cercanos a los maestros. Los intérpretes consideran que, al no contar con la difusión debida, muchos jóvenes se están perdiendo todo lo que la música tradicional contiene.
- A los intérpretes les desincentiva que el público en general se queje por pagar entrada en los eventos de MAT y, por el contrario, no tiene la misma reacción frente a las entradas de otros artistas, sobre todo, de artistas extranjeros.
- La aceptación de los cantantes y músicos de MAT a las invitaciones realizadas desde el extranjero, depende de si esta incluye también la estadía y otros gastos, porque de lo contrario, todo sería costado por el músico o cantante, no siendo ello un gasto menor. Una alternativa es conseguir auspiciadores, no obstante, esa es una labor ardua porque no muchos empresarios están dispuestos a invertir en músicos poco comerciales.
- Otro de los puntos coincidentes entre los músicos y cantantes entrevistados fueron las denuncias a la Asociación Peruana de Autores y Compositores -APDAYC- que entienden

es una institución creada para protegerlos pero que en su accionar los perjudica. Los intérpretes se manifestaron en contra de que se cobre por temas o autores que no se encuentran registrados. Asimismo, señalaron que representantes de APDAYC se acercaban a los eventos e indicaban que se cancelarían los conciertos cuando estos ya se estaban presentando. Finalmente, no comprenden cómo es que se realiza el pago de las regalías a los autores ni cuál es el criterio, no existe claridad acerca de hacia dónde van los montos recaudados.

- En cuanto al aprendizaje de la MAT en la educación formal, los entrevistados indicaron que no existen métodos de enseñanza de los instrumentos como la guitarra andina y el charango.
- No todos los músicos buscan becas de especialización en educación musical en el extranjero porque están ya incorporados en el mundo de los conciertos y recitales, por lo cual hay poca predisposición para invertir tiempo y esfuerzos en obtener estudios de especialización. Además no todos los músicos han seguido estudios superiores por lo cual no siempre cumplen con todos los requisitos necesarios para poder postular.
- Los intérpretes que han podido presentarse en países como España, Alemania y Canadá, señalan que en dichos países se percibe mayor participación del Estado en la gestión y difusión de los músicos tradicionales a través de la gestión de centros culturales.
- Si bien acceder a medios como la televisión y las radios de corte comercial es una labor complicada, existen espacios en la radio que pueden ser alquilados de manera eventual para promocionar un concierto o producción discográfica.
- Las presentaciones en programas de televisión no son remuneradas, los intérpretes señalan que el beneficio obtenido es la publicidad del grupo o solista.
- Los intérpretes más jóvenes indicaron no conocer ninguna asociación de músicos andinos como asociación civil o como sindicato que los represente.

- Todos los intérpretes refirieron haber notado el incremento de actividades musicales en la ciudad, esto es impulsado por la Municipalidad Metropolitana de Lima, asimismo indicaron que los músicos llamados a presentarse en dichas actividades son aquellos que gozan de popularidad. (Las declaraciones que dieron pie a esta conclusión, fueron recogidas durante la gestión municipal metropolitana al año 2014).
- La informalidad es una de las principales características en las actividades de los intérpretes. Los tratos por los cuales se comprometen a realizar las presentaciones casi nunca se dan por escrito. La informalidad que caracteriza a los acuerdos realizados entre los intérpretes y los organizadores de los eventos, propicia que en no pocas ocasiones, cuando el ingreso al concierto era pagado, es decir, el público había adquirido una entrada, los músicos no reciban remuneración alguna por su trabajo.
- Una de las principales preocupaciones de los intérpretes respecto de los músicos y cantantes que son sus referentes por su aporte musical y trayectoria (a quienes llaman “maestros”) es que los mismos no cuentan con un seguro (de salud y/o pensionario) que los proteja en sus últimos años. Esta es una preocupación expuesta por los entrevistados en su totalidad.
- El acercamiento de los intérpretes a la música andina no se origina solo por referentes familiares o por afinidad musical, se produce también en los colegios, por el acceso a la obra de intelectuales como José María Arguedas o por haber sido criados en contextos de considerable presencia andina en Lima.
- El único lugar de formación docente y artística especializado en música tradicional peruana, en Lima Metropolitana y que es conocido por los entrevistados, es la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” (en adelante ENSFJMA), ubicada en el Jirón Ica del Centro Histórico de Lima. Al ser consultados los estudiantes entrevistados coincidieron en que su primera opción en formación superior fue el Conservatorio Nacional de Música, pero que al no impartir cursos especializados en música peruana, en la búsqueda de ello, encontraron a la ENSFJA. No tenían conocimiento de esta anteriormente. La poca difusión de la escuela como centro de formación superior fue un factor importante en la desorientación inicial de los estudiantes

entrevistados. La mayoría de los estudiantes de la ENSFJA cuenta con familiares músicos del interior del país. Asimismo, muchos de los estudiantes son migrantes.

- Al ser consultados respecto de los problemas que los intérpretes consideraban ser los más importantes en la ENSFJMA, los entrevistados coincidieron en señalar lo siguiente: corrupción, intereses personales del profesorado, directivos y personal administrativo que influyen en la toma de decisiones respecto de la currícula y metodología de enseñanza. Muchos de los profesores son músicos sin formación para la enseñanza, no existe una metodología determinada para la enseñanza de cada uno de los instrumentos; y, la evidente desorganización de la institución. Una constante en los estudiantes de la Escuela es haber dejado o pensado en dejar por un tiempo la carrera, por falta de recursos o por considerar que no cumple con sus expectativas por su falta de organización y metodología.
- Los intérpretes de MAT más jóvenes se encuentran en búsqueda de estudios complementarios a su carrera como artistas, se encuentran interesados en especialidades como marketing, gestión, producción y sonido.
- No perciben apoyo constante por parte del Estado, algunas municipalidades pueden facilitar espacios pero estos no son adecuados. Uno de los entrevistados hizo referencia a la edición del festival Charango Joven realizada en Arequipa, cuya municipalidad distrital les requirió publicitar el evento señalando que se contaba con el auspicio de dicha institución pública por haberles facilitado un ambiente de la municipalidad. Sin embargo, el mobiliario de dicho ambiente debió ser ordenado por los propios músicos y no era adecuado para la realización de los recitales.
- Los intérpretes entrevistados señalan que cuando el Estado realiza una invitación para ser partícipe de alguna actividad, por lo general no son invitaciones por las cuales ellos recibirán alguna contraprestación. Muchas veces se toca por el honor de ser parte de dicha actividad oficial.
- Uno de los entrevistados propuso que el Estado cree un fondo que cubra algún porcentaje de las producciones discográficas ya que estas son las más complicadas de concretar precisamente por los altos costos que implican.

- Los intérpretes consideran que el Estado tiene un deber importante de difusión de la música tradicional, ello a través de sus intérpretes, de ponerlos en la palestra.
- En el caso de los músicos con trayectorias largas, pueden acceder a gestores muy eficientes, ellos han podido obtener el apoyo de PROMPERU, Petroperú y de Relaciones Exteriores. No obstante, estos apoyos no son continuos ni es seguro que sean brindados.
- Existe el miedo de algunos intérpretes de que si acceden a una invitación por parte del gobierno, al ser invitaciones esporádicas, esto los vincule con personajes determinados de la política.
- Existe la necesidad de hacer la diferencia entre el autor y el intérprete. Muchos intérpretes manifiestan que existe la valoración del primero y que el segundo es tomado como un elemento secundario.
- El uso de las redes sociales es de suma importancia tanto para la organización como para la publicidad de los conciertos y otras actividades de los músicos andinos; y no solo en relación a los intérpretes jóvenes, los maestros de trayectoria también cuentan con perfiles que ellos mismos manejan en dichas redes sociales.

En las siguientes páginas se presenta la sistematización de los hechos señalados por los intérpretes. Esta sistematización es producto del análisis de las entrevistas a los músicos y cantantes en conjunto a la data obtenida en las inmersiones en los eventos y otras actividades musicales de los intérpretes en referencia. El cruce de información de los resultados recogidos con ambas herramientas de investigación se realizó con el propósito de verificar la veracidad de los datos expuestos a partir de la constancia de su aparición tanto en los resultados de las entrevistas como en lo observado en las inmersiones.

Por los fines señalados, la información fue sistematizada de acuerdo a temáticas coincidentes con los objetivos específicos del trabajo de campo¹⁵⁷; y, los siguientes campos de información: (I) hechos afirmados por los intérpretes, (II) las consecuencias que esos hechos tienen, y (III) las acciones tomadas a modo de solución y en respuesta por parte de los intérpretes de MAT.



¹⁵⁷ Consultar los objetivos específicos del trabajo de campo de la tesis en la página 69.

Cuadro 2.- Respecto a las presentaciones (conciertos, recitales, eventos en vivo).

Fuente: Elaboración propia.

Hechos afirmados por los intérpretes	Consecuencias	Acción en respuesta
<p>Muchos de los intérpretes de música andina viven de las presentaciones y la docencia.</p>	<p>En esto radica la importancia de las presentaciones, de que se procure un número importante de las mismas para que estas se lleguen a realizar.</p>	
<p>Los eventos son organizados por iniciativa privada, en su mayoría.</p>	<p>Esto reviste a las presentaciones de un carácter de eventualidad, no existe un plan o número de eventos a realizarse obligatoriamente toda vez que esto depende de lo dispuesto por los promotores o empresarios.</p>	<p>Los músicos y cantantes han empezado a organizar conciertos, no obstante, al no contar con experiencia en la producción de los mismos, no siempre se llevan a cabo cumpliendo sus expectativas.</p>
<p>Los tratos entre los organizadores e intérpretes son informales, la minoría se hace de manera escrita. Se hace un trato por cada uno de los músicos.</p>	<p>Al no existir un contrato escrito, ambas partes no cuentan con un medio probatorio que acredite el trato. Más de un intérprete manifestó que por ello en alguna ocasión no pudo solicitar el pago por una presentación.</p>	<p>No existe una respuesta común generalizada ante esto. Son muy pocos los que han recurrido a asesoría legal especializada.</p>
<p>El público se suele quejar cuando el evento no es de ingreso libre.</p>	<p>Este es un fuerte desincentivo para los Intérpretes y los organizadores.</p>	<p>No existe una respuesta común generalizada.</p>
<p>Los locales adecuados para los conciertos son pocos, y su alquiler suele ser muy costoso.</p>	<p>Este es un dato generalizado entre los intérpretes, y suele ser el punto determinante en la decisión de realizar un concierto o no.</p>	<p>Se busca reunirse con promotores o empresarios a fin de realizar los conciertos. Ello dependerá de la evaluación que realicen estos.</p>
<p>Las invitaciones para realizar conciertos en el extranjero por lo general no incluyen los otros gastos como pasaje y estadía.</p>	<p>Aceptar o no la invitación dependerá de si se cuenta con recursos propios para solventar el viaje.</p>	<p>De no contar con los recursos propios, se buscan auspicios, los cuales son muy difíciles de conseguir. Se recurre también a organizar eventos musicales para recaudar fondos.</p>

Cuadro 3.- En relación a las producciones discográficas.

Fuente: Elaboración propia.

Hechos afirmados por los intérpretes	Consecuencias	Acción en respuesta
Los intérpretes entrevistados no formaban parte de ningún sello discográfico.	Es una tendencia generalizada que los intérpretes no pertenezcan a una empresa discográfica. Los intérpretes asumen que este es el modo en el cual deben trabajar.	Las grabaciones discográficas se realizan de manera independiente.
Realizar producciones discográficas resulta ser muy complicado ya que se requiere de inversión de capital y tiempo, de los cuales no se dispone con facilidad.	De no contar con los recursos indicados, la grabación de un CD puede ser un proceso que demore un periodo de tiempo considerable, muchos intérpretes no cuentan con una producción discográfica, otros prefieren no grabar una por los altos costos.	Un modo alternativo de grabar un CD, es realizar la producción en un estudio de grabación y replicarla (hacer las copias) en otro lugar no especializado ya que en este los costos de copiado son mucho menores.
Las copias de la producción por los bajos costos, no tienen la misma calidad que la producción grabada en el estudio especializado.	Las copias por su calidad, no son admitidas para su venta en discotiendas.	Los intérpretes promocionan y venden sus CD's en sus conciertos.
Los intérpretes señalan que existe un prejuicio respecto de la música tradicional entre el público general, se asume que son producciones de baja calidad.	Cuando se cuenta con los recursos para realizar tanto la producción como las copias en un estudio, se deben realizar producciones que destaquen. Se requiere de las producciones de música andina, un adicional de exigencia.	Algunos de los intérpretes elaboran trabajos discográficos, al modo de las producciones de <i>world music</i> esto termina siendo beneficioso, toda vez que dichas producciones son de buena aceptación en el extranjero, eso legitima el trabajo, y al ser traído al país, tiene mucha acogida.

Cuadro 4.- Respecto a los medios (televisión, radio, Internet y otros).

Fuente: Elaboración propia.

Hechos afirmados por los intérpretes	Consecuencias	Acción en respuesta
<p>Los medios (televisión y radios) son de difícil acceso para promocionar un concierto o una producción discográfica.</p>	<p>La presencia de los intérpretes es menor en relación a los artistas de otros géneros musicales. Más de uno de los intérpretes entrevistados señaló que al promocionar alguna de sus actividades, había asumido que no se puede contar con la televisión y la radio.</p>	<p>En relación a la radio, sobre todo de radio de señal de transmisión informal, algunos músicos y cantantes de música andina, alquilan espacios publicitarios y, en algunos casos, espacios para programas. No obstante, esta modalidad de promoción no es la más común, ya que requiere de una inversión de dinero importante.</p>
<p>La difusión de intérpretes de música andina es casi nula, los entrevistados indicaron que de no ser por los esfuerzos constantes de cada uno de ellos, la música andina no se expondría en los medios (radio y televisión).</p>	<p>Que la MAT sea poco difundida en los medios más populares, afecta de manera directa a sus intérpretes, toda vez que los géneros musicales y los intérpretes son poco conocidos. Ello tiene como consecuencia que los temas musicales tradicionales sean cada vez menos populares y que los músicos y cantantes no amplíen su público o, que el ya captado, pierda el rastro de sus actividades musicales.</p>	<p>Los intérpretes recurren a programas y periodistas o conductores que se han mostrado siempre dispuestos a darles presencia en sus espacios. Los intérpretes lamentan que sean pocos los periodistas que mantienen esa predisposición. Indican que el canal del Estado (TVPerú) es uno de los pocos medios que accede a promocionar su trabajo, pero son conscientes de que sus programas no son los que cuentan con mayor sintonía.</p>
<p>Los intérpretes declaran que cuando se realizan reportajes o la cobertura de espectáculos de música andina, no se entrevista a los cantantes ni a los músicos, a menos que uno de estos sea muy popular.</p>	<p>Los intérpretes no se hacen conocidos, de ese modo, su repertorio, es decir, el patrimonio cultural que lo constituye, sigue siendo poco conocido, no se expone como es debido.</p>	<p>Los intérpretes siguen trabajando por tener presencia en la radio y la televisión.</p>
<p>El Internet y sus redes sociales se encuentran cada vez más presentes en las rutinas de artistas y el público.</p>	<p>Los cantantes y músicos hacen uso de las redes sociales.</p>	<p>Los intérpretes recurren a las redes sociales para promocionar el trabajo propio y compartir el de sus compañeros.</p>

Cuadro 5.- Los organizadores de eventos de MAT.

Fuente: Elaboración propia.

Hechos afirmados por los Intérpretes	Consecuencias	Acción en respuesta
<p>En este escenario encontramos:</p> <p>(I) Empresas encargadas de organizar conciertos específicos, por lo general en locales amplios, el público adquiere entradas y se requiere contar con un capital importante. Este es el caso de las productoras culturales.</p>	<p>No todos los intérpretes disponen del capital requerido por las empresas productoras para la organización de un concierto. Muchas veces son estas las que los convocan para ser partícipes de los conciertos que gestionan.</p>	<p>Muchos de los intérpretes han asumido que es muy costoso acceder al servicio de una productora, por lo que no buscan contar con sus servicios y organizan sus eventos recurriendo a compañeros músicos que cuentan con experiencia en la organización de sus propios conciertos.</p>
<p>(II) Promotores culturales, que a cargo de una institución privada, por lo general un centro cultural o talleres de difusión de música andina, organizan festivales, recitales y conciertos de homenaje a los intérpretes de gran trayectoria. Los eventos por lo general son de ingreso libre y se realizan en locales de mediana capacidad de asistentes.</p>	<p>Respecto a los promotores culturales, muchos de ellos invierten capital, trabajo y tiempo en la organización de los eventos; la mayoría de las veces, capital que no van a recuperar ya que los festivales y recitales son por lo general de ingreso gratuito.</p>	<p>Los intérpretes conocen de la labor de los promotores culturales por ello asisten a sus llamados. Existe entre los intérpretes y los promotores una relación de admiración y colaboración constante.</p>
<p>Los organizadores de conciertos, tanto los productores como los promotores sostienen que la organización de las actividades de los intérpretes de música andina tradicional en Lima, carece de especialización. No existe una especialización de management cultural en el país.</p>	<p>Existe un número importante de conciertos, recitales y festivales pero la falta de especialización en la producción de algunos de ellos, lleva a que estos sean de baja calidad en relación a los conciertos de otros géneros musicales. Eso desluce no solo a los intérpretes, también tiene ese efecto con los temas musicales, con el patrimonio cultural que se expone.</p>	<p>No existe una respuesta común generalizada entre los intérpretes respecto de este punto.</p>

Cuadro 6.- Intérpretes jóvenes. Fuente:
Elaboración propia.

Hechos afirmados por los Intérpretes	Consecuencias	Acción en respuesta
<p>Los intérpretes de música andina tradicional más jóvenes, tienen como principal actividad la participación en recitales y en festivales. Consideran que es necesario para ir haciéndose de un nombre.</p>	<p>Su participación en recitales y festivales, implica que casi siempre sus participaciones no reciban pago. Más aún, implica que sean ellos quienes asuman los gastos de trasladar sus instrumentos y a ellos mismos.</p>	<p>Los promotores e intérpretes mayores, procuran ayudarlos con los gastos de sus traslados y se organizan para compartir las movilidades. Los intérpretes de mayor trayectoria les recuerdan a los más jóvenes que lo que realizan es un trabajador y que así como se presentan para hacerse conocidos, en algún momento deberán de requerir un pago por ello.</p>
<p>Al ser consultados refirieron no conocer ninguna asociación que reúna y organice a los músicos y cantantes de música andina tradicional.</p>	<p>No existe un referente de Organización entre los músicos. No sienten que cuentan con representatividad social. Este es un punto importante a tratar pues sí existieron en los años 70's organizaciones sindicales y diversos grupos que agrupaban a los músicos.</p>	<p>En las reuniones posteriores a las presentaciones, los intérpretes mayores hacen mención de algunas de las agrupaciones de músicos notorias en los años 70's, lamentablemente, no todos los músicos y cantantes jóvenes tienen acceso a estas reuniones.</p>
<p>Han advertido que las presentaciones y producciones discográficas requieren cada vez de mayor cuidado en su producción y que la tecnología y las comunicaciones son herramientas que aportan en el desarrollo de sus carreras artísticas.</p>	<p>Los intérpretes jóvenes se encuentran en búsqueda de estudios complementarios como Producción musical, de Sonido, marketing, entre otros. Pero el mercado ofrece muy pocas de estas especializaciones y a un alto costo.</p>	<p>No existe una respuesta generalizada para este punto.</p>

Cuadro 7.- Los estudiantes de MAT / La Escuela Nacional Superior de Folklore JMA.

Fuente: Elaboración propia.

Hechos afirmados por los Intérpretes	Consecuencias	Acción en respuesta
<p>El único centro especializado en la enseñanza de música y danza peruana es la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”.</p>	<p>Esto limita las alternativas de elección entre los jóvenes que buscan especializarse en música peruana tradicional.</p>	<p>No existe una respuesta generalizada respecto de este punto. Se ve reforzada la educación no formal a través del aprendizaje directo de los maestros a los intérpretes más jóvenes.</p>
<p>La ENSFJMA no es una institución que cuente con popularidad entre los jóvenes de Lima Metropolitana que se encuentran en edad de elegir su carrera profesional.</p>	<p>Los intérpretes refirieron que al decidir hacer de la música tradicional su carrera profesional, su primera opción fue el Conservatorio Nacional de Música más este no ofrece cursos de música peruana. Es a partir de ello que los jóvenes en busca de instituciones especializadas llegaron a ENSFJMA. Al contar con poca información al respecto, los jóvenes se desorientaron. Uno de ellos señaló que inclusive en la escuela no le supieron dar información adecuada respecto de las carreras.</p>	<p>La escuela es conocida entre los intérpretes de música andina tradicional en Lima, son estos los que de modo espontáneo la dan a conocer. Para que esto se produzca es necesario que los jóvenes tengan cercanía con la escena musical.</p>
<p>Los entrevistados señalaron como los principales problemas en la escuela: la corrupción, intereses personales, desorganización de la currícula y la falta de metodología.</p>	<p>El problema de desorganización de la currícula, implica que los estudiantes no sepan con certeza, por ejemplo, qué realizar en el área de prácticas profesionales o qué método deben seguir para elaborar su plan de tesis. La corrupción e intereses personales mantienen estancadas las mejoras de la escuela en cuanto a su infraestructura y material. Asimismo, los estudiantes manifestaron que hay músicos que ellos consideran extraordinarios pero como profesores de la escuela, no todos cuentan con una metodología adecuada.</p>	<p>Se hacen manifiestos entre los cantantes y músicos respecto de la enseñanza en la ENSFJMA, pero ello no tiene mayor injerencia. Asimismo, los estudiantes se han organizado a través de centros federados y otras asociaciones para hacer un llamado de atención en relación a los problemas señalados. Se realizan actividades como plantones frente al Ministerio de Educación pero no se han presentado mejoras.</p>

Cuadro 8.- Asociación Peruana y Autores y Compositores-APDAYC.

Fuente: Elaboración propia.

Hechos afirmados por los intérpretes	Consecuencias	Acción en respuesta
<p>Los temas del repertorio de los intérpretes de MAT en relación a sus autores:</p> <p>a) Son de autor desconocido (en su mayoría).</p> <p>b) Son de autoría de los maestros.</p>	<p>a) Los temas de autor desconocido, no se encuentran registrados en la APDAYC.</p> <p>b) Solo algunos maestros se encuentran inscritos en la APDAYC.</p>	<p>La APDAYC es un tema recurrente en las reuniones de los intérpretes pero la decisión de inscribirse o no es siempre personal.</p>
<p>Existen tasas establecidas para los espectáculos de música tradicional, los pagos son hechos por los productores o promotores del evento. En un inicio, las tasas solo se pagaban cuando el evento no era de ingreso gratuito, de un tiempo a esta parte, el pago de la tasa es obligatorio de manera indistinta.</p>	<p>En este escenario, los organizadores de los eventos, deben realizar los pagos por todos los conciertos, más allá de las características de estos. Esto se convierte en un costo y un trámite adicional a realizar.</p>	<p>Los músicos y cantantes en su calidad de intérpretes tienen conocimiento de los pagos a realizarse. Cuando se trata de conciertos, asumen que este es un pago que efectúa el organizador; cuando se trata de una producción discográfica, son ellos los que se ocupan de hacer el pago.</p>
<p>Cuando no se han pagado las tasas, representantes del APDAYC suelen llegar a los lugares donde se viene desarrollando el evento y le dicen a los músicos que la presentación puede ser cancelada.</p>	<p>Los intérpretes entrevistados no han presenciado una cancelación, pero sí manifestaron haber visto, antes de sus conciertos, a representantes de APDAYC cuestionando a los organizadores.</p>	<p>Este es un tema recurrente entre los músicos y cantantes de música tradicional, mas no existe una acción conjunta en respuesta a ello.</p>
<p>Los intérpretes de MAT, no conocen los criterios por los cuales se pagan las regalías a los maestros que sí se encuentran registrados.</p>	<p>Este hecho suscita interés entre los intérpretes, toda vez que genera desconfianza y/o resignación al efectuar los pagos de las tasas por APDAYC.</p>	<p>Algunos de los productores y músicos que organizan sus propios eventos, hacen los pagos a los autores de manera directa y personal.</p>

Cuadro 9.- En relación al Estado y su accionar por salvaguardar la MAT.

Fuente: Elaboración propia.

Hechos afirmados por los intérpretes	Consecuencias	Acción en respuesta
<p>Los músicos y cantantes de MAT señalan que existe por parte del Estado una obligación de difundir la música tradicional. Todos los entrevistados coincidieron en señalar que las actividades por parte del Estado para difundir el patrimonio cultural-música tradicional, no son suficientes.</p>	<p>La principal consecuencia de la falta de difusión es la pérdida del repertorio de los intérpretes, la pérdida del patrimonio cultural intangible.</p>	<p>Los intérpretes realizan sus actividades alejados del apoyo del Estado. Es una cuestión asumida por la mayoría de los intérpretes. Aquí se halla una diferencia entre los intérpretes de larga trayectoria y los que aún se encuentran haciéndose de un nombre, existen instituciones estatales que sí responden al llamado de los primeros.</p>
<p>Las actividades organizadas por el Ministerio de Cultura no encuentran un orden o plan a seguir. Entienden que son eventos en conmemoración a alguna celebración cívica.</p>	<p>Al no hallar un orden constante en dichas actividades, los intérpretes no advierten que esto sea una medida eficiente que realmente beneficie la difusión de la música tradicional.</p>	<p>Este es un tema de recurrencia en las conversaciones de los intérpretes, pero no se advierte una acción generalizada como respuesta.</p>
<p>Existe preocupación por la pérdida del patrimonio que conocen los intérpretes de larga trayectoria; y por la calidad de vida de sus últimos años.</p>	<p>La atención hacia los maestros y a lo que ellos conocen, es un llamado constante. Es uno de los puntos que genera mayor incomodidad por los intérpretes. Perciben en ello una gran injusticia y un fuerte desincentivo si de acercarse a instituciones públicas se trata.</p>	<p>Con frecuencia se organizan eventos en beneficio de los maestros, a los cuales acuden buen número de músicos y cantantes. Respecto al patrimonio conocido por los maestros, este es rescatado por músicos e investigadores privados.</p>

CAPÍTULO III

EL DERECHO DE LOS INTÉRPRETES DE MÚSICA ANDINA TRADICIONAL EN SU CONTEXTO SOCIOANTROPOLÓGICO

Los intérpretes de música andina en Lima Metropolitana poseen dinámicas específicas en sus actividades musicales. Ese conjunto de dinámicas se encuentra conformado por modalidades de convocatoria, reuniones coordinadas, predisposición para proporcionarse apoyo moral y económico entre los intérpretes de diversas generaciones, entre otros usos y costumbres. En consecuencia, ese conjunto de dinámicas determinan un estilo específico en el modo en que se desenvuelven social y culturalmente los intérpretes de MAT.

El propósito de este capítulo es identificar, a partir de la información de campo, las características que identifican a los intérpretes de MAT y que los diferencian de otros grupos culturales que también se desarrollan en Lima Metropolitana. Para esta tarea, se prestará especial atención de las conductas y relaciones sociales del colectivo en mención desde un enfoque socioantropológico del Derecho. En ese sentido, se partirá de lo señalado por Savigny en Hernández Gil, citado por Antonio Peña Jumpa¹⁵⁸, sobre la relación existente entre el origen del derecho y la noción de comunidad:

Entre el individuo aislado y la idea universal y vaga de la humanidad; hay un término medio que es la clave: el pueblo, la nación, el grupo natural y orgánico de individuos a quienes une una tradición común; todo Derecho aparece inquebrantablemente vinculado a un pueblo, como al ser que le dio origen; no es sino proyección y encarnación de su espíritu.

Se deduce que la fuente de origen del derecho es la comunidad, la cual no es solo un conjunto de individuos sino que sus miembros comparten una tradición que los agrupa y los representa. En el caso de los intérpretes de MAT es claro que la tradición en común es directamente la música de origen andino, la cual fue el criterio que permitió agrupar a los

¹⁵⁸ PEÑA JUMPA, Antonio. Un análisis socio antropológico del derecho para el Perú. En: Revista Derecho PUCP, N° 28 (2001), P.436.

sujetos de estudio de la presente tesis. En el proceso de esta investigación se observó que la MAT por ser una manifestación del patrimonio cultural, se vive tanto de forma personal como en colectividad. Esa colectividad no es solo una afición en común, sino el despliegue social y cultural musical que posibilita la formación de cada uno de los intérpretes y que determina la pervivencia de la colectividad. Ahora bien, en el despliegue musical de los intérpretes de MAT en Lima Metropolitana es posible identificar normas, usos y costumbres. Estos se manifiestan a través de ciertos comportamientos sociales que comparte ese grupo. La investigación de este conjunto de normas es entendida como *Antropología Jurídica*¹⁵⁹. Dicha especialización afirma que los usos y costumbres, como los que se detallarán en relación a los intérpretes de MAT, tienen por objetivo el correcto funcionamiento del par: cohesión-integración comunitaria¹⁶⁰. En esa línea, cada grupo social adapta, renueva y utiliza, durante el transcurso de su existencia, la o las tradiciones compartidas, como la correspondiente a la MAT por sus intérpretes.

3.1. El análisis socioantropológico del derecho

El derecho, como sistema jurídico, es propio de un grupo humano determinado, unido a partir de una tradición común. Ese planteamiento se condice con las posturas que definen al *“derecho no como un juicio de la razón-lógica- o de una decisión de la voluntad, sino como un fruto de la cultura”*¹⁶¹. Esta idea refuerza la necesaria vinculación entre el derecho y la cultura de un grupo humano determinado como base de cualquier investigación respecto a un grupo social específico, como es el caso de los intérpretes de MAT y el derecho o los

¹⁵⁹ ARÉVALO, J. Marcos y SÁNCHEZ, Marcos. La Antropología jurídica y el Derecho consuetudinario como constructor de realidades sociales. En: Revista de Antropología experimental, Universidad de Jaén, España, N° 11, 2011, P. 81.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ PEÑA JUMPA, Antonio. Obra citada, P. 436

derechos que guían su comportamiento. A efectos de desarrollar un adecuado análisis socio-antropológico del derecho, se parte de la explicación de las dos premisas base del mismo: el pluralismo jurídico y el estudio de los comportamientos sociales.

3.1.1. El pluralismo jurídico como premisa de análisis

Cuando se habla de derecho, entendido como sistema normativo, se suele asociar a las ciencias jurídicas con la capacidad del Estado para la formulación y aprobación de normas. Así, una visión monista del derecho presupone que un sistema jurídico existe cuando las normas jurídicas son un producto únicamente del Estado. Bajo esa idea, todas las otras normas que se encuentran fuera del derecho estatal no son admitidas como derecho. No obstante, un sistema jurídico no se identifica necesariamente con un conjunto ordenado estructurado de normas estatales¹⁶². Georges Gurvitch sostiene que *“el poder jurídico no reside solamente en el Estado, sino también en numerosas entidades independientes a él. La ley del Estado no es la única ni la principal fuente de Derecho”*¹⁶³. El mismo autor manifiesta que el pluralismo jurídico encuentra su justificación en la teoría de los hechos normativos. Dicha teoría postula que el *“poder jurídico se ubica en todas las comunidades, que en un solo y mismo acto generan y fundan su existencia sobre el derecho”*¹⁶⁴.

De ese orden de ideas, se colige que el principal postulado del pluralismo jurídico es que tanto los Estados como las comunidades y grupos sociales y culturales tienen la capacidad de formular sus propias guías de conducta. Aquí corresponde hacer mención de que *“el*

¹⁶² SÁNCHEZ-CASTAÑEDA, Alfredo. Los orígenes del pluralismo jurídico. En: Pluralismo jurídico e interculturalidad. Comisión de justicia de la Asamblea Constituyente e Instituto de Estudios Internacionales-IDEI, primera edición. Sucre, P. 22.

¹⁶³ GURVITCH, Georges. La idea del derecho social. ECE, México.

¹⁶⁴ SÁNCHEZ-CASTAÑEDA, Alfredo. Obra citada, P. 26.

*derecho no es simplemente un conjunto de normas para ejercer el poder coercitivo, sino un sistema de pensamiento a través del cual ciertas formas de relación llegan a verse como naturales y dadas por hecho*¹⁶⁵. Como puede advertirse, la parte más grande del derecho tiene su origen en la sociedad puesto que el derecho es un orden interno de las relaciones sociales, tales como la familia, las corporaciones, la propiedad, el contrato, las sucesiones, etc. Es falso considerar que dichas instituciones normativas han sido creadas a través de las normas jurídicas o de las leyes emitidas por el Estado¹⁶⁶. Entonces, para afinar el contenido que se viene asignando al pluralismo jurídico, corresponde manifestar que dicho concepto apunta a afirmar que

(...) una concepción pluralista del derecho admite la coexistencia y pluralidad de sistemas de la misma naturaleza, particularmente de sistemas estatales (unitarios y federales) y por tanto de un pluralismo estatal o nacional. Asimismo, admite la coexistencia de una pluralidad de sistemas de naturaleza diferente, tales como los sistemas jurídicos supra nacionales (orden jurídico internacional) los sistemas jurídicos infra estatales (órdenes jurídicos corporativos) o sistemas jurídicos transnacionales o desterritorializados (orden perteneciente a sociedades comerciales, orden eclesiástico, etc.).

Según el pluralismo jurídico, los sistemas u ordenamientos normativos que son plurales se hallan prácticamente en la totalidad de las sociedades. Ello ha dado paso a un cambio considerable en la investigación del derecho, ya que sitúa en el centro de los estudios, a la relación que existe entre el sistema jurídico oficial (el emitido por el Estado) y otras formas de ordenamiento de la conducta con las que se conecta¹⁶⁷.

3.1.2. El derecho y los comportamientos sociales

Se ha señalado que el derecho no es exclusivo del Estado y que todos los grupos sociales y culturales se encuentran en la capacidad de formar y aplicar guías de conducta propias. Es

¹⁶⁵ ENGLE MERRY, Sally. Pluralismo Jurídico. Siglo del Hombre Editores, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1979, P. 127.

¹⁶⁶ SÁNCHEZ-CASTAÑEDA, Alfredo. Obra citada, P. 24.

¹⁶⁷ ENGLE MERRY, Sally. Obra citada, P. 96.

claro que ese derecho va a remitirse a las características de cada uno de los grupos humanos a los que pertenece y el estudio de tales guías de conducta requiere del conocimiento de los usos y costumbres sociales y culturales de los grupos o comunidades. Es decir, resulta necesario hacer una evaluación del comportamiento social de los integrantes de los grupos a investigar. En ese sentido, Antonio Peña Jumpa detalla respecto del estudio de los comportamientos sociales en el marco del análisis socioantropológico:

Estudiar el derecho en los comportamientos de las personas supone preguntarse cómo es que dichas personas o su sociedad se apropian de lo que entienden por derecho- formas de razonar, crear o reformar sus normas, procedimientos, valores o instituciones- y cómo es que actúan frente a esta representación. Ello supone ingresar al estudio del tema de los actos sociales y las relaciones sociales¹⁶⁸.

Partiendo de tal idea, ahora nos ocuparemos de entender a profundidad a las acciones y relaciones sociales, ya que de estas dependerá el estudio adecuado del grupo social y cultural conformado por los intérpretes de MAT.

A) Acciones sociales y relaciones sociales

Debe entenderse por acción social una conducta humana (ya se trate de una actividad exterior o interior, ya de omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción la vinculen a un sentido subjetivo. Por cuanto, *“la acción social es una acción que el sentido intencionado por su agente o agentes, está remitido a la conducta de otros, orientándose por ella en su desarrollo”*¹⁶⁹. Cabe traer a colación que la MAT como todos los géneros y estilos musicales compartidos al público, busca la interacción con quien o quienes la oyen y los otros artistas que son parte del acompañamiento musical. Asimismo, al consistir la MAT de géneros musicales de baile y danza, se logra que los oyentes participen danzando. De ello deriva que la MAT constituye una acción social pues sus intérpretes la presentan con la

¹⁶⁸ PEÑA JUMPA, Antonio. Obra citada, P. 439.

¹⁶⁹ WEBER, Max. Economía y sociedad. Cap. III y IX. Fondo de Cultura Económica. México, 1984. P. 87.

intención de producir una variación en el estado de los oyentes. Se produce, de ese modo, la interacción entre sujetos que Erving Goffman señala como particularidad de la acción social: “(...) *una primera y fundamental característica de la acción social para Goffman: el sentido social de nuestras acciones siempre debe comprenderse en relación con la situación interactiva en que surge*”¹⁷⁰.

La interacción entre intérpretes y oyentes de MAT denota que la puesta en escena de esta música no solo es una acción, sino también que esta debe ser estudiada en los términos del contexto en que es presentada. Esta precisión será de utilidad en el análisis a realizar sobre los comportamientos sociales y culturales de los intérpretes de música andina. En ese proceso también será necesario identificar la fuente de origen de tal acción social para ello es útil tomar como marco de referencia la clasificación propuesta por Max Weber y recogida por Efmia Lagiu y Estela Pérez Moncunill:

*§ 2. La acción, social, como toda acción, puede ser : 1) racional con respecto a fines: orientada por expectativas acerca de la conducta, tanto de los objetos del mundo exterior como de otros hombres, empleando esas expectativas como “condiciones” o “medios” para la consecución de fines propios racionalmente ponderados y perseguidos; 2) racional con respecto a valores : orientada por la creencia consciente en el valor –ético, estético, religioso o como se lo juzgue- propio y absoluto de un comportamiento determinado, sin ninguna relación con el resultado, es decir, sólo en virtud de ese valor. 3) afectiva, especialmente emotiva, orientada por afectos y sentimientos actuales; 4) tradicional: orientada por una costumbre arraigada*¹⁷¹.

En la tipología citada se advierte que es posible reconocer en la MAT y en la puesta en escena de sus intérpretes, un poco de cada uno de los tipos de acción postulado por Weber. La acción social presupone una intención y en ello una finalidad en los intérpretes, lo que se adecúa al primer tipo de acción. Por otro lado, como será detallado más adelante, los

¹⁷⁰ HERRERA GÓMEZ, Manuel y SORIANO MIRAS, Rosa María. La teoría de la acción social en Erving Goffman, Departamento de Sociología, Universidad de Granada, Paper 73, 2004, P. 61.

¹⁷¹ LAGIU, Efmia y PEREZ MONCUNILL, Estela. La sociología comprensiva: Max Weber. Material de trabajo, cátedra de sociología 2011. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Rosario, P. 6.

intérpretes de MAT realizan su labor musical en el entendido de que solo a través de la constante exposición de tal música, esta pervivirá. Ese pensamiento es una guía no solo para las presentaciones, también en la predisposición y la constancia en los ensayos y las investigaciones que realizan. Se encuentra en ello, tanto una carga de valores como de emotividad. Por último, respecto del cuarto tipo de acción, la MAT en su calidad de PCI se encuentra fuertemente vinculada a la tradición musical, siendo que esta relación es indesligable, se halla también en la interpretación de la MAT a la tradición que alude al cuarto tipo de acción social.

Ahora, atañe poner atención en el concepto de relación social. Al respecto Weber delimita tal concepción en los siguientes términos: *“Por relación social se debe entender un comportamiento de varios individuos instaurados, de acuerdo al sentido que encierra, “recíprocamente y orientado por esa reciprocidad. Por lo tanto, la relación social consiste exclusivamente en la posibilidad de actuar de un modo dado (provisto de sentido), cualquiera sea la base en la cual repose dicha posibilidad”¹⁷²”*. En otros términos, hablar de relaciones sociales es referirse a los intercambios de actos o acciones sociales entre sujetos, es decir, la práctica de acciones sociales recíprocas que tienen lugar en un determinado contexto¹⁷³.

En lo que concierne a la investigación de los intérpretes de MAT en Lima Metropolitana conviene especificar la utilidad concreta que para la presente tesis significan tanto la idea de acción como de relación social. Con ese fin se reproduce lo que sobre acto social, relación social y derecho indica Antonio Peña Jumpa:

Aplicando los conceptos de acción social y relación social a nuestra propuesta teórica, podemos decir que cuando nos aproximamos al estudio del derecho en una determinada sociedad o analizamos un conflicto o problema en el mismo derecho de esa sociedad, lo que nos toca explicar son los actos y las relaciones sociales que involucran al conjunto de

¹⁷² LAGIU, Efimia y PEREZ MONCUNILL, Estela. Obra citada, P. 07.

¹⁷³ PEÑA JUMPA, Antonio. Obra citada, P. 441

*miembros del grupo social o sociedad objeto de estudio-para encontrar el derecho en general- o nos toca explicar los actos y las relaciones sociales (...) Entendiendo tales actos y relaciones es que podríamos explicar el sentido u orientación de tal derecho o conflicto*¹⁷⁴.

Entonces, el sentido del derecho de un grupo social y cultural pasa necesariamente por el estudio de sus acciones y relaciones sociales. En esa dirección, se recogerán y analizarán los actos que los intérpretes de MAT despliegan y las relaciones sociales que a partir de esas acciones surgen.

B) La contextualización del derecho

Otro aspecto relevante para el correcto estudio socioantropológico es la contextualización de la investigación. En ese sentido, por contexto se entenderá *“sociedades, instituciones, organizaciones o grupos sociales concretos, con los que los individuos sienten un alto grado de identificación”*¹⁷⁵, la identificación con la tradición musical que implica la MAT es una constante que se hará más evidente en la segunda parte de este capítulo. Para fines de esta primera sección es suficiente partir de la afirmación de que los intérpretes sienten propio y comparten el PCI que es la MAT como elemento con el que se identifican y que los agrupa.

El análisis socioantropológico debe tener como marco la contextualización específica del grupo social y cultural que se investigará, este es el primer punto a cubrir. Así lo explica Antonio Peña Jumpa: *“el análisis teórico del derecho es nada si no se contextualiza. Es en el grupo social específico y en el conjunto de relaciones sociales, económicas y culturales del grupo cuando resulta visible cualquier tipo de análisis del derecho”*¹⁷⁶. Debido a ello, la

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ PEÑA JUMPA, Antonio. Obra citada, P.434.

¹⁷⁶ PEÑA JUMPA, Antonio. Obra citada, P. 435.

presente tesis ha partido de la delimitación de los intérpretes de MAT en Lima Metropolitana como grupo social y cultural de estudio¹⁷⁷.

En el estudio socioantropológico del derecho, la investigación de los actos sociales y las relaciones sociales no es un análisis complementario o secundario, supone la fuente ineludible de estudio. No es posible recoger data suficiente acerca de los usos y costumbres de los miembros del grupo investigado si no media un acercamiento a ellos, a su contexto y circunstancias. Es necesario hacer una incursión empírica, es decir, un trabajo de campo que interpele la información obtenida a través de la investigación teórica. Esta predisposición al recojo de data empírica no es ajena al derecho ni, mucho menos, exclusiva de los investigadores de las Ciencias Sociales, pues es el caso de los jueces que frente a los contenciosos que se someten a su competencia, deben recurrir a la información de campo para conocer y comprender de modo adecuado el objeto del caso. De acuerdo a ello, los métodos de investigación de campo se convierten en las herramientas de mayor pertinencia para entender la verdad que dará fundamento al estudio socioantropológico realizado¹⁷⁸.

3.2. Los usos sociales y normas de conducta de los intérpretes de música andina tradicional

El presente trabajo de investigación cuenta con el marco teórico y la información de campo suficiente para determinar las normas que guían la conducta de las actividades de los intérpretes de MAT. Para ello, se parte de la naturaleza de la música andina vista como

¹⁷⁷ En este sentido, el Dr. Antonio Peña Jumpa agrega que *"la necesidad de una labor empírica nos manifiesta que el derecho no puede reducirse a la ley o a la norma, por más perfecta que esta sea – tal como se intentó hacer en el Código de Justiniano y el Código de Napoleón. El derecho, para su comprensión, requiere de actos y relaciones sociales reales objetivas, concretas empíricas. (...) Quedarse en la norma o normas que regulan el contrato de locación de servicios es simplemente abstraer actos o relaciones inexistentes"*. PEÑA JUMPA, Antonio. Obra citada, P. 441.

¹⁷⁸ PEÑA JUMPA, Antonio. Obra citada, P. 448.

patrimonio cultural que es el punto de unión entre sus intérpretes, por lo que se instituye como el punto desde el cual se van formando las costumbres y los usos que en adelante se evidenciarán como normas que rigen el comportamiento social y cultural de los intérpretes de MAT en el contexto de su labor musical.

Al realizar el análisis de la data obtenida, tres temas suscitan especial interés. A decir; primero, la perseverancia en la transmisión intergeneracional del saber y la práctica musical de la MAT entre todos los intérpretes con los cuales se tuvo contacto. Segundo, los acuerdos de las presentaciones musicales y de las otras actividades vinculadas a la MAT, esto debido a que se encontraron particularidades en las relaciones contractuales contraídas por los intérpretes que vale pena resaltar; y tercero, las actividades organizadas por promotores culturales y músicos en beneficio de los intérpretes cuando estos últimos necesitan de recursos económicos y compañía moral. Esas actividades son frecuentes y cuentan con la participación de numerosos músicos y cantantes de MAT.

A lo anterior debe añadirse que los intérpretes de MAT, al vincularse de manera comprometida con dicho estilo musical, suelen conocerse o tener referencias familiares y laborales de todos entre sí. Esto se deja notar en los intermedios de los conciertos y las reuniones posteriores a dichos conciertos, en que los músicos se saludan y entablan conversaciones en las que consultan sobre la salud de sus familiares y de otros intérpretes de MAT. Se deduce de ello, que el conjunto de músicos y cantantes de música andina en Lima Metropolitana es un grupo cultural cuyos integrantes mantienen contacto personal y continuo. Ese contacto es el contexto en el cual se producen y aplican las directrices que se presentan a continuación.

3.2.1. Sucesión de la actividad musical

En el caso específico de la MAT, se encuentra una situación particular sobre la cual conviene llamar la atención en este punto de la investigación. Se trata de los temas o canciones de música andina que tienen autor conocido. Dichos temas poseen doble naturaleza. Por un lado, esos temas originan derechos de autor y sus derechos conexos. Esos derechos corresponden de manera personal al creador e intérpretes de la obra musical¹⁷⁹. La segunda naturaleza de esas canciones es la de PCI, en otros términos, la herencia colectiva que forma parte de la cultura compartida por los peruanos.

En lo que concierne a este apartado, la atención se focaliza en la calidad de PCI de la MAT y en las particularidades de su transmisión intergeneracional¹⁸⁰. Con ese objeto, se toman las declaraciones brindadas por los músicos y cantantes respecto de cómo es que ellos aprendieron la música andina, así como sus emociones, valoraciones y asignación de pertenencia de dicha música. En ese orden, se denominará *sucesión general* a la difusión de la música andina realizada por los intérpretes al público en general y, *sucesión específica*, a la que se da propiamente en el interior del grupo cultural de la MAT. Las razones que dan sustento a esta clasificación se exponen a continuación.

Sucesión general:

La MAT es usualmente relacionada con las regiones andinas del país, no obstante, solo algunos de los intérpretes entrevistados nacieron en la sierra o tienen un vínculo familiar con zonas andinas, otros, tienen como lugar de origen a Lima y su contacto con la sierra del país

¹⁷⁹ Este aspecto es ampliando en el acápite “Ley sobre el Derecho de Autor, Decreto Legislativo N° 822: lo poco conocido” en el Capítulo III de la presente tesis.

¹⁸⁰ A lo largo de esta sección, el término “transmisión” se entenderá como la transferencia del conocimiento y la práctica de la MAT a través de la enseñanza de esta a las nuevas generaciones.

ha sido escaso¹⁸¹. Este hecho ha tenido por consecuencia, que así como los músicos adjudican los temas de MAT a autores y/o regiones andinas, las canciones son siempre presentadas por ellos como parte de la herencia musical del Perú. En otros términos, en la acción de difundir los temas de MAT, los intérpretes van también consolidando un discurso en el cual la MAT pasa de pertenecer solo a regiones andinas específicas, a ser de todo el país¹⁸². Asimismo, se observó que existe un objetivo compartido por los intérpretes de MAT, este es la difusión de su música. Esta idea es una de las principales motivaciones de sus actividades musicales y se advierte en la totalidad de sus presentaciones¹⁸³.

De acuerdo a las premisas expuestas, se colige que los intérpretes tienen por propósito que los temas de MAT sean entendidos como herencia cultural que corresponde a todos los peruanos. Por ello, trabajan para que esta sea conocida y valorada utilizando, como medio y

¹⁸¹ Este es el caso de los músicos entrevistados Roberto Cano y Camilo Calderón. Sus declaraciones pueden ser revisadas en la sección Anexos I: Transcripción de entrevistas.

¹⁸² Una muestra de esto pudo apreciarse durante la inmersión al evento “Homenaje a Manuel Acosta” (22 de marzo de 2014). En tal evento participaron tanto intérpretes de música andina como de música criolla. Cada uno de los artistas ejecutó algunos temas del compositor homenajeado y más de uno hizo hincapié en el carácter integrador de la obra musical de Acosta Ojeda. De esa manera, la música andina se presenta en Lima Metropolitana como patrimonio cultural que pertenece y unifica a todas las regiones del país. Al respecto es oportuno traer a colación una analogía propuesta precisamente por Manuel Acosta Ojeda -en el marco del Homenaje al mencionado compositor, la analogía fue narrada por Jinre Guevara, intérprete y compositor del grupo Los Cholos- La música tradicional peruana es un gran *tacu tacu* cultural, tiene herencia de todos los departamentos, de todas las regiones y nos pertenece a todos. (*tacu tacu* hace referencia a un plato de la comida criolla peruana cuya elaboración consiste en la mezcla y unión de legumbres y arroz. Finalmente, se fríe esa combinación que da como resultado un platillo similar a una empanada). La reseña de la inmersión en el evento al que se ha hecho referencia puede ser consultada en la sección Anexos III: Eventos.

¹⁸³ Esto puede apreciarse en el contenido del material audiovisual revisado relativo a los intérpretes de MAT. Se puede citar los casos específicos de maestros como Andrés “Chimango” Lares, Jaime Guardia y Raúl García Zárate, entre otros. En dicho material, se rescata una declaración brindada por el maestro charanguista Jaime Guardia en la cual afirma que su charango es un elemento vital en su vida diaria y por ello trata de compartirlo siempre con los jóvenes. A ellos hace el pedido de conservar la música, de aprender, seguir los pasos de quienes estuvieron antes y que esos esfuerzos sean realizados con toda honestidad. Esta declaración se desprende de la reseña del video: *Entrevista a Jaime Guardia, en sección “Encuentros” del programa Miski Takiy. TV Perú. (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2012)*. Consultar en sección Anexos II: Resumen de material audiovisual revisado.

fin, la exposición de la música al público en general¹⁸⁴. Las presentaciones musicales y otras actividades de difusión son valoradas por los intérpretes como los actos en los que ellos presentan y transmiten la MAT a quienes son los dueños de esta (a todos los peruanos). Así se produce entre los músicos y cantantes un sentir colectivo que ellos explican como la transmisión de la música andina. De allí que esta parte se haya denominado *sucesión general*, pues los intérpretes encuentran en la transmisión de la música andina, la sucesión de su patrimonio cultural a quienes también tienen derecho sobre él (a los peruanos en general).

Sucesión específica

La sección precedente fue denominada *sucesión general* por cuanto los intérpretes (actuando como quienes transmiten la MAT) entregaban el PCI (música andina) a un receptor general (los peruanos). En esta parte se varía uno de los elementos señalados, el correspondiente a los receptores. Se pasa de un receptor general a uno que puede ser individualizado y que se identifica directamente con el grupo cultural de los cantantes y músicos de MAT. En este tipo de sucesión se encuentran escenarios en los que se ponen de relieve las directrices que rigen el comportamiento social y cultural de los intérpretes de MAT. Dichos escenarios son explicados a continuación.

¹⁸⁴ Se postula que esta es una de las razones que promueve la organización de presentaciones musicales de manera constante por parte de los intérpretes, ya sea gestionados por ellos mismos o por promotores culturales, aun cuando ello signifique realizar esfuerzos importantes. En esa línea se recoge lo declarado por Carlos Cano en la entrevista que brindó para el trabajo de campo de la presente tesis: *“Lo de los eventos es complicado. Pepe Sotelo es un promotor y luthier. Él es un tipazo, gasta de su dinero para hacer afiches, él es el administrador de la página “charangoperu.com”. Él hace el festival del Charango Joven, cobra 5 soles por la entrada. Recuerdo que cuando terminé de tocar, se acercó y me ofreció para el taxi. Le dije que no, que era su tiempo, el dinero que había invertido en los días del festival, que al menos con las entradas debía recuperar esa inversión.”* La entrevista completa puede ser revisada en la sección Anexos I: Transcripción de entrevistas.

De la enseñanza familiar a la influencia de la tecnología

El modo tradicional de la enseñanza de la MAT ha sido la educación no formal (entendida como la que no es ofrecida por el Estado). El espacio usual para dicho aprendizaje había sido el entorno familiar¹⁸⁵, no obstante, el tiempo ha ejercido influencia sobre este aspecto y, actualmente, todo aquel que desee aprender la práctica e historia de la música andina puede tener acceso a ella a través de recursos tecnológicos como el internet y otros medios de comunicación, además de las presentaciones como los conciertos y recitales ofrecidos por los intérpretes de MAT. Al respecto, se recoge lo declarado por Edinson Huayna, músico egresado de la ENSFJMA -especialista en la interpretación de guitarra andina- en cuanto al proceso de su acercamiento y primer aprendizaje de la MAT¹⁸⁶:

Yo nací en Lima, pero mi papá es de Arequipa y mi mamá de Lucanas en Ayacucho. Desde niño veía *Canto Andino*¹⁸⁷ a las 6 de la mañana. Pasaban a Amanda Portales, Víctor Angulo, no los conocía de nombre pero me eran familiares. Me llamaban mucho la atención, yo tenía como 10 años.

De lo que se concluye, que el vínculo familiar no es el único escenario que posibilita la sucesión del PCI musical andino a personas que en específico desean convertirse en intérpretes de esa música. Asimismo, han aparecido figuras como la de los profesores de instrumentos y/o canto andino tradicional. De esa manera, se produce la intersección entre el

¹⁸⁵ Uno de los casos más representativos de la sucesión del PCI-MAT es la Familia Rodríguez. Esta familia conformada por 10 hijos y los dos padres, formaron un grupo musical de mucho éxito en las décadas de los 70's y 80's. De origen cusqueño, los padres una vez radicados en Lima, enseñaron a sus hijos siempre en el entorno familiar, la música andina y, posteriormente, el patrimonio musical de todos los departamentos del país. La Familia Rodríguez visitó la totalidad de las regiones del Perú y realizó numerosas giras al extranjero. En todo el tiempo de trabajo musical de la familia, su principal actividad fue compartir y practicar el repertorio musical andino, costumbre que ha perdurado como puede apreciarse en el siguiente enlace: *La Familia Rodríguez: Vírgenes del Sol. Marcia Rodríguez Núñez. (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2011)* www.youtube.com/watch?v=HWo_7hdk2E4. En este video se observa a Mamá Dina (Dina Núñez, madre de la Familia Rodríguez) interpretando el tema *Vírgenes del Sol* en una reunión familiar. En la performance del tema, Mamá Dina va solicitando a sus hijos y nietas acompañarla en el canto en su afán por transmitirles el saber y la práctica de la MAT.

¹⁸⁶ Entrevista a Edinson Huayna, el contenido completo de sus declaraciones puede ser consultado en la sección Anexos I: Transcripción de entrevistas.

¹⁸⁷ Canto Andino es un programa de televisión que desde el año 1979 promociona y difunde el canto y música andinos. Ha sido transmitido por diversos canales de televisión peruana de señal abierta. Se ha caracterizado por ser emitido a tempranas horas del día.

músico y el docente, siendo que dicha profesión es una de las actividades laborales más recurrentes entre los intérpretes de MAT¹⁸⁸.

Los intérpretes maestros de MAT

Muchos intérpretes son también maestros que gozan de la admiración y el respeto de sus alumnos y de los otros intérpretes. Ello se debe a que dentro de ese grupo social y cultural es considerado valioso enseñar la música andina y es por tanto, es una fuente de prestigio¹⁸⁹. Los músicos y cantantes de MAT se encuentran siempre dispuestos a brindar clases o compartir reuniones cuyo propósito sea enseñar la música de origen andino¹⁹⁰. Cabe resaltar que el escenario que se describe corresponde al de la enseñanza no formal ya que, como se detalló previamente, existen instituciones especializadas en la educación artística y musical a cargo del Estado¹⁹¹. El caso de los intérpretes de música andina se enmarca en la enseñanza que ofrece cada músico y/o cantante por iniciativa propia. En dichos contexto, la enseñanza se da bajo dos modalidades:

- a) Clases particulares: estas se dan de manera individual o en grupo¹⁹². Por lo general, los horarios son bastante flexibles de acuerdo a la disponibilidad de los maestros y los

¹⁸⁸ Dato brindado por Roberto Cano en entrevista brindada para el trabajo de campo de la presente tesis. Consultar la conversación completa en sección Anexos I.

¹⁸⁹ En relación a ello, se puede hacer referencia a los testimonios de los investigadores y músicos entrevistados en el *Documental Alejandro Vivanco Guerra*. En este trabajo audiovisual, los artistas y colegas del músico y maestro quenista Alejandro Vivanco, resaltan su interés por la enseñanza, especialmente a los niños y jóvenes. Su trabajo por promover la enseñanza de la música andina le valió ser apodado “Doctor huayno” en el grupo de los intérpretes de MAT. Consultar la reseña del documental mencionado en la sección Anexos II: Resumen del material audiovisual revisado.

¹⁹⁰ Dato brindado por la cantante y productora cultural Pepi García Miró en relación a la predisposición de los intérpretes de MAT para dar clases y/o ser consultados sobre la historia y los intérpretes de música andina. Revisar entrevista en sección Anexos I.

¹⁹¹ Como es el caso del Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Nacional Superior de Folklore-ENSFJMA.

¹⁹² Pepi García Miró comenta que ella solo tuvo que acercarse al maestro Jaime Guardia y este aceptó enseñarle. Estas clases fueron individuales. Por otro lado, un ejemplo de clases grupales es el taller “Charanguito de Nogal” de Ricardo García, dirigido hacia niños y jóvenes. Las fuentes de estos datos

alumnos. Las clases pueden implicar un pago monetario como también pueden ser gratuitas.

- b) Reuniones musicales: las reuniones organizadas por los intérpretes de MAT tienen lugar en ocasiones como cumpleaños, celebraciones posteriores a los conciertos y bienvenida o despedida de viaje de algún intérprete, entre otros¹⁹³. Es predecible que donde se reúnen intérpretes, habrá música andina. En dichas reuniones los maestros intercambian información acerca de los temas, así como datos acerca de la vida de maestros ya fallecidos. Eso es por tanto, una oportunidad de aprendizaje no solo de técnica musical respecto de las canciones de MAT sino también de los usos y costumbres propias de los músicos andinos.

En ambas modalidades se va consolidando la admiración y el aprecio de los alumnos por los maestros y viceversa.

Los herederos musicales

Los intérpretes de MAT tienen en alta consideración al alumno que demuestra empeño y constancia en el aprendizaje de la música andina. De este modo, si un alumno asiste con frecuencia a las presentaciones de los maestros y/o busca tomar clases con ellos, al poco tiempo será tomado en cuenta para las reuniones musicales o inclusive para ser quienes abran alguno de los recitales de los músicos y cantantes más antiguos¹⁹⁴. Con el tiempo y la

son las entrevistas realizadas a Pepi García Miró y Camilo Calderón, respectivamente. El contenido completo de las declaraciones pueden ser consultados en la sección Anexos I.

¹⁹³ Se tuvo acceso a una de estas reuniones en mayo del 2013 en el distrito del Agustino. El motivo de la reunión fue celebrar el cumpleaños del charanguista Camilo Calderón. A la reunión asistieron intérpretes mayores como jóvenes, así como investigadores de música popular. Se interpretaron temas de las diversas regiones del país pues se contó con la presencia de músicos andinos y criollos. Se apreció que los maestros incentivaron a sus alumnos a ejecutar algún tema o acompañarlos en sus performances.

¹⁹⁴ Al respecto, Andrés “Chimango” Lares, recuerda que pudo conocer al maestro de violín Severino Díaz, quien fue una figura muy respetada en el grupo social y cultural de los intérpretes de MAT. Chimango comenta que Don Severino le empezó a dar clases y que al notar la seriedad y el respeto con que había asumido su aprendizaje, le pedía que lo acompañara a sus presentaciones y solía aconsejarlo acerca de aprender música a nivel académico pues esto era necesario para llevar la MAT

demostración del empeño personal en el aprendizaje musical, estos nuevos intérpretes se van convirtiendo en los herederos directos del legado musical de los antiguos músicos andinos aunque no se presente entre ellos algún lazo familiar o de paisanaje¹⁹⁵. Se valora que ese empeño perdure en el tiempo. De no ser así, el aprecio de los maestros se ve menguado, lo que genera la menor participación del otrora alumno perseverante en las actividades musicales de los intérpretes.

Principio de solidaridad

Entre los músicos y cantantes de MAT existe un principio que va de la mano con el objetivo de difundir y transmitir la práctica del patrimonio musical andino, este corresponde a la solidaridad. Tanto para las presentaciones musicales, como para las grabaciones de discos y el dictado de las clases, resulta de gran importancia que los músicos actúen solidariamente. Eso es evidente cuando se debe conseguir un auditorio para un concierto pues en esa situación los músicos echan mano de sus conocidos para así acceder a las salas para sus presentaciones¹⁹⁶. La solidaridad también se demuestra cuando algunos maestros, que reciben una contraprestación dineraria por el dictado de clases, no le requieren dicho pago a los alumnos que no pueden cumplir con ello por falta de recursos y las clases se siguen dando de modo gratuito. A modo de ejemplo, se expone lo señalado por el músico Roberto Cano en relación a su experiencia como alumno del charanguista Ricardo García¹⁹⁷:

a otros espacios. La reseña de esta entrevista a Andrés Lares realizada por Carlos Santos Becerra puede ser revisada en la sección Anexos II: Resumen del material audiovisual revisado.

¹⁹⁵ Aquí puede hacerse mención de la cantante Pepi García Miró quien considera al charanguista Jaime Guardia, su maestro. Aprendió de él a cantar huaynos en quechua y ha grabado producciones discográficas junto a él -Encantos Andinos (2011) es uno de esos discos-. Esto ha llevado a que Pepi sea vista entre los intérpretes andinos como una de los artistas que más cerca ha estado de Jaime Guardia en los últimos años por lo cual su trabajo es directamente relacionado con el de Guardia. Si el "*primer charango del Perú*", como es conocido el maestro Jaime Guardia, tiene muchos herederos musicales, Pepi es una de ellos y así es reconocida entre los músicos andinos.

¹⁹⁶ Dato brindado por Ricardo Villanueva. Consultar la transcripción de la conversación en la sección Anexos I: Transcripción de entrevistas.

¹⁹⁷ Declaración brindada para el trabajo de campo de la presente tesis. Revisar la entrevista completa en la sección Anexos I.

Ricardo tiene otra carrera y podría dejar la música. Tiene un taller de enseñanza de charango "el charanguito de nogal". Yo recibí clases suyas y llegó un momento en que por cuestionamientos, le avisé que ya no asistiría, él casi me regañó por tomar esa decisión, me dijo que yo debía seguir asistiendo, que lo importante era que siguiera. Así tomé varias clases libres, él es muy dadivoso, no espera ni agradecimientos ni nada.

Esto se debe a que los músicos asumen que todo esfuerzo realizado en favor de otros intérpretes de MAT es beneficioso para todo conjunto de músicos y, en ese sentido, sienten que procurar el bienestar y crecimiento de los intérpretes es trabajar por la MAT en sí. Este principio no se circunscribe solo a la sucesión de la MAT, se encontrará muestra de ello en los siguientes puntos a analizar.

3.2.2 Las relaciones contractuales de los intérpretes

Es señalado por los mismos intérpretes de MAT que la informalidad es una de las particularidades que caracteriza al circuito de música andina en Lima Metropolitana¹⁹⁸. No obstante, luego de tomar contacto directo con las actividades de esos músicos y cantantes se debe indicar que como en todo circuito social y cultural existe un orden en las actividades que la constituyen. Dicho orden, si bien distinto al determinado por las normas del sistema jurídico oficial del Estado, guarda no solo una serie de directrices que guían el desenvolvimiento de las presentaciones y demás actividades de los músicos y cantantes de MAT, sino que presentan sanciones también. Esas directrices son desarrolladas a continuación.

Los acuerdos de los intérpretes

Se parte de la premisa de que una relación contractual consta del acuerdo de voluntades en que dos o más sujetos se obligan a dar o hacer una acción en relación al otro integrante del

¹⁹⁸ Afirmación realizada, entre otros intérpretes, por Christian Huamani (Agrupación musical Rastros). Consultar el contenido de la entrevista en la sección Anexos I.

acuerdo¹⁹⁹, en ese línea, los intérpretes de MAT celebran contratos cada vez que acuerdan realizar una presentación, grabación u otra actividad vinculada a sus actividades como músicos. Se trata de acuerdos sobre obligaciones entre los organizadores de los eventos y entre los intérpretes, es decir, nos encontramos ante la formación de relaciones contractuales.

Las contraprestaciones

Las relaciones contractuales formadas por los intérpretes, de acuerdo a las contraprestaciones que cada una de ellas implica, pueden clasificarse en:

Actividades con contraprestaciones monetarias

No son pocos los acuerdos tomados por los intérpretes de MAT en los que la contraparte -ya sean estos organizadores de eventos, promotores culturales u otros intérpretes de música andina- se compromete a hacer efectivo un pago monetario por su trabajo musical. Se observó que la mayoría de esos acuerdos no se dan por escrito. La excepción a estos acuerdos no escritos son los contratos formados entre los intérpretes y las productoras o las asociaciones culturales²⁰⁰.

Actividades con contraprestaciones no monetarias

En cuanto a las relaciones contractuales de los músicos y cantantes que no implican un pago dinerario de la contraparte, se encontró que ello responde a dos situaciones específicas:

- a) Decisión personal del intérprete: muchos músicos y cantantes sostienen que el objetivo de sus presentaciones y actividades musicales en general responden al único interés

¹⁹⁹ DUQUE PERÉZ, Alejandro. Una revisión del concepto clásico de contrato. Aproximación al contrato de consumo. Revista de Derecho y Ciencias Políticas, Vol.38, N°109, Año 2008, Medellín, P. 455.

²⁰⁰ Información proporcionada por Pepi García Miró en relación a los contratos celebrados por su productora cultural *Cernícalo Producciones*. Consulta de las declaraciones en sección Anexos I: Transcripciones de entrevistas.

de la promoción de la MAT. En esa línea, han decidido no solicitar un pago en dinero²⁰¹.

Esta decisión prima aun cuando el evento al que han sido convocados estos intérpretes, tiene fines de lucro y los otros músicos partícipes de la actividad reciban un pago en dinero.

- b) Naturaleza sin fines de lucro de la actividad: se remite a los eventos musicales que tienen la finalidad de difundir la música andina y a sus intérpretes. Por lo general, estos eventos son de ingreso libre para el público²⁰². Si bien no se recibe un pago dinerario, los intérpretes, que forman parte de este tipo de actividades, consolidan su presencia en el grupo social y cultural lo que resulta ser beneficioso para su trayectoria musical. Asimismo, este tipo de actividades gozan de gran aceptación entre los músicos y cantantes ya que sienten que los mantiene en constante contacto entre sí lo que resulta ser beneficioso para la pervivencia de la MAT²⁰³.

Las reuniones musicales: la fuente de los contratos.

Las relaciones contractuales de los intérpretes de MAT tienen en común que estas se originan en colectivo (por colectivo, se entiende la presencia de sujetos adicionales a los que forman parte propiamente de la relación contractual) en las reuniones musicales señaladas líneas atrás. En este sentido, estas reuniones se convierten en los espacios necesarios para hacerse

²⁰¹ Este es el caso del grupo de música y canto Los Cholos de acuerdo a las afirmaciones hechas por sus integrantes en su presentación del 21 de noviembre del 2013 en el auditorio de la Derrama Magisterial (Distrito de Jesús María). Reseña del evento en la sección Anexos III: Eventos.

²⁰² Un ejemplo de estos eventos son los conciertos organizados por la Asociación Cultural *Cuerdas al aire*. Estos eventos tienen lugar en los auditorios del Centro Cultural Peruano Japonés y por lo general son de ingreso libre. La temática de los conciertos gira en torno a homenajear a los intérpretes de música andina. Esta es una iniciativa privada, impulsada por el músico Ricardo Villanueva, promotor cultural a cargo de *Cuerdas al Aire*. Algunos de estos recitales fueron parte de la muestra de eventos observados para el trabajo de campo de la presente tesis. Consultar las reseñas de dichos conciertos en la sección Anexos III: Eventos.

²⁰³ Esto es notorio en la interacción que por redes sociales se tiene sobre los eventos. Los intérpretes de MAT comparten los anuncios vía virtual y, luego de las presentaciones, publican fotografías de las reuniones posteriores. Fue así en el concierto organizado en homenaje al músico Jaime Guardia, el 18 de junio del 2013. La reseña de este evento puede ser revisado en la sección III: Eventos.

de contactos entre los músicos y así organizar presentaciones colectivas o personales. Un promotor cultural o intérprete interesado en realizar una actividad directamente relacionada a la MAT, hace una propuesta que los intérpretes poco a poco van concretando respecto de las condiciones de la relación contractual (vale indicar: fecha, lugar, otros artistas participantes de ser el caso). Ahora, herramientas como el internet, en especial las redes sociales, van variando esta dinámica, y si bien la propuesta o primer contacto se obtiene en la reunión musical, el acuerdo en sí mismo y las condiciones son acordados a través de los medios de comunicación en mención²⁰⁴.

El honor como garantía de cumplimiento

Una vez acordados los términos y condiciones de la relación contractual con los intérpretes de MAT, son pocos los promotores y organizadores culturales que llegan a suscribir o dejan por escrito los contratos. No obstante, existe una minoría de casos en que los acuerdos quedan suscritos, es el caso de las asociaciones culturales o de las productoras culturales (es decir, cuando la relación contractual está conformada por una persona jurídica y el intérprete de MAT). De no ser así, es común que cuando el trato se hace de persona natural a músico u cantante entonces no se tiene por costumbre dejar por escrito el acuerdo. Esto se debe no a una intención de ocultamiento o de transgredir las normas propias del sistema jurídico, sino a que entre los intérpretes de MAT es muy importante cuidar su honor y su trayectoria musical, lo que consideran directamente relacionado a la música que trabajan y presentan²⁰⁵. En este

²⁰⁴ Información proporcionada por el músico Ricardo Villanueva en referencia a los medios por los cuales se contactan los intérpretes y se concretan las presentaciones de MAT. En esa línea indicó: “A mí me contactan más que nada por Internet. Tengo el Facebook, la página web, el youtube. Cuando me ha contratado gente que no conozco de nada es por alguna red social. Así empiezan las coordinaciones y se va armando el evento”. Entrevista completa en la sección Anexos I.

²⁰⁵ En este sentido se pronunció la cantante Sila Illanés en el Homenaje a Manuel Acosta Ojeda realizado el 22 de marzo de 2014. Illanés señaló que los músicos habían llegado allí por la gratitud y el aprecio que guardan por Acosta Ojeda. Por ello, ella a pesar de encontrarse enferma, se encontraba participando del evento pues ya le había dado su palabra al homenajeado. Reseña del homenaje en la sección Anexos III: Eventos.

sentido, los intérpretes de MAT confían mucho en el honor de los otros músicos y cantantes, por lo que no les resulta necesario suscribir un contrato.

Los pagos

En cuanto a los pagos, cuando los contratos se han dado por escrito y/o entre una persona jurídica y los intérpretes, se suele requerir de los músicos un recibo por honorarios o una declaración jurada. Cuando los contratos no se han dejado por escrito e implican una contraprestación económica a favor del intérprete, el pago se hace en efectivo o por medio de una transacción bancaria y esto es suficiente para dar por cerrada la relación contractual en buenos términos²⁰⁶. Por otra parte, en el escenario en que el contrato no ha supuesto una contraprestación dineraria, el pago por la puesta en escena o la actividad no será nulo sino que siempre girará en torno al reconocimiento y ,con ello, la consolidación del intérprete de MAT en el grupo social y cultural de los músicos. Esta última modalidad se da mucho entre los intérpretes más jóvenes o aquellos que están iniciando su actividad musical²⁰⁷.

Las sanciones de los intérpretes

Si uno de los intérpretes incumple el contrato con otro músico o cantante, existe una sanción social que es puesta en marcha de modo constante y al mismo tiempo de manera sutil. Se trata del alejamiento de los músicos respecto del intérprete que incumplió o “quedó mal”. Esta sanción no se hace explícita pero se va ejecutando de modo que a los pocos meses, se hace evidente la ausencia del intérprete infractor en las reuniones por falta de invitación y en los conciertos o grabaciones discográficas por no haber sido requerido²⁰⁸.

²⁰⁶ Información proporcionada por Ricardo Villanueva. Consultar la transcripción de la conversación en la sección Anexos I: Transcripción de entrevistas.

²⁰⁷ Los músicos jóvenes se han referido a esta situación como “pagar piso”. Entre dichos músicos tenemos a Roberto Cano y Edinson Huayna. Consultar declaraciones en la sección Anexos I.

²⁰⁸ Al respecto, conviene traer a colación la siguiente afirmación: “*En el caso de la costumbre jurídica, se trata de una norma de preceptivo cumplimiento, cuya vulneración implica una sanción distinta de la*

Esta sanción puede llegar a hacerse más intensa cuando la falta se ha dado afectando de alguna manera a uno de los intérpretes mayores llamados “maestros”. En este caso, el proceso de “no requerimiento” y “no invitación” se suele ver acelerado.

3.2.3. Actividades musicales colectivas

A lo largo de la presente investigación se pudo apreciar que existen temas recurrentes entre lo manifestado por los cantantes y músicos entrevistados, uno de estos items es la preocupación de los intérpretes jóvenes y adultos por el presente y el porvenir de los intérpretes ancianos. Esto responde a que, por lo general, los intérpretes mayores no cuentan con un seguro de salud y pensionario²⁰⁹. Los familiares y amigos músicos cercanos de estos intérpretes han ido subsanando en alguna medida la ausencia del seguro de salud con la atención médica brindada por el Estado a través de los planes generales dispuestos en los últimos tiempos a la población peruana en general²¹⁰. No obstante, no sucede lo mismo con relación al seguro pensionario. Adicionalmente, existen otras circunstancias que ponen en marcha a los intérpretes, las mismas son detalladas en las siguientes líneas.

que acompaña a la contravención de otros tipos de normas”. Esta “sanción distinta” constituye uno de los aspectos más interesantes, desde el punto de vista antropológico, con el que el etnógrafo se encuentra en su investigación, dado que en la mayoría de ocasiones tales sanciones no aparecen de una forma explícita, como ocurre con la norma jurídica”. ARÉVALO, J. Marcos y SÁNCHEZ, Marcos. Obra citada, P. 81. De esto se colige que si bien los músicos no lo mencionaron de modo explícito, fue a través de la observación prolongada de las actividades de los intérpretes de MAT, que se pudo advertir la sanción señalada entre los músicos y cantantes.

²⁰⁹ Dato proporcionado por la musicóloga y Directora del Centro de Música y Danza de la Universidad Católica (CEMDUC), Rosa Elena Rodríguez “Chalena” en conversación del 14 de abril de 2013.

²¹⁰ Se hace referencia al Seguro Integral de Salud (SIS), Organismo Público Ejecutor (OPE) del Ministerio de Salud. Tiene como finalidad proteger la salud de los peruanos que no cuentan con un seguro de salud, priorizando en aquellas poblacionales vulnerables que se encuentran en situación de pobreza y pobreza extrema. Se viene implementando gradualmente en los últimos años. Información publicada en el portal institucional del señalado sistema de salud: www.sis.gob.pe/Portal/index.html. Consulta: 10 de diciembre de 2014.

Conciertos por los músicos y cantantes

Los músicos en conjunto a los familiares de los intérpretes mayores, organizan actividades musicales como conciertos o recitales con el propósito de recaudar fondos monetarios (esto a partir del pago que hacen los asistentes por el derecho de ingresar al evento) y de ese modo apoyar a los intérpretes cuando se encuentran en una o más de estas situaciones:

- a) Enfermedad: en este caso, de ser necesario los intérpretes además de los fondos recaudados obtenidos por las entradas a los conciertos, solicitan donantes de sangre entre los músicos y público en general²¹¹.
- b) Necesidad económica mayor: cuando la manutención diaria del intérprete no viene siendo cubierta de manera adecuada, entre otras circunstancias²¹².
- c) Viaje al extranjero para representar al país: debido a que estas invitaciones al extranjero no cubren gastos como la estadía y los pasajes y el Estado no responde al llamado de los intérpretes convocados a festivales musicales fuera del país²¹³.

²¹¹ Los donativos de sangre son requeridos a través de las redes sociales y son respondidos con rapidez. No se circunscribe a los músicos andinos, los músicos criollos también se ven incluidos en esta modalidad de apoyo entre intérpretes. El dato se obtuvo a partir del seguimiento de los perfiles de los músicos en la red social Facebook.

²¹² Esto se encuentra muy relacionado con las necesidades de salud de los intérpretes de MAT, sobre todo, los de edad más avanzada. Al respecto, conviene hacer hincapié en que este es el tema en que los músicos solicitan mayor presencia por parte del Estado. Así lo señala el joven charanguista Camilo Calderón: *“Manuel Acosta, Carlos Hayre, músico y compositor crillo que falleció debido a sus enfermedades y que nunca recibió un apoyo ni siquiera moral del Estado. Roberto Tevez, gran charanguista que se tiene que ganar la vida de huesero; y muchos más, que no tienen ni el reconocimiento de músico forjador de la música tradicional peruana. Ellos son la otra cara de la moneda a la cual el Estado debe mirar”*. Revisar las declaraciones completas en la sección Anexos I.

²¹³ Como ejemplo puede ser citado el caso del maestro Andrés Chimango Lares, quien desde el mes de mayo del 2014 empezó a solicitar sin éxito apoyo del Estado para poder asistir a las invitación que se le hiciera para representar la música del país en los Festivales de Música del Mundo de Hungría, Polonia y Rusia en su edición 2014 (Información obtenida de la nota “Destacado músico Andrés ‘Chimango’ Lares pide apoyo para viajar a presentaciones en el extranjero” del diario La República, edición del 22 de julio de 2014. Publicada en: www.larepublica.pe/22-07-2014/destacado-musico-andres-chimango-lares-pide-apoyo-para-viajar-a-presentaciones-en-el-extranjero. Consultada el 13 de enero del 2015). Ante la negativa de las instituciones públicas de competencia en cultura, Lares organizó un concierto con el objetivo de recaudar los fondos necesarios para poder realizar el viaje a los festivales señalados. Dicho evento, realizado en la Peña Folk Wayruro (Distrito de Lince) el 08 de agosto del 2014, contó con la participación y asistencia de numerosos músicos y cantantes con la intención de contribuir con el viaje de Chimango Lares. La publicidad del evento puede ser revisada en el siguiente enlace: www.youtube.com/watch?v=O0AEaUv9nW8&feature=youtu.be. El maestro Chimango Lares pudo viajar a realizar las presentaciones.

Se advierte que la puesta a disposición de los intérpretes para ayudar a otro músico o cantante de MAT no se circunscribe solo a los maestros o intérpretes de edad avanzada sino que se pone en marcha cuando algún integrante del grupo de intérpretes de música andina así lo requiera.

Homenajes

Es práctica común que los conciertos y actividades musicales en general destinadas a apoyar a un intérprete de MAT, se organicen y promocionen a modo de homenaje a la trayectoria musical del músico o cantante. Así a lo largo del evento se hace énfasis en el aporte musical del intérprete lo que convierte a la actividad en una fuente de aprendizaje de la historia de la MAT. El carácter de homenaje que toman los conciertos en referencia, significa una mayor carga simbólica y de compromiso de los músicos con el intérprete por el cual se organiza la actividad y a su vez con los otros integrantes del grupo de intérpretes de música andina.

Apoyo monetario y moral

Con estos conciertos o recitales -que por lo general reúnen en escenario a varios cantantes y/o grupos de músicos- al presentarse como homenajes y recuentos de la vida y obra del intérprete por quien se ha realizado la convocatoria, no solo se busca apoyo monetario sino que cumple la función de mostrar el soporte y acompañamiento moral, así como la admiración y gratitud de los otros intérpretes hacia el homenajeado.

La sanción ante la ausencia en los homenajes

Si bien no existe la obligatoriedad de asistir a los eventos-homenajes, sí es un requerimiento social y queda en la memoria de los asistentes cuáles intérpretes fueron o no parte del

concierto como artistas o como público. La sanción es similar a la de una falta en una relación contractual con intérpretes de MAT, es decir, el alejamiento social del intérprete infractor.

Por todo lo expuesto, se concluye que existe un sistema de conducta propio de los intérpretes de MAT en Lima Metropolitana. Existen supuestos de hecho ante los que se han formulado y se aplican directrices adecuadas al contexto cultural específico estudiado. Es un sistema que gira en torno a la música y es a partir de ella que se producen relaciones interpersonales con las que subsanan situaciones que escapan del orden deseado por el grupo, como es el caso de la no cobertura de las necesidades de salud y/o manutención de un músico. Asimismo, se maneja en el interior del grupo cultural de los intérpretes de MAT, un conjunto de valores.

Entre estos se tiene:

- Primacía de la difusión y transmisión de la práctica de la música andina tanto a receptores en general como a específicos. Este es el objetivo y motivo conjunto expresado con mayor recurrencia por los intérpretes.
- Principio de solidaridad, manifestado especialmente en dos aspectos. Primero, en la labor conjunta de procurar la pervivencia de la MAT y, segundo, en velar por el bienestar personal y profesional de los músicos y cantantes que integran al grupo.
- Presencia constante del músico para garantizar su participación musical en el grupo. Esa presencia debe destacar por su empeño y consideración por los otros intérpretes, sobre todo, los de edad avanzada.
- Los acuerdos se cumplen por el honor y por el cuidado a la trayectoria musical propia más que porque los contratos hayan sido dejados por escrito y ese documento sea una de garantía de cumplimiento.

Para finalizar este acápite, es imprescindible dejar constancia de que las normas de conducta y desarrollo de actividades de los intérpretes de MAT en Lima Metropolitana, como puede observarse, se hallan en constante interacción con las normas del sistema jurídico del Estado. Aspectos como la formación de contratos o la complementariedad que representan los conciertos-homenaje para el sistema de salud estatal cuando la cobertura de este no es suficiente para la atención médica de los intérpretes, ponen en palestra que es necesario evaluar y determinar los puntos de encuentro pacíficos entre dichas normas de conducta y nuestro sistema jurídico. En ese orden de ideas, en las páginas siguientes se hace el análisis de las medidas adoptadas por el Estado peruano en materia de MAT y sus intérpretes.



CAPÍTULO IV MECANISMOS DE ACCIÓN DEL ESTADO PERUANO EN RELACIÓN AL INTÉRPRETE DE MÚSICA ANDINA TRADICIONAL

Las acciones tomadas por las entidades públicas en salvaguarda de la MAT se presentan como medidas legislativas y actividades organizadas por las instituciones públicas de competencia en cultura. Por ello, es necesario analizar esos mecanismos a la luz de la información obtenida en el trabajo de campo desarrollado en torno a los intérpretes de música andina. De este modo, será posible determinar si tales medidas se adecuan a la situación de hecho de estos intérpretes y a sus usos y costumbres.

El análisis contenido en el presente capítulo se remite a las medidas adoptadas por el Estado desde 1970 hasta la actualidad. El propósito de ello es aseverar que el interés del aparato estatal en materia de cultura es de larga data. Adicionalmente, el recuento de lo realizado por las entidades públicas es una muestra de la cual se pueden extraer propuestas de medidas a aplicar en salvaguardia del PCI. Corresponde ahora detallar los mecanismos puestos en práctica por el Estado y que de modo directo, aunque no siempre evidente, se relacionan a la MAT y sus intérpretes en Lima metrópoli.

4.1. Políticas culturales de contenido cultural patrimonial

Para comprender de manera integral el accionar del Estado respecto del intérprete como parte del PCI-MAT, no es suficiente la revisión de las disposiciones normativas, sino que es necesario hacer lo mismo en relación a las medidas adoptadas por las instituciones públicas. Ello desde los primeros esfuerzos por institucionalizar políticas públicas vinculadas al patrimonio cultural hasta las tendencias actuales de las entidades del Estado.

4.1.1. Actividades estatales vinculadas al patrimonio cultural: antecedentes

En 1822, la naciente República del Perú iniciaba la formación de sus instituciones públicas en todos los ámbitos del quehacer de sus ciudadanos, uno de estos ámbitos fue el de los asuntos culturales, para lo cual se dispuso la creación del Museo Nacional de las Riquezas Naturales y obras indígenas, la Biblioteca Nacional²¹⁴ y la Sociedad Patriótica. Estas instituciones tuvieron, entre otras misiones, la protección del patrimonio del país y procurar la no exportación de las antigüedades indígenas. Por ello, se considera que este fue el primer esfuerzo por formar una política cultural en el Perú; sin embargo, los objetivos no se cumplieron ya que los lineamientos de dicho esfuerzo eran una copia de las políticas culturales francesas, inglesas y americanas, y presentaban una marcada exclusión de los indígenas²¹⁵.

Durante la década de 1940, en la sociedad peruana se dio un notorio crecimiento del componente indígena, esta vez en todos los ámbitos. Guillermo Lumbreras²¹⁶ señala que el debate iniciado en la República Aristocrática puso en cuestión la condición criolla de la república y surgió la demanda por el rescate de la nacionalidad mestiza, especialmente en la actividad cultural. A pesar de esta solicitud, no se dieron cambios en la estructura del Estado en tanto no se eliminó la exclusión cultural, más aún, el término mestizo se aplicó para sumir en la marginalidad a los indígenas. Lo anterior tuvo influencia en la perspectiva con que fue

²¹⁴ La Biblioteca Nacional es la institución de competencia cultural de más larga data en el país, fue inaugurada el 17 de setiembre de 1822 contando con 11mil 256 volúmenes que procedían de la antigua biblioteca de los jesuitas y de donaciones particulares, entre ellos 600 volúmenes de propiedad del General San Martín. Como Primer Bibliotecario fue nombrado el clérigo arequipeño y brillante orador del Congreso Constituyente, don Mariano José de Arce. Información tomada de la sección: Nuestra Historia, del portal virtual de la Biblioteca Nacional del Perú. Consulta: 18 de julio de 2013. Disponible en: www.bnp.gob.pe/portabnp/index.php?option=com_content&view=article&id=125&Itemid=620.

²¹⁵ LUMBREERAS, Luís. Políticas Culturales en el Perú. En: Políticas culturales: ensayos críticos / Guillermo Cortés, Víctor Vich (Eds.) Lima: IEPS. INC. EOI, 2006, P. 79.

²¹⁶ LUMBREERAS, Luís. Obra citada, P. 80.

tratado el tema cultural, esto es como parte de la identidad, por lo que se adscribió este ítem como tarea anexa al sector educación, en las asignaturas de educación cívica, geografía, historia y lengua entre otros. Adicionalmente, se impulsó una política cultural subsidiaria a la educación, enfocada en el mantenimiento de la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional. Fue por estos años que Manuel Prado creó la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural en el Ministerio de Educación a través de la Ley Orgánica de Educación Pública, el 01 de abril de 1941²¹⁷. Años después, en 1945, Luis E. Valcárcel como Ministro de Educación, instauró la Sección de Folklore y Artes Populares²¹⁸. Cuatro años más tarde, con resolución Suprema N° 01753, se dispuso la creación de un registro especial en el Ministerio de Educación para los músicos andinos, así como la emisión de pases y carnés para la actuación en público de estos artistas²¹⁹.

El General Ricardo Godoy creó la Primera Comisión Nacional de Cultura, mediante el Decreto Supremo 48 del 24 de agosto de 1962. Dicha comisión fue creada en vista de la necesidad de que el Estado fomentara y difundiera la cultura como parte integrante y principal del pueblo. La conformaban los representantes de la Biblioteca Nacional, la Academia de la Lengua Española, la Sociedad Geográfica de Lima, el Comité Interamericano del Folklore y asociaciones culturales, entre otros, a los que luego se incorporaron las entidades dedicadas al estudio e investigación de historia y folklore nacional, mas sus investigaciones no llegaron a plasmarse²²⁰. El órgano ejecutivo de la Comisión Nacional de Cultura fue la Casa de la

²¹⁷ Información de la sección: Cronología Histórica del Ministerio de Educación, del portal institucional del Ministerio de Educación del Perú. Consulta: 15 de agosto de 2013. Disponible en: www.minedu.gob.pe/institucional/cronologia.php.

²¹⁸ ROEL MENDIZÁBAL, Pedro. Del folklore a culturas híbridas. En: No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales, 2000, P. 79.

²¹⁹ VIVANCO GUERRA, Alejandro. Obra citada, P. 160.

²²⁰ COLOMA PORCARÍ, César. ¿Una casa de la Cultura? En: El Perú y su historia. Consulta: 23 de agosto de 2013. Disponible en: www.sites.google.com/site/elperuysuhistoria/la-casa-de-la-cultura-del-peru.

Cultura²²¹, figura que fue creada mediante la Ley 14479 en 1962, existiendo diversas Casas de la Cultura en el interior del país.

Las principales funciones de la Comisión Nacional de Cultura fueron la gestión del patrimonio histórico nacional y el fomento y promoción de las artes. Dicha Comisión tuvo vigencia hasta 1965 cuando fue promulgada la Ley de Fomento de la Cultura, Ley 15624, que sustituyó a la Comisión por el Consejo Superior de Fomento de la Cultura. La citada ley contenía los lineamientos de la política cultural y el reordenamiento de las instituciones vigentes de competencia en materia cultural. El General Juan Velasco Alvarado eliminó el Sistema Nacional de Fomento de la Cultura el año 1969, con lo cual las Casas de la Cultura pasaron a depender de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación,²²² las Casas de la Cultura departamentales desaparecieron.

En el año 1971 fue creado el Instituto Nacional de Cultura (INC) mediante la Ley 18799 como un organismo público descentralizado del sector Educación²²³, con la misión de investigar, registrar, defender, conservar, promover, poner en valor y difundir las manifestaciones culturales del PCN. De este modo, el campo de la cultura dejó de ser un anexo del Ministerio de Educación, ya que el INC fue creado para ser la instancia pública encargada de conducir la política cultural del Estado. Si bien el INC aparece en la década de 1970, recién en 1982 se promulgó la normativa que permitió su funcionamiento, con el Decreto Supremo 30-82-ED. El señalado decreto aprobaba la nueva organización y funciones del INC, dicha normativa

²²¹ Fue por esos años que se creó el Registro nacional de artistas folklóricos, el que fue asignado a la sección de Folklore de la Casa de la Cultura. En 1972 se contaba con 6050 afiliados entre cantantes y músicos andinos. Dato proporcionado por el periodista y promotor cultural, Jesús Raymundo, 13 de marzo del 2013.

²²² LUMBRERAS, Luís. Obra citada, P. 88.

²²³ COLOMA PORCARÍ, César. Treinta años del Instituto Nacional de Cultura. Sección Opinión. En: Diario El Comercio. Edición del 26 de marzo de 2001. Consulta: 12 d marzo de 2013. Fotografía del artículo disponible en: www.sites.google.com/site/elperuysuhistoria/la-casa-de-la-cultura-del-peru.

propiciaba una participación más activa del sector privado y la cooperación externa. Sin embargo, dicho dispositivo no pudo aplicarse debido a la situación de guerra interna y el estado de emergencia en la mayor parte de los departamentos del país, lo que se agravó con la crisis económica²²⁴.

Dado que las normas operativas de los años de la década de 1980 no pudieron aplicarse por la situación de emergencia en el país y de que se empezaron a desactivarse todas las instituciones creadas en la década anterior, es que la capacidad operativa del INC se fue limitando, lo que generó su debilitamiento estructural y la desconexión de sus órganos²²⁵. En 1992 se promulgó el Decreto Ley 25790, el mismo que contenía los lineamientos de una política cultural que representó un notable retroceso al basar dichos lineamientos en una perspectiva pragmática que propiciaba el desarrollo de medidas que incentivasen y produjesen bienes culturales orientados solo hacia el turismo. En las décadas siguientes, el INC contó con un fuerte desprestigio institucional que evidenciaba su necesaria reestructuración. Sus funciones habían devenido en el control del desempeño de otras instituciones de las que a su vez no se tenía claridad en sus competencias, esto se hizo evidente en lo abstracto del contenido de su Reglamento de Organización y Funciones vigente en abril del 2001²²⁶.

²²⁴ LUMBRERAS, Luís. Obra citada, P. 103.

²²⁵ Ibidem, P. 105.

²²⁶ El Reglamento de la Organización y Funciones del INC está amparado por el Decreto Supremo 027-2001-ED del 20 de abril de 2001:

Formular y ejecutar las políticas y las estrategias del Estado en materia de desarrollo cultural como de defensa, conservación, difusión e investigación del Patrimonio Cultural de la Nación.

Integrar técnica y normativamente los museos que conforman el Sistema Nacional de Museos del Estado.

Apoyar y promover la cooperación técnica y financiera, nacional e internacional, orientada a ejecutar --proyectos y programas de desarrollo cultural y de puesta en valor del Patrimonio de la Nación, con alcance y ejecución descentralizada.

Promover, coordinar y suscribir la firma de convenios que contribuyan al fortalecimiento de la cultura en el país.

Apoyar a los gobiernos locales, departamentales y regionales, y a otras entidades del Estado en la ejecución de actividades culturales que se programen en el Perú y el extranjero.

En este contexto se elaboró el documento de Lineamientos para una Política Cultural de Estado el año 2001²²⁷. El Consejo Nacional de Cultura²²⁸ reunido por encargo del entonces presidente de la República, Alejandro Toledo, presentó un Documento de Trabajo cuyas propuestas de política cultural presentaban entre otros lineamientos, lo siguiente (se exponen los puntos vinculados a la MAT):

(...) Se propone definir una política cultural que:

1. Que respete los derechos humanos, el derecho a la ciudadanía, a la libertad de creencias y prácticas religiosas, políticas y sociales de todos los habitantes del país y a la libertad de creación intelectual, artística, técnica y científica. Asumir el derecho a combatir la discriminación social, ideológica, racial, de género, de edad o de discapacidades físicas.

(...)

4. Que promueva la investigación, conservación y difusión del patrimonio arqueológico, histórico y artístico, tomando nota del énfasis que debe ponerse en los restos de los períodos prehispánicos, debido a su carácter singular, único en la historia de la humanidad.

5. Que promueva y difunda la creación activa de la cultura de nuestro tiempo, sin discriminar su procedencia o credo, estimulando la producción y circulación de publicaciones, vídeos y otros medios de conservación y comunicación del conocimiento.

7. Que propicie la creación, mantenimiento y desarrollo de museos locales, regionales y nacionales de historia natural, de arte, arqueología, historia y etnografía, ciencia y tecnología, de las actividades productivas y el trabajo, los deportes y otros, en todo el país, estimulando a los gobiernos locales y el sector privado a apoyar y desarrollar las iniciativas que se den en esa dirección.

Establecer en coordinación con los organismos turísticos una política de conocimiento y acercamiento cultural.

Convocar y conceder anualmente el Premio Nacional de Cultura en sus diferentes expresiones y de acuerdo con la normatividad pertinente.

Calificar de interés cultural los espectáculos públicos no deportivos que reúnan los requisitos para ser considerados como tales.

Reconocer oficialmente, previa evaluación, como centros culturales y asociaciones culturales a las entidades que lo soliciten.

Desarrollar acciones de gestión de apoyo y asesoramiento conducentes a lograr una mayor eficiencia institucional.

Supervisar, controlar y evaluar las acciones de los diversos órganos de la institución a fin de adoptar las medidas correctivas.

²²⁷ Los Lineamientos y Programas de Política Cultural del Perú 2003-2006 fueron publicados en diciembre de 2002. El documento de Trabajo base fue presentado y discutido al Primer Pleno del Consejo Nacional de Cultura en octubre de 2001.

²²⁸ El Consejo Nacional de Cultura, convocado por RDN N° 494 del 11 de Junio del 2001, se reunió el 14 del mismo mes y año para discutir un documento de propuesta de "Lineamientos de Política Cultural" preparado por el Dr. Luis G. Lumbreras a pedido del Director del INC, Sr. Enrique González Carré. El documento fue revisado por los miembros del Consejo, quienes remitieron por escrito sus opiniones, críticas y sugerencias, y recomendaron adiciones y mejoras en la reunión del pleno del día 14. El documento final, fue presentado como ha sido señalado, en diciembre de 2002.

9. Que favorezca el desarrollo de las industrias culturales en el país, en una línea de bienes y servicios que partan de contenidos propios de nuestra cultura, como productos peruanos altamente competitivos en el mercado, en la cinematografía, la radio, la televisión y otros.

Como se puede advertir, los lineamientos citados se caracterizan por su generalidad y constituyen, por tanto una re-declaración de los derechos culturales de los ciudadanos. Dato importante es que estos lineamientos fueron elaborados con miras a la creación de un Ministerio de Cultura.

4.1.2. Lineamientos de propuesta de Política Cultural 2013-2016

Los Lineamientos de Política Cultural son un conjunto de premisas que sirven para el diseño, ejecución y supervisión de las políticas nacionales y sectoriales del Estado en materia de cultura. De acuerdo a ello, más que disposiciones detalladas, estos lineamientos deben ser entendidos como las premisas base en la gesta de una política cultural en el país.

En lo que atañe a los sujetos de derecho motivo de interés de la presente tesis, el análisis que sigue busca hallar en la propuesta de Lineamientos de la Política Cultural 2013-2016, referencias a los practicantes de las manifestaciones culturales intangibles como es el caso de los intérpretes de MAT. Los lineamientos propuestos en mención son los siguientes:

- 1) Impulsar una perspectiva intercultural
- 2) Promover la ciudadanía
- 3) Fortalecer la institucionalidad
- 4) Alentar la creación cultural
- 5) Defensa y apropiación del patrimonio
- 6) Apoyar a las industrias culturales
- 7) Promover y difundir las artes.

Los Lineamientos de Política Cultural del Perú 2013-2016 fueron presentados a principios del año 2013. Este documento no es definitivo, pero plantea el inicio de un debate necesario sobre el camino de la cultura en el Perú. Dicho documento se sustenta en la tercera política de Estado del Acuerdo Nacional: *“Nos comprometemos a consolidar una nación peruana integrada, respetuosa de sus valores, de su patrimonio milenario y de su diversidad étnica y cultural, vinculada al mundo y proyectada hacia el futuro”*. En la introducción de la propuesta, se señala que la cultura es considerada un elemento integrador, fortalecedor de democracia y generador de desarrollo y cambio. En lo competente a esta investigación, corresponde hacer hincapié en el Lineamiento 5^o²²⁹, dedicado al tema del patrimonio cultural.

²²⁹ Las acciones para defender el PCN planteadas en relación al Lineamiento 5^o, son las siguientes (recogido del documento oficial de Política Cultural 2013-2016 propuesta por el Ministerio de Cultura):

- La propuesta de modernización de la Ley General de Patrimonio, incluyendo medidas de estímulo para la defensa del patrimonio y de sanción al descuido premeditado del mismo.
- La defensa del patrimonio material arqueológico, colonial y republicano, conservándolo y poniéndolo en valor, como en los casos de Chan Chan, Puruchuco, la Hacienda Punchauca, la Quinta de Presa o el Palais Concert, entre muchos otros.
- La actualización del catastro del patrimonio material para conocer qué se tiene, racionalizar su investigación, priorización, preservación y puesta en valor para su apropiación por los ciudadanos.
- La puesta en valor de monumentos arqueológicos a nivel nacional con la colaboración de la población asentada en el ámbito de influencia, como mecanismo de protección del legado histórico.
- La agilización de los Certificados de Inexistencia de Restos Arqueológicos-CIRA, reduciendo su tiempo de ejecución e incrementando su cantidad, atendiendo a las necesidades de desarrollo del país.
- La modernización del Sistema Nacional de Museos para conservar y difundir el patrimonio y lograr que los peruanos conozcan su herencia y se apropien de su historia. En especial, la reestructuración del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y del Nuevo Museo de Pachacamac.
- La creación del Museo Nacional Amazónico en Loreto y del Museo del Tahuantinsuyo en el Cusco, para preservar la irremplazable riqueza etnográfica y arqueológica de nuestra diversidad cultural.
- Establecimiento de una política firme y de acciones efectivas para la recuperación de los bienes culturales ilegalmente extraídos del país.
- La realización de talleres sobre tráfico ilícito de bienes culturales.
- La declaración de patrimonio cultural de la nación de tradiciones andinas, costeñas y amazónicas que preservan el patrimonio inmaterial.
- La suscripción de convenios con gobiernos locales para preservar en forma conjunta el patrimonio de sus localidades.
- La declaratoria de paisajes culturales en Naylamp y el Valle del Colca, y los talleres regionales de socialización de las definiciones y criterios de gestión sobre paisaje cultural, entre profesionales e instituciones relacionadas a la cultura, el territorio y el patrimonio.

El Lineamiento 5° sobre “Defensa y apropiación social del patrimonio” recoge las nuevas tendencias con relación al patrimonio cultural y resalta la participación de la ciudadanía en la protección de los bienes culturales. Engloba, por tanto, aspectos educativos e interculturales, que son los que se alinean como necesarios para que el patrimonio cultural se convierta en un elemento real para el desarrollo local de las comunidades o poblaciones²³⁰. Se observa que este quinto lineamiento responde acertadamente al requerimiento de inclusión de los individuos en la salvaguarda del patrimonio cultural, pero no se hace referencia a su participación como elemento vivo del patrimonio mismo. Asimismo, de la revisión de las más de diez mociones contenidas en este lineamiento, se observa que solo una alude al patrimonio cultural intangible: *“la declaración de patrimonio cultural de la nación de tradiciones andinas, costeñas y amazónicas que preservan el patrimonio inmaterial”*. Esto resulta insuficiente y poco claro, nos cuestionamos: declarar patrimonio cultural a las tradiciones que preservan al PCI, ¿no es acaso lo mismo que señalar que el PCI debe ser declarado patrimonio cultural? Si es así, esto es una declaratoria ya aplicada por el Ministerio de Cultural como se verá en las páginas siguientes. Por tanto, nos encontramos con que la única disposición dirigida al PCI es una repetición de lo que ya se haya instaurado.

Dentro de las líneas de acción del Lineamiento 5°, se resalta la necesidad de la revisión de la Ley General del Patrimonio Cultural. La nueva legislación deberá ser acorde con la realidad de los diferentes tipos de bienes culturales que conforman el patrimonio cultural, aquellos de carácter arqueológico, colonial, republicano y contemporáneo, ya sean muebles e inmuebles,

-
- La realización de jornadas anuales de Paisaje Cultural, Patrimonio y Gestión del Territorio para promover la participación de la sociedad en la identificación y gestión de los Paisajes Culturales.

²³⁰ ARISTA, Adriana. Lineamientos de Política Cultural en el Perú: ¿El fin de los cien años de soledad de la Cultura? En: Argumentos, Revista de Análisis y Crítica. Año 3. Número 7, Julio 2013. Consulta: 21 de setiembre de 2013. Disponible en: www.revistargumentos.org.pe/lineamientos_de_politica_cultural.html.

además de brindar un tratamiento especial al PCI. Este es un apunte positivo pues como se detallará más adelante, la ley en mención no realiza un tratamiento suficiente de las manifestaciones culturales inmateriales.

Del análisis de los Lineamientos de Política Cultural 2013-2016 se infiere que existe una gran dispersión de la legislación del patrimonio cultural, lo que genera problemas no solo de aplicación, sino de desconocimiento de normativas relacionadas directamente con los bienes culturales. En este punto, es necesario rescatar a modo de conclusión que las políticas culturales, deben tener en cuenta la realidad en la que se busca aplicar los lineamientos. A su vez, reiteramos, esas políticas deben considerar a los propios actores que se encuentran vinculados con el bien cultural, desconocimiento de los derechos culturales, necesidades y expectativas de los grupos sociales, pero principalmente un desconocimiento de las formas de su ejercicio y la ausencia de mecanismos jurídicos que permitan su aplicación, por lo que se generan situaciones de crisis cuando la percepción social, sobre el patrimonio cultural, lo considera un obstáculo para el desarrollo de la modernidad o, por el contrario, es visto como una forma de desarrollo únicamente económico²³¹.

4.2. Normativa relativa a la música andina tradicional y sus intérpretes

El Estado peruano, correspondiendo a las obligaciones adquiridas en la suscripción de diversos tratados internacionales en materia de derechos humanos, entre los que destaca el PIDESC, ha desarrollado diversos mecanismos de implementación con el objeto de cumplir con lo establecido en los tratados, entre ellos destacan las disposiciones legislativas. A continuación se resume la normativa del patrimonio cultural del país, teniendo como eje del análisis al PCI y sus intérpretes.

²³¹ Ibidem.

En los planteamientos siguientes, para referir a las manifestaciones del PCI se hará uso de los términos *bienes culturales* y *manifestaciones culturales*, pues estos términos son los empleados en la normativa nacional, sin perjuicio de la apreciación personal respecto a que lo más adecuado al tratar al PCI es remitirse a las *manifestaciones culturales*, dado que los términos *bienes culturales* se encuentran muy ligados a la objetividad del patrimonio cultural material.

4.2.1 Constitución del Perú de 1993: los “testimonios de valor histórico”:

Corresponde profundizar en los términos y contenido que a nivel constitucional se han adscrito al patrimonio cultural de la nación (en adelante, PCN) pues esto resulta relevante en dos aspectos: Hablar de patrimonio cultural hace referencia, por un lado, a los bienes que en sí mismos (cada uno de ellos) deben recibir tutela por parte de Estado, y por otro, al derecho cultural del que se ha hecho mención en la presente investigación: el derecho al PCI como parte del derecho a participar en la vida cultural que asiste a todas las personas tanto de forma individual como colectiva.

Antes de iniciar el análisis de lo que compete al tratamiento del PCI en la Constitución de 1993, es necesario afinar detalles en cuanto a los conceptos que se han ido formando en la presente investigación de campo. Así se tiene, que las personas a nivel individual y colectivo cuentan con el derecho a participar en la vida cultural, aquí se encuentra el derecho al patrimonio cultural, entendiéndose por tal, al uso y práctica de sus bienes culturales ya sean estos materiales o manifestaciones intangibles. Las manifestaciones culturales inmateriales como la música tradicional se constituyen de la obra musical (música y/o letra de canción) y del intérprete. Ambos elementos son necesarios para la pervivencia del bien cultural.

Teniendo como marco la premisa de la interdependencia de los derechos de contenido cultural y la evidencia obtenida en la investigación, es pertinente afirmar que la protección de los bienes culturales depende de la protección y garantía de la práctica del derecho a participar en la vida cultural (en su elemento de derecho al patrimonio cultural), y que este a su vez, podrá aplicarse solo si existe una protección adecuada de los bienes culturales.

Al respecto, se ha afirmado en el presente trabajo de investigación que existe en la normativa cultural del Perú una tendencia acorde a los instrumentos normativos internacionales - promovidos especialmente por UNESCO- de incorporación y tratamiento específico de las manifestaciones culturales inmateriales. Esta tendencia es propia de las leyes y reglamentos referidos explícitamente al patrimonio cultural²³², lo que contrasta con el contenido literal del articulado constitucional correspondiente al PCN, el cual, en su artículo 21° señala:

Los yacimientos y restos arqueológicos, construcciones, monumentos, lugares, documentos bibliográficos y de archivo, objetos artísticos y testimonios de valor histórico, expresamente declarados bienes culturales, y provisionalmente los que se presumen como tales, son patrimonio cultural de la Nación, independientemente de su condición de propiedad privada o pública. Están protegidos por el Estado.

Comenzando por la consecuencia, resulta positiva la disposición constitucional de protección a los bienes culturales, en tanto dicha obligación general se marca como una medida a tomar tanto respecto del patrimonio material como del inmaterial. Sin embargo, es en la enunciación de los bienes que pueden ser considerados PCN, que se advierte que para hacer mención de las manifestaciones culturales intangibles se emplea únicamente la frase: “testimonios históricos”. Esto dista del tratamiento al PCI dado en la Constitución de 1979, en específico, en su artículo 34° se señalaba:

El Estado preserva y estimula las manifestaciones de las culturas nativas, así como las peculiares y genuinas del folklore nacional, el arte popular y la artesanía.

²³² Nos referimos a la Ley 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, su reglamento y la Ley de creación del Ministerio de Cultura, Ley 29565.

Como se observa, quedaba de manifiesto la protección destinada a diversos bienes culturales inmateriales (entre los que encontramos la música y danzas tradicionales expresadas en términos de “folklore”), no solo de las comunidades nativas, sino de todos los grupos sociales del país. La breve referencia al PCI en el artículo 21° de la Constitución de 1993 ha de ser complementada con la lectura del artículo 55°, que a la letra señala: *“Los tratados celebrados por el Estado y en vigor forman parte del derecho nacional.”* con lo cual la Convención UNESCO 2003 forma parte del sistema jurídico peruano, ampliando el contenido de lo que se entiende por PCN a nivel constitucional, toda vez que si bien no ha quedado señalado de manera expresa, los tratados internacionales de contenido relativo a derechos humanos (como lo es la Convención mencionada) adquiere rango constitucional a la luz de lo señalado en el artículo 3° de la Constitución. Así lo afirma Marcial Rubio Correa²³³ en su análisis sistemático realizado en relación a la ubicación jerárquica de los tratados referentes a los derechos humanos en la Constitución de 1993:

(...) es claro que los tratados concernientes a derechos humanos también mantienen jerarquía constitucional a pesar de que la norma expresa que en tal sentido existía en la Constitución de 1979 fue derogada. El fundamento de la opinión anterior está en que sistemáticamente, la combinación de los artículos 3°, 57° y cuarta disposición final, conduce a la necesaria consecuencia de que la Constitución peruana de 1993 todos los derechos humanos que ella reconoce tienen rango constitucional, no rango inferior.

Ahora bien, es necesario hacer hincapié en el derecho al patrimonio cultural como derecho humano vinculado a otros derechos reconocidos expresamente en la Constitución, como el derecho a la identidad étnica y cultural y el derecho a la libertad artística en tanto el Estado debe propiciar el acceso a la cultura (estos derechos previstos en el artículo 2°). Así lo ha señalado el Tribunal Constitucional (en adelante TC) en su sentencia 006-2008-PI/TC²³⁴:

28. De este modo, la identidad cultural de los grupos sociales y, de las personas en general, se construye a partir de un conjunto de percepciones de carácter objetivo- subjetivo, respecto

²³³ RUBIO Correa, Marcial. Ubicación jerárquica de los tratados referentes a los derechos humanos en la Constitución peruana de 1993. Revista Pensamiento Constitucional. Lima: Vol. 5 N° 5, 1998, P. 113.

²³⁴ Véase Sentencia del Tribunal Constitucional del Perú 006-2008-PI/TC del 11 de junio de 2008.

a una serie elementos culturales y de representación. Estos elementos y prácticas sociales caracterizan a los grupos humanos, definiéndolos, individualizándolos y diferenciándolos de otros grupos, y generando entre ellos lazos de pertenencia. Pueden ser de diversa índole: lingüísticos, religiosos, políticos, históricos, (identificación con un pasado común), costumbres ancestrales, paisajes naturales monumentos históricos restos arqueológicos, monumentos de importancia arquitectónica, producción material e inmaterial, entre otras posibilidades por agotar. En cuanto expresión de la cultura de un pueblo, los elementos que forman su cultura, así como sus prácticas ancestrales y, en general, el patrimonio cultural de los pueblos, puede también ser tutelados como expresión del derecho a la identidad cultural, en la medida que representan la *vida cotidiana* mantenida a través del tiempo que refleja la historia y las aspiraciones de un grupo o una comunidad.

Se ve confirmada de este modo la interdependencia de los derechos de contenido cultural²³⁵, mas esta afirmación no debe vaciar su contenido o confundirlo. Se indica esto en relación a lo señalado por el TC en la sentencia citada²³⁶:

26. Estas expresiones culturales [manifestaciones culturales de diversa índole]²³⁷, que corresponden a una sociedad pluricultural y multiétnica compatible con el modelo de Estado Social y Democrático de Derecho que alienta y promueve el respeto a las diferencias, han sido valoradas por este Tribunal como expresiones de un patrimonio inmaterial, mientras que los bienes culturales a que se refiere el artículo 21° de la Constitución, han sido valorados como expresión del patrimonio cultural materializado.

27. En tal sentido, la identidad que se construye a través de representaciones o manifestaciones culturales concretas o materiales, expresa una doble dimensión de la cultura. Por un lado, constituye expresión de la “obra cultural” de un pueblo o grupo social, como puede ser un monumento, una construcción, un telar, o una determinada práctica social etc.; y, por otro, también expresa la “identidad emotiva”, es decir, tiene la virtud de lograr adhesiones a partir de su constitución como expresión cultural de un grupo social. Esta comprensión emocional de determinados bienes materiales puede, por tanto, llegar a convertirse en

²³⁵ Esta idea se ve reforzada con la acertada información presentada por Peter Häberle: “a diferencia del tema de los derechos humanos, que primero fueron desarrollados a nivel nacional para que luego su protección se internacionalice, el tema de la protección de los bienes culturales y el patrimonio cultural se desarrolla primero a nivel internacional y luego se irá plasmando, como se ha venido haciendo en las constituciones nacionales”. HÄBERLE, Peter. Protección Constitucional y Universal de los bienes culturales: un análisis comparativo. En: Revista española de Derecho Constitucional. Madrid: N° 54. Año 18. Setiembre-diciembre. 1998, P. 16.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Parágrafo que antecede a la cita: “25. La identidad cultural, como elemento de integración de la sociedad en el marco del pluralismo que profesa el Estado Democrático y Constitucional, también es concebida como un conjunto de manifestaciones y rasgos culturales de diversa índole, que cumple las funciones simultáneas de caracterizar a una sociedad o un grupo social, es decir, de imprimirle cualidades que posibiliten su propio reconocimiento como grupo que vive e interactúa en un contexto y tiempo determinado, así como de identificar las diferencias frente a los demás grupos sociales, por la constatación de que no comparten de modo total o parcial dichas manifestaciones o rasgos culturales”.

expresión de cultura e identidad de un grupo social determinado que, por ello, debe ser tutelada por el Estado en el marco del artículo 21º de la Constitución.

Se encuentra que el Tribunal hace una interpretación extensiva-interpretativa²³⁸ del contenido del concepto de patrimonio cultural a través de la cual se pretende vincular a los bienes con la formación de la identidad cultural. Es necesario hacer hincapié en que el TC introduce en su análisis un término nuevo en el texto, esto es, la frase: patrimonio cultural “materializado”. De la cita se observa que el TC denomina a las expresiones culturales de diversa índole como “patrimonio inmaterial” y a los bienes del artículo 21º de la Constitución, como “patrimonio cultural materializado”. Cabe recordar que el artículo 21º, como se ha indicado al inicio del acápite, abarca tanto al patrimonio cultural tangible como al PCI. Se colige que el TC en esta sentencia no contempla en su análisis el uso de la clasificación del PCN en patrimonio cultural material y patrimonio cultural inmaterial establecido en la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, Ley 28296 y en la Convención Unesco 2003.

Luego, según y como se observa en las líneas que siguen en la cita, el TC considera que la identidad cultural se forma a partir de manifestaciones culturales materiales. Al mismo tiempo afirma que la identidad está conformada tanto por “la obra cultural” que vendrían a ser los monumentos y prácticas sociales específicas -por ejemplo-, como por la “identidad emotiva” que sería el sentir que nos lleva a identificarnos con un grupo social determinado. Lo que hace que se produzca una incongruencia en el contenido de la identidad cultural ya que primero se afirma que su contenido es solo de bienes culturales materiales, para luego incluir en dicho contenido al carácter intangible de las prácticas sociales.

²³⁸ ARISTA Zerga, Adriana. Patrimonio cultural de la Nación. En: La Constitución comentada. Lima: Tomo I. Dir. Walter Gutiérrez. Gaceta Jurídica. 2013. P. 703.

Es posible postular que todo lo señalado se debe a la tendencia marcada por el texto de la Constitución de 1993, consistente en relacionar con mayor énfasis al PCN con el patrimonio cultural material que al intangible. Así las manifestaciones culturales intangibles son confundidas con las emociones o sentimientos que conllevan a la formación de la identidad cultural. Es cierto que el carácter general de la Constitución no admite que en ella se establezcan listados exhaustivos de los elementos y casos a los que se hace referencia en cada uno de sus artículos -lo que es propio de las leyes del siguiente nivel normativo y los reglamentos-, como también es cierto que toda mención hecha en dicho cuerpo normativo reviste de jerarquía e importancia a los elementos que enuncia. Por ello, el análisis realizado no postula que en la Constitución del 1993 se ha hecho omisión del PCI, pues este se ve representado de alguna forma en la frase “testimonios de valor histórico”, sino que se hace un llamado a dar lectura del artículo 21° de la carta magna de forma sistemática con los artículos 2° (en sus incisos 8° y 19°) y artículo 3°. Es importante recalcar que la frase “testimonios de valor histórico” no se adecúa plenamente a las características del patrimonio inmaterial, muchas de las cuales han sido enunciadas en esta investigación (en específico, nos referimos al carácter vivo de las manifestaciones intangibles). Por tanto, no se debe caer en el error de fundamentar el valor del PCI en su contenido histórico ya que de ese modo se pierde de vista a los agentes que lo practican en el presente y que forman parte de él.

4.2.2. Ley General de Amparo al Patrimonio Cultural de la Nación, Ley 24047: el antecedente

Este fue el primer cuerpo normativo nacional referido únicamente al PCN, fue promulgado el 03 de enero de 1985. Esta norma desarrolló la definición del patrimonio cultural y su clasificación, así como las funciones y obligaciones de las entidades públicas vinculadas a su gestión. Estuvo vigente hasta la publicación de la Ley 28296° en el año 2004.

El primer artículo de la referida ley²³⁹ establecía que el amparo del patrimonio cultural del país era responsabilidad del Estado y de la comunidad nacional en general. Dicha premisa ha trascendido en los cuerpos normativos de materia cultural que sucedieron a la Ley 24047, lo cual es un acierto ya que la conservación y desarrollo del patrimonio cultural no se agotan en el accionar del Estado pues involucra a creadores, promotores, intérpretes, trabajadores de su producción y de las industrias culturales, investigadores, artistas, público, compradores, consumidores y a la sociedad civil en general. Otro aspecto positivo del artículo señalado es la referencia hecha a los bienes culturales como testimonio de la creación humana tanto material como inmaterial, ya que de ese modo se hace un primer llamado de atención respecto de las manifestaciones culturales que no son bienes objeto, sino inmateriales. No obstante, esta es una de las pocas referencias al PCI halladas en la citada norma, las cuales no fueron expresas pues el término “inmaterial” no vuelve a aparecer en la ley.

Un punto de necesario análisis en el artículo 1º de la norma en estudio es la declaración de calidad de “bien cultural” para que un determinado bien sea considerado como integrante del PCN. La figura de la declaratoria es aún parte de las disposiciones legislativas vigentes y de los procedimientos actuales a cargo de las instituciones públicas de competencia en materia cultural²⁴⁰ como el Ministerio de Cultura. La declaratoria de bien cultural presentada en la Ley 27407, de acuerdo a su redacción y ubicación en la norma, era un paso necesario para la

²³⁹ Ley 24047.- Artículo 1º: El Patrimonio Cultural de la Nación está bajo el amparo del Estado y de la Comunidad Nacional cuyos miembros están en la obligación de cooperar a su conservación. (...) El Patrimonio Cultural de la Nación está constituido por los bienes culturales que son testimonio de creación humana, material o inmaterial.

²⁴⁰ La figura de la Declaratoria de Bien perteneciente al PCN, se encuentra en el artículo 15º (15.2) de la ley vigente, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, Ley N° 28296.

denominación de un bien como parte del patrimonio cultural, puesto que fue mencionada en el párrafo correspondiente a la constitución del PCN²⁴¹.

Adicionalmente, se encuentra en el artículo 1º la antigua clasificación de los bienes integrantes del patrimonio de las naciones, la que diferenciaba a los bienes culturales de los bienes creados por la naturaleza, instituida en la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, UNESCO 1972²⁴².

Dos puntos son los que suscitan mayor atención en el artículo 2º de la Ley 27407²⁴³. El primero es la presunción de condición de "bien cultural" que de acuerdo al artículo, se

²⁴¹ Ley 24047.- Artículo 1º: (...) El Patrimonio Cultural de la Nación está constituido por los bienes culturales que son testimonio de creación humana, material o inmaterial, expresamente declarados como tales por su importancia artística, científica, histórica o técnica. Las creaciones de la naturaleza pueden ser objeto de igual declaración.

²⁴² Convención UNESCO 1972 Sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural

Artículo 1

A los efectos de la presente Convención se considerará "patrimonio cultural":

- los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,
- los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,
- los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

Artículo 2

A los efectos de la presente Convención se considerarán "patrimonio natural":

- los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,
- las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el habitat de especies, animal y vegetal, amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,
- los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural.

²⁴³ Ley 27407.- Artículo 2º: Se presume que tienen la condición de bienes culturales, los bienes muebles e inmuebles de propiedad del Estado y de propiedad privada, de las épocas prehispánicas y virreinal, así como aquellos de la republicana que tengan la importancia indicada en el artículo anterior. Dichos bienes, cualquiera fuere su propietario, son los enumerados en los artículos 1º y 4º de Convenio UNESCO-1972 y artículos 1º y 2º del Convenio de San Salvador-1976.

La presunción se confirma por la declaración formal e individualización hecha a pedido del interesado por el órgano competente del Estado, respeto a su carácter cultural, y se extingue por la certificación por el mismo organismo en sentido contrario.

Sólo el Estado ejerce los derechos tuitivos originados por la presunción del bien cultural.

mantenía hasta que la autoridad competente declarara si el bien se constituía como un bien cultural o determinaba que no lo era, ello supone que la calidad y denominación de bien cultural dependía de una decisión administrativa. Asimismo, al mencionar de manera general que el Estado ejercía los derechos tuitivos originados por la presunción del bien cultural, la protección que implicaba la presunción, se presentaba poco precisa ya que en los siguientes artículos de la norma en análisis no se detallaron las acciones por las cuales las instituciones públicas podían proteger a los bienes culturales a los que alcanzaba la presunción. Segundo, se señalaba que los bienes culturales podían ser bienes muebles e inmuebles, con esto se evidencia que el PCN era percibido solo en su dimensión material al menos en lo literal de la norma, ello se confirma con la revisión de la clasificación del PCN expuesta en su artículo 4^o²⁴⁴.

Adicionalmente, en el artículo 17^o²⁴⁵ de la ley en análisis, en relación al inventario de los bienes culturales, se advierte que la realización de este se circunscribía al patrimonio cultural

²⁴⁴ Ley 27407.- Artículo 4º: Son bienes culturales:

1) Inmuebles: Los edificios, obras de infraestructura, ambientes y conjuntos monumentales y demás construcciones, así como las acumulaciones de residuos provenientes de la vida y actividad humanas, sean urbanos o rurales, aunque estén constituidos por bienes de diversa antigüedad y destino que tengan valor arqueológico, artístico, científico, histórico o técnico.

La protección de los bienes inmuebles culturales comprende el suelo y el subsuelo en que se asientan o encuentran, los aires y el marco circundante en la extensión técnicamente necesaria para cada caso. Estos bienes están sujetos a las restricciones y prohibiciones que establece esta Ley, reglamentos y normas técnicas en función del interés nacional.

Son bienes de propiedad del Estado los inmuebles culturales pre-hispánicos de carácter arqueológico descubiertos o por descubrir. Son imprescriptibles e inalienables. Los terrenos en que se encuentren dichos inmuebles culturales y que fuesen de propiedad privada, conservan esta condición, sin perjuicio del derecho de expropiación del Estado a que se refiere el artículo siguiente.

Los templos, las casas y demás construcciones que pertenecen a la Iglesia o a particulares y que hubiesen sido edificados sobre restos arqueológicos, conforman una sólo unidad inmobiliaria de carácter privado, sin perjuicio del derecho de expropiación por el Estado si fuera conveniente para su conservación o restauración.

La condición de bien inmueble del patrimonio cultural de la nación será inscrita de oficio en la partida correspondiente del Registro de la Propiedad Inmueble consignando las restricciones y limitaciones de uso correspondiente en cada caso. (*)

(*) Artículo modificado por el artículo 1º de la Ley N° 24193 publicada el 22.6.85

2) Muebles: Muebles, restos paleontológicos, objetos, documentos, libros y demás cosas que siendo de condición jurídica mobiliaria, tienen además las características y méritos señalados en el artículo 1º. (*) Inciso modificado por Ley N° 26576 publicada el 16.1.96.

²⁴⁵ Artículo 17º.-

en sus manifestaciones materiales en tanto se alude solo a bienes muebles e inmuebles, siendo que la realización de dicho inventario era una de las principales funciones asignadas a la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación (respecto del material bibliográfico y documentario) y al Instituto Nacional de Cultura (en lo concerniente a los bienes inmuebles y muebles).

Por otro lado, la Ley 27407 estableció la creación de un Consejo del Patrimonio Cultural de la Nación, el cual tendría, entre otras funciones, la aprobación de los proyectos de reglamentos a los que se sujetarían las acciones de identificación, conservación, restauración, valoración y difusión del PCN. Las autoridades y representantes que conformaron dicho Consejo fueron detallados en el artículo 9^o²⁴⁶ de la citada norma, de su revisión se advierte que ninguno de los cargos integrantes convocados estaba vinculado al desarrollo y/o gestión de las manifestaciones culturales inmateriales. En el artículo 30^o²⁴⁷

La Biblioteca Nacional del Perú y el Archivo General de la Nación, harán el inventario correspondiente al material bibliográfico y documentario declarado como Patrimonio Cultural de la Nación, respectivamente. El Instituto Nacional de Cultura, es responsable de hacer y mantener el inventario general de los bienes inmuebles, considerados como Patrimonio Cultural de la Nación e igualmente de los bienes muebles de su responsabilidad de acuerdo a lo establecido en el Artículo 6^o. Según sea el caso de inmuebles o muebles, el inventario se hará abriendo un expediente o una ficha individual para cada bien cultural en la que se hará su descripción y delimitación para el caso de inmuebles y la su reconocimiento técnico y descripción para el de los muebles. Los reglamentos de normas técnicas a que se sujetaran los procedimientos antes mencionados referidos son tarea prioritaria del Consejo del Patrimonio Cultural de la Nación.

²⁴⁶ Ley 27407.- Artículo 9^o:

Créase el Consejo del Patrimonio Cultural de la Nación que están integrados por

- 1) El Ministerio de Educación o su representantes, que lo presidirá;
- 2) Un representantes de la Biblioteca Nacional del Perú;
- 3) Un representante del Archivo General de la Nación;
- 4) Un Representantes del Instituto Nacional de Cultura
- 5) El Presidente de la Comisión de Arte Sacro en representación del Episcopado Peruano;
- 6) Un representantes del Consejo Interuniversitario;
- 7) Un representantes del Consejo Provincial del Cusco;
- 8) Un representantes del Museo de Arqueología y Antropología;
- 9) Un representantes de la escuela Nacional de Bellas Artes;
- 10) Un representantes de la Academia Nacional de Historia, y otro de la Sociedad Nacional de Historia;
- 11) Un representantes del Colegio de Arquitectos;
- 12) Dos representantes de los museos, privados y coleccionistas que serán designados por los miembros anteriores señalados, en atento se constituyen las asociaciones que los representan.

²⁴⁷ Artículo 30^o

correspondiente a las sanciones administrativas originadas por faltas contra el PCN, no se estableció ninguna que estuviese relacionada a las manifestaciones culturales intangibles. Ello es otra muestra de la visión circunscrita al patrimonio cultural material que predominaba en la legislación cultural de la década de 1980 en nuestro país. No obstante, si bien la Ley 27407 en sus disposiciones no hacía referencia a las manifestaciones culturales inmateriales de manera expresa, no fue totalmente ajena a estas. Prueba de ello es el segundo párrafo del artículo 6^o²⁴⁸ en el que se indicaba que el Instituto Nacional de Cultura (hoy Ministerio de Cultura) tenía por obligación proteger a las manifestaciones culturales orales y tradicionales. Por lo que se concluye que en la Ley 24047, se reconocía a las manifestaciones culturales no materiales como parte del PCN, sin conceptualizarlas aún como bienes culturales inmateriales, lo que se condice con las definiciones del patrimonio cultural de la normativa internacional vigente en aquel entonces, como en la Convención UNESCO de 1972, aludida anteriormente.

Sin perjuicio de las penas que imponga el Código de la materia por delitos cometidos en agravio del Patrimonio Cultural de la Nación, la Biblioteca Nacional del Perú y el Instituto Nacional de Cultura quedan facultados para imponer las siguientes sanciones administrativas:

- Multa y decomiso de los bienes culturales cuya exportación se intente sin el Certificado del organismo pertinente que descarte la presunción de ser un bien del Patrimonio Cultural de la Nación o que autorice su salida en el caso contrario;
- Multa y decomiso de los bienes del Patrimonio Cultural de otros países que se intente introducir en el Perú sin estar amparados por el Certificado que autorice su salida del país de origen;
- Multa y decomiso de los instrumentos y medios de carga y transporte utilizados en la excavación de cementerios y sitios arqueológicos pre-hispánicos hecha sin permiso del Instituto Nacional de Cultura. También serán decomisados los objetos culturales extraídos;
- Multa y decomiso en el caso de negligencia grave o dolo en la conservación de los bienes del Patrimonio Culturales de la Nación;
- Multa por el incumplimiento de las obligaciones originadas por la presente Ley. Las multas variaran entre 10 y 1000 salarios mínimos vitales para la Provincia de Lima y su producto es recurso propio del organismo al cual compete la protección del bien amparado Su cobranza se ejecuta por vía coactiva.

²⁴⁸ Ley 27407.- Artículo 6°

(...)

El Instituto Nacional de Cultura está encargado de proteger y declarar el Patrimonio Cultural arqueológico, histórico y artístico, así como también las manifestaciones culturales, orales y tradicionales del país.

La Ley 27407 expuso por primera vez las obligaciones generales del Estado respecto del patrimonio cultural en específico²⁴⁹, las mismas que han permanecido en el marco jurídico a pesar de las variaciones legislativas e institucionales. Obligaciones como la difusión, protección, declaración, conservación e investigación del patrimonio cultural son una constante necesaria para el rescate, presencia y proyección del patrimonio cultural. Es de rescatar la asignación de las referidas obligaciones, a instituciones fuera del gobierno central, ya que ello puso en palestra a la materia cultural como un aspecto que requiere de accionar interinstitucional.

Lo correspondiente al sector Educación y a la difusión²⁵⁰ del patrimonio cultural en la Ley 27407, fue desarrollado de modo escueto. Se hizo mención de la obligación de difusión del PCN como expresión de la identidad y de la coordinación de programas con los medios de comunicación, el Ministerio de Educación y el Ministerio de Relaciones Exteriores. Esta tendencia se ha replicado en las normas vigentes.

²⁴⁹ Muestra del establecimiento de las referidas obligaciones es lo dispuesto en los artículos 3°, 4° y 8°:

Artículo 3°

Las disposiciones de la presente Ley establecen el régimen de derecho correspondiente a los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación si excepción, regulando lo relativo a su identificación, protección, investigación, restauración, mantenimiento, restitución y difusión de su conocimiento..

Artículo 7°

Es responsabilidad de la Biblioteca Nacional del Perú, de Archivo General de la Nación y del Instituto Nacional de Cultura, identificar, normar, conservar, cautelar, investigar y difundir el patrimonio de la Nación en los ámbitos de su competencia.

Artículo 8°

Los Ministerios, Municipalidades Provinciales, Corporaciones Departamentales de Desarrollo, universidades y las autoridades competentes están obligadas a velar por el cumplimiento de la presente Ley.

²⁵⁰ Ley 27407.-

Artículo 31°.- El ministerio de Educación en coordinación con la Biblioteca nacional del Perú, el Archivo General de la Nación, el Instituto Nacional de Cultura y otros organismos, vinculados a la Cultura, velarán porque se difunda e inculque en la conciencia nacional, la importancia y significado del Patrimonio Cultural de la Nación, como fundamento y expresión de nuestra identidad Nacional. Los medios de comunicación social están obligados a estimular y desarrollar el respecto al Patrimonio Cultural de la Nación, en armonía con lo señalado en el Artículo 37° de la Constitución Política del Perú.

Artículo 32°.- El Ministerio de Educación cuidará que los programas y textos de Historia del Perú y Educación Cívica contengan las nociones relativas al espíritu y disposiciones de la presente Ley.

Para finalizar el análisis de la Ley 27407, corresponde mencionar algunos aportes positivos en torno a la promoción de la participación del sector privado en la protección del PCN. Entre ellos se encuentra la deducción en el cálculo del impuesto a la renta de las donaciones que se hicieran a favor de la restauración y valoración del patrimonio cultural²⁵¹, y las facilidades que ofrecerían los bancos estatales para otorgar los préstamos que tuviesen como fin la restauración de bienes culturales²⁵².

4.2.3. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO 2003: el referente internacional

La Convención UNESCO 2003 es el mayor avance dado en vistas de salvaguardar a las manifestaciones culturales inmateriales a nivel internacional. En el análisis que se realiza a continuación, se puede observar el énfasis de su contenido en relación a los sujetos practicantes de dichas manifestaciones, entre los que se cuenta a los intérpretes de música tradicional por lo cual suscita interés en la presente investigación. Por tanto, lo dispuesto en ella ha de ser implementado por el Estado peruano en relación a estos artistas.

El año 2003 la UNESCO publicó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en vista de que los procesos de mundialización y de transformación social que fueron acercando a las comunidades evidenciaron los riesgos de deterioro y desaparición en que se encuentran las manifestaciones del PCI, representando también un peligro para este,

²⁵¹ Artículo 24°:

Las donaciones en dinero o especies hechas a favor del Gobierno Central o las Municipalidades para la conservación, restauración y valoración de los bienes pueden deducirse como gasto para el cálculo del Impuesto a la renta del donante, sea este persona natural o jurídica adicionalmente a las deducciones ordinarias establecidas para el cálculo de dicho impuesto.

²⁵² Artículo 27°:

Los Bancos Estatales y la Banca Asociada, el Banco Central Hipotecario, el Banco de la Vivienda y el Banco de Materiales, otorgarán créditos para restauración de bienes culturales adquiridos inmuebles en las mejores condiciones en que se otorguen créditos para otros fines, en favor de los propietarios de dicho bienes.

la falta de recursos para salvaguardar dichas manifestaciones. Asimismo, se hizo necesario poner atención en el valor del desempeño que tienen las comunidades, grupos sociales e individuos en la producción, la salvaguardia, el mantenimiento y la re-creación del PCI²⁵³. La Convención UNESCO 2003 tiene entre sus finalidades promover el respeto al PCI de las comunidades, grupos e individuos de que se trate y la sensibilización en el plano local, nacional e internacional a la importancia del PCI y de su reconocimiento²⁵⁴.

La Convención UNESCO 2003 es el documento jurídico marco para la elaboración y diseño de políticas públicas de los países Parte en materia de PCI, ya que en la Convención se plasman las definiciones de las manifestaciones culturales, así como las obligaciones de los Estados parte con respecto a dichos bienes.

Artículo 2 Convención UNESCO 2003

Definiciones:

A los efectos de la presente Convención,

1. Se entiende por "patrimonio cultural inmaterial" los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

De la definición presentada, conviene hacer un comentario respecto de la visión de su contenido. Al hacer referencia al PCI como las representaciones, conocimientos y técnicas de las comunidades o grupos sociales, la Convención UNESCO 2003 reconoce en dichas manifestaciones, el valor de su creación y desarrollo. Se entiende que el PCI no está

²⁵³ Preámbulo de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. UNESCO 2003.

²⁵⁴ Artículo 1º Convención UNESCO 2003.

conformado por manifestaciones esporádicas nacidas de lo no previsto, al contrario, se producen dichas manifestaciones a partir de saberes de larga data, asimismo, cuentan con un orden, una técnica aprehendida en la comunidad o grupo social. El énfasis puesto sobre la identidad y la continuidad que caracterizan a las manifestaciones culturales del patrimonio inmaterial evidencian la ligazón entre el sentir y la historia de un grupo humano con las manifestaciones de dicho patrimonio. No existe PCI sin comunidad que lo sienta, identifique y reclame como propio. Adicionalmente, se comprende del artículo 2° que el PCI son tanto las representaciones o expresiones como los instrumentos musicales, objetos y espacios que le son inherentes, en ese sentido se entiende que los instrumentos ejecutados en la puesta en escena de una pieza musical tradicional, también se considerarán parte del PCI.

La Convención presenta en su segundo artículo²⁵⁵ una lista no cerrada de manifestaciones del PCI, entre las que se encuentran las artes del espectáculo (como la música y danza), los usos sociales, rituales y actos festivos, así como las tradiciones y expresiones orales, incluyendo al idioma. De esa muestra, se puede advertir que las manifestaciones del PCI se encuentran íntimamente vinculadas entre sí. Así por ejemplo, los rituales se encuentran por lo general constituidos por artes del espectáculo como las danzas, así como la música cantada, es decir aquella que contiene letra que se hace en el idioma de la comunidad a la que pertenece la música. El carácter no cerrado de la lista, es decir, la implicancia de que existen otras manifestaciones del patrimonio además de las que fueron señaladas en ella, es

²⁵⁵ Convención UNESCO 2003.- Artículo 2°, párrafo segundo.

El “patrimonio cultural inmaterial”, según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

- a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b) artes del espectáculo;
- c) usos sociales, rituales y actos festivos;
- d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e) técnicas artesanales tradicionales.

de relevancia y guarda relación con el impulso de valoración y reconocimiento de las manifestaciones del PCI de las diversas comunidades y grupos sociales.

A lo largo de la Convención se hace referencia de las obligaciones a las que se comprometen los Estados Parte de la misma, entre ellas se encuentra la *salvaguardia*²⁵⁶, la cual es señalada como la obligación eje de las medidas a adoptar por los Estados en materia del PCI. Se entiende por *salvaguardia*, las medidas que tienen por objeto garantizar la viabilidad del PCI, lo cual implica la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valoración, transmisión y revitalización de las expresiones culturales. El establecimiento de la definición de una obligación que engloba a las medidas necesarias para la viabilidad de las manifestaciones del PCI, es de importancia porque con la generación de un concepto exclusivo para el patrimonio inmaterial, se colabora con el propósito de diferenciarlo del patrimonio cultural material, de reconocer sus características particulares y emprender, en vista de ellas, acciones adecuadas. Con ello se delimitan las acciones de los Estados que sí se adoptan en el sentido del objetivo señalado, propiciando que sean acciones hechas a la medida de cada manifestación cultural, y por tanto, la probabilidad de su eficiencia es mayor.

Teniendo como guía a la definición de la *salvaguardia* y procurando la aplicación de la Convención, quedó instaurado por la misma, el órgano denominado Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del PCI, el cual tiene, entre otras funciones, brindar asesoramiento sobre prácticas ejemplares y formular recomendaciones sobre medidas

²⁵⁶ Convención UNESCO 2003.- Artículo 2º, párrafo tercero.

A los efectos de la presente Convención

(...)

3. Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

encaminadas a salvaguardar el PCI²⁵⁷. Este órgano ha de examinar los informes de los Estados Parte sobre las disposiciones legislativas o de otra índole que hayan adoptado para aplicar la Convención²⁵⁸.

En la Convención se desarrollan las obligaciones de los Estados Parte tanto en el ámbito nacional como en el plano internacional toda vez que se persigue que la salvaguardia del PCI sea una labor realizada desde las naciones y en constante coordinación entre los Estados Parte. En lo que compete al ámbito interno, los Estados Parte se han comprometido a adoptar las medidas que sean necesarias para garantizar la salvaguardia del PCI, así como a identificar y definir los elementos del patrimonio inmaterial presente en su territorio²⁵⁹. Una de las medidas específicas indicadas en la Convención es la confección de un inventario, o

²⁵⁷ Artículo 7: Funciones del Comité

Sin perjuicio de las demás atribuciones que se le asignan en la presente Convención, las funciones del Comité serán las siguientes:

- a) Promover los objetivos de la Convención y fomentar y seguir su aplicación;
- b) Brindar asesoramiento sobre prácticas ejemplares y formular recomendaciones sobre medidas encaminadas a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial;
- c) Preparar y someter a la aprobación de la Asamblea General un proyecto de utilización de los recursos del Fondo, de conformidad con el Artículo 25;
- d) Buscar las formas de incrementar sus recursos y adoptar las medidas necesarias a tal efecto, de conformidad con el Artículo 25;
- e) Preparar y someter a la aprobación de la Asamblea General directrices operativas para la aplicación de la Convención;
- f) De conformidad con el Artículo 29, examinar los informes de los Estados Partes y elaborar un resumen de los mismos destinado a la Asamblea General;
- g) Examinar las solicitudes que presenten los Estados Partes y decidir, con arreglo a los criterios objetivos de selección establecidos por el propio Comité y aprobados por la Asamblea General, acerca de:
 - i) Las inscripciones en las listas y las propuestas que se mencionan en los Artículos 16, 17 y 18;
 - ii) la prestación de asistencia internacional de conformidad con el Artículo 22.

²⁵⁸ Artículo 29: Informes de los Estados Partes

Los Estados Partes presentarán al Comité, en la forma y con la periodicidad que éste prescriba, informes sobre las disposiciones legislativas, reglamentarias o de otra índole que hayan adoptado para aplicar la Convención.

²⁵⁹ Artículo 11:

Incumbe a cada Estado Parte:

- a) adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio;
- b) entre las medidas de salvaguardia mencionadas en el párrafo 3 del Artículo 2, identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio, con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes.

varios, de su PCI²⁶⁰. Otras medidas a implementar son la adopción de una política general con el propósito de evidenciar las funciones del patrimonio cultural en la sociedad, la designación de organismos competentes para la salvaguardia y la adopción de iniciativas jurídicas, técnicas, administrativas y financieras para la creación de instituciones de formación en gestión del PCI así como de su transmisión. Asimismo, conviene resaltar lo dispuesto en relación a la educación, sensibilización y fortalecimiento de las capacidades, cuyo fin es asegurar el reconocimiento y valoración de las expresiones patrimoniales culturales a través de programas educativos, de sensibilización y de difusión de información dirigidos al público, sobre todo, a los sectores juveniles²⁶¹.

De estas disposiciones es de resaltar la obligación de inventariar los elementos del PCI, ello implica la labor de documentar las manifestaciones culturales y el acercamiento a las comunidades o grupos humanos que las crean y desarrollan, en el acercamiento a los actores involucrados: creadores, intérpretes, ejecutantes, artesanos, artistas, productores, gestores, etc., ello inevitablemente pondrá en evidencia a las características de las manifestaciones

²⁶⁰ Artículo 12:

1. Para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su propia situación uno o varios inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente.

2. Al presentar su informe periódico al Comité de conformidad con el Artículo 29 cada Estado Parte proporcionará información pertinente en relación con esos inventarios.

²⁶¹ Artículo 14: Educación, sensibilización y fortalecimiento de capacidades

Cada Estado Parte intentará por todos los medios oportunos:

a) asegurar el reconocimiento, el respeto y la valorización del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad, en particular mediante:

i) programas educativos, de sensibilización y de difusión de información dirigidos al público, y en especial a los jóvenes;

ii) programas educativos y de formación específicos en las comunidades y grupos interesados;

iii) actividades de fortalecimiento de capacidades en materia de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y especialmente de gestión y de investigación científica; y

iv) medios no formales de transmisión del saber;

b) mantener al público informado de las amenazas que pesan sobre ese patrimonio y de las actividades realizadas en cumplimiento de la presente Convención;

c) promover la educación sobre la protección de espacios naturales y lugares importantes para la memoria colectiva, cuya existencia es indispensable para que el patrimonio cultural inmaterial pueda expresarse.

culturales inmateriales, así como las condiciones en que se encuentran, sus dificultades y oportunidades. Cabe realzar el articulado relativo a la educación, toda vez que este medio formal es una herramienta esencial en la transmisión del PCI.

Y respecto a la salvaguardia del PCI en el plano internacional, el contenido de la Convención promueve a través del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia, la coordinación entre los Estados para la elaboración y aplicación de programas, proyectos y actividades a nivel regional e internacional²⁶². Resulta adecuado el desarrollo que en los siguientes artículos de la Convención se dedica a la cooperación y asistencia internacional, ya que se presentan como alternativas a las que los Estados pueden recurrir y, con la sustentación adecuada prevista en la Convención, acceder a recursos económicos y asesoría con el propósito de salvaguardar las expresiones de su PCI que se encuentren en peligro, así como al reconocimiento de estas a nivel internacional con su inscripción en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia²⁶³. La Convención

²⁶² Artículo 18: Programas, proyectos y actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial

1. Basándose en las propuestas presentadas por los Estados Partes, y ateniéndose a los criterios por él definidos y aprobados por la Asamblea General, el Comité seleccionará periódicamente y promoverá los programas, proyectos y actividades de ámbito nacional, subregional o regional para la salvaguardia del patrimonio que a su entender reflejen del modo más adecuado los principios y objetivos de la presente Convención, teniendo en cuenta las necesidades particulares de los países en desarrollo.

2. A tal efecto, recibirá, examinará y aprobará las solicitudes de asistencia internacional formuladas por los Estados Partes para la elaboración de las mencionadas propuestas.

3. El Comité secundará la ejecución de los mencionados programas, proyectos y actividades mediante la difusión de prácticas ejemplares con arreglo a las modalidades que haya determinado.

V. Cooperación y asistencia internacionales

Artículo 19: Cooperación

1. A los efectos de la presente Convención, la cooperación internacional comprende en particular el intercambio de información y de experiencias, iniciativas comunes, y la creación de un mecanismo para ayudar a los Estados Partes en sus esfuerzos encaminados a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.

2. Sin perjuicio de lo dispuesto en su legislación nacional ni de sus derechos y usos consuetudinarios, los Estados Partes reconocen que la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial es una cuestión de interés general para la humanidad y se comprometen, con tal objetivo, a cooperar en el plano bilateral, subregional, regional e internacional.

²⁶³ Artículo 17: Lista del patrimonio cultural inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia

1. Con objeto de adoptar las medidas oportunas de salvaguardia, el Comité creará, mantendrá al día y hará pública una Lista del patrimonio cultural inmaterial que requiera medidas urgentes de salvaguardia, e inscribirá ese patrimonio en la Lista a petición del Estado Parte interesado.

establece además la creación de un Fondo para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, cuyos recursos provendrán de las contribuciones de los Estados Parte y de otras fuentes.

La Convención UNESCO 2003 fue adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en octubre del año 2003, y el Perú se convirtió en país contratante de dicha Convención el año 2005 (el 1º de Enero del año 2005, el Congreso de la República promulgó la Resolución Legislativa N° 28555 que aprobó la ratificación del Perú a la Convención UNESCO 2003) cuando ya se contaba en el Derecho Interno con la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, la misma que fue publicada el 21 de julio del año 2004 y fue de aplicación inmediata. La Convención UNESCO 2003, entró en vigor el año 2006, tres meses después de la fecha de depósito del trigésimo instrumento de ratificación²⁶⁴, por lo que es de señalar que los instrumentos normativos internos en materia de PCI, deben ser interpretados y aplicados de acuerdo a lo establecido en la Convención UNESCO a partir de abril del año 2006.

4.2.4. Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, Ley 28296:

La aparición del concepto de inmaterialidad

Por influencia de la nueva concepción del PCI adoptada a nivel internacional y la denominación del mismo como una categoría jurídica, el año 2004 se promulgó la Ley General

2. El Comité elaborará y someterá a la aprobación de la Asamblea General los criterios por los que se registrarán la creación, actualización y publicación de esa Lista.

3. En casos de extrema urgencia, así considerados a tenor de los criterios objetivos que la Asamblea General haya aprobado a propuesta del Comité, este último, en consulta con el Estado Parte interesado, podrá inscribir un elemento del patrimonio en cuestión en la lista mencionada en el párrafo 1.

²⁶⁴ Artículo 34: Entrada en vigor

La presente Convención entrará en vigor tres meses después de la fecha de depósito del trigésimo instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión, pero sólo con respecto a los Estados que hayan depositado sus respectivos instrumentos de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión en esa fecha o anteriormente. Para los demás Estados Partes, entrará en vigor tres meses después de efectuado el depósito de su instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión.

del Patrimonio Cultural de la Nación, Ley N° 28296 (en adelante, la Ley), y su Reglamento, el Decreto Supremo N° 011-2006-ED, en junio de 2006 (en adelante, el Reglamento). Esta norma es el instrumento normativo nacional que mayores referencias hace a las manifestaciones culturales intangibles de la nación. En ese sentido, el estudio de su contenido proporcionará información relevante en cuanto a los esfuerzos destinados a la salvaguarda de la música tradicional (entre estas, la música andina) y sus intérpretes.

La Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación es el marco normativo en vigencia. Tiene por objeto establecer las políticas nacionales de defensa, protección, promoción, propiedad y régimen legal, y el destino de los bienes que constituyen el PCN, de acuerdo a lo señalado en el primer artículo de su Título Preliminar. Dicho enunciado es valioso en tanto expone la necesidad de la elaboración y aplicación de políticas públicas específicas con respecto al PCN; no obstante, lo indicado en dicho artículo no debe ser interpretado de modo que el establecimiento de las políticas se agote en la ley objeto de análisis, ya que el planeamiento y ejecución de políticas públicas no se circunscriben únicamente a las disposiciones legislativas, comprenden a otras acciones no solo por parte del Estado sino también de otros actores de la sociedad.

En relación al PCI como centro de la Ley en análisis, se presenta la siguiente definición del patrimonio cultural que se encuentra en su Título Preliminar:

Artículo II.- Definición

Se entiende por bien integrante del Patrimonio Cultural de la Nación toda manifestación del quehacer humano -material o inmaterial- que por su importancia, valor y significado paleontológico, arqueológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico, tradicional, religioso, etnológico, científico, tecnológico o intelectual, sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo. Dichos bienes tienen la condición de propiedad pública o privada con las limitaciones que establece la presente Ley.

Esta definición no se contrapone a la Convención UNESCO 2003, sin embargo, mantiene en su redacción los elementos presentes en la Ley N° 24047. No se evidencia en este artículo, un aporte significativo en la definición de los bienes que constituyen el PCN en relación a la normativa que le antecede. En ese sentido y aunque se encuentre implícito en la referencia del valor histórico, social, antropológico, entre otros, la definición se tornaría más completa si se hiciera mención de la importancia de dichas manifestaciones culturales en relación a la identidad, historia y presente de la comunidad o grupos sociales a los que corresponden, en tanto esta es la característica que los define como bienes culturales antes que el régimen de su propiedad. Al respecto, se debe tomar en cuenta que en las entrevistas realizadas, al ser consultados en relación a aquello que determina a un tema como parte de su herencia cultural, los intérpretes de MAT mencionaron reiteradamente a la identidad y conexión que genera dicho tema musical con su lugar de origen o el de su parientes, no habiéndose remitido en ninguno de los casos al régimen de propiedad del bien cultural.

En la Ley 28296 se mantiene la presunción legal²⁶⁵ que recae sobre los bienes en relación a su calidad de bienes culturales constituyentes del PCN, remitiendo su aplicación tanto a los bienes materiales como inmateriales. Es de hacer hincapié en dicha mención ya que es la primera vez que se alude de manera explícita al PCI, máxime cuando se trata del articulado correspondiente a la presunción que es sumamente importante para las manifestaciones del patrimonio inmaterial, ya que son pocas las manifestaciones que en efecto son declaradas patrimonio cultural por las autoridades competentes. Dicha presunción las dota de protección.

²⁶⁵ Artículo III.- Presunción legal

Se presume que tienen la condición de bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, los bienes materiales o inmateriales, de la época prehispánica, virreinal y republicana, independientemente de su condición de propiedad pública o privada, que tengan la importancia, el valor y significado referidos en el artículo precedente y/o que se encuentren comprendidos en los tratados y convenciones sobre la materia de los que el Perú sea parte. La presunción legal queda sin efecto por declaración expresa de la autoridad competente, de oficio o a solicitud de parte.

La protección brindada por el Estado a los bienes culturales, tanto materiales como inmateriales, es presentada en el artículo IV del Título Preliminar²⁶⁶ de la Ley en análisis, encontrándose su desarrollo en el artículo 4º del Reglamento²⁶⁷, se hace mención de la identificación, registro, inventario, declaración, protección, restauración, entre otras responsabilidades a las que se comprometió el Estado peruano en la ratificación a la Convención UNESCO 2003, ya que las acciones citadas corresponden al concepto de *salvaguardia* establecido en la Convención señalada. Las acciones en alusión son un reclamo constante por parte de los cantantes y músicos de MAT. Los intérpretes consideran que los temas musicales que constituyen su PCI merecen un tratamiento específico por parte del Estado, en tanto la desatención implica la desaparición de dicho patrimonio, así lo sostiene el maestro charanguista ayacuchano Jaime Guardia²⁶⁸.

²⁶⁶ Artículo V.- Protección

Los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, independientemente de su condición privada o pública, están protegidos por el Estado y sujetos al régimen específico regulado en la presente Ley. El Estado, los titulares de derechos sobre bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación y la ciudadanía en general tienen la responsabilidad común de cumplir y vigilar el debido cumplimiento del régimen legal establecido en la presente Ley. El Estado promoverá la participación activa del sector privado en la conservación, restauración, exhibición y difusión de los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación y su restitución en los casos de exportación ilegal o cuando se haya vencido el plazo de permanencia fuera del país otorgado por el Estado.

²⁶⁷ Artículo V.- Protección

Los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, independientemente de su condición privada o pública, están protegidos por el Estado y sujetos al régimen específico regulado en la presente Ley. El Estado, los titulares de derechos sobre bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación y la ciudadanía en general tienen la responsabilidad común de cumplir y vigilar el debido cumplimiento del régimen legal establecido en la presente Ley.

El Estado promoverá la participación activa del sector privado en la conservación, restauración, exhibición y difusión de los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación y su restitución en los casos de exportación ilegal o cuando se haya vencido el plazo de permanencia fuera del país otorgado por el Estado.

²⁶⁸ Entrevista a Jaime Guardia. En: Canal de Carlos Santos Becerra (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2012) [video]. Consulta: 10 de marzo de 2014. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=PZ0wMDOkIcU.

Paralelamente, es conveniente resaltar en la Ley, la referencia a la obligación de cumplimiento de las disposiciones tanto por el Estado como por la sociedad en general, pues esto convierte en actores e impulsores del PCN a toda la ciudadanía, estableciéndose que el Estado promoverá la participación activa del sector privado en las acciones de conservación, restauración y difusión de los bienes que conforman el PCN. Se propicia con ello, la necesaria sumatoria de esfuerzos de los sectores público y privado. Un aspecto relacionado a la participación complementaria de ambos sectores, es lo que en el Reglamento se ha denominado “gestión cultural”²⁶⁹. En su aplicación, se promueve la formación de asociaciones que tengan como finalidad el concretar actividades de difusión, protección y conservación de los bienes integrantes del patrimonio cultural.

En el siguiente punto a analizar, se encuentra la clasificación de los bienes que forman parte del PCN²⁷⁰ expuesta en la Ley, lo que es el principal y mayor aporte respecto al PCI a nivel

²⁶⁹ Artículo 6.- Gestión Cultural del Reglamento.- El Estado reconoce y promueve la participación privada en la gestión del patrimonio cultural dentro de los alcances de la Ley. Los Organismos Competentes promueven la conformación de Asociaciones o Comités de Gestión o de Vigilancia del Patrimonio Cultural, por especialidad y/o zona geográfica, que tengan como finalidad la promoción de una o varias de las siguientes actividades: registro, declaración, protección, identificación, inventario, inscripción, investigación, conservación, difusión, puesta en valor, promoción, restitución en los casos que corresponda, y cumplimiento de la normatividad vigente. Dichas organizaciones procurarán la participación en sus órganos de gobierno a representantes de gobiernos regionales, gobiernos locales, investigadores, universidades públicas o privadas, organizaciones no gubernamentales, organizaciones empresariales y comunidades campesinas o nativas. (...)

²⁷⁰ Artículo 1.- Clasificación

Los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación se clasifican en:

1. BIENES MATERIALES

1.1 INMUEBLES

Comprende de manera no limitativa, los edificios, obras de infraestructura, ambientes y conjuntos monumentales, centros históricos y demás construcciones, o evidencias materiales resultantes de la vida y actividad humana urbanos y/o rurales, aunque estén constituidos por bienes de diversa antigüedad o destino y tengan valor arqueológico, arquitectónico, histórico, religioso, etnológico, artístico, antropológico, paleontológico, tradicional, científico o tecnológico, su entorno paisajístico y los

sumergidos en espacios acuáticos del territorio nacional.

La protección de los bienes inmuebles integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, comprende el suelo y subsuelo en el que se encuentran o asientan, los aires y el marco circundante, en la extensión técnicamente necesaria para cada caso.

1.2 MUEBLES

Comprende de manera enunciativa no limitativa, a:

normativo en el país, y por ende, es el punto de origen de las acciones relativas al mismo. En el artículo referente a las manifestaciones inmateriales, se hace mención de manera acertada del rol desempeñado por la comunidad, en tanto creadora y legitimadora de las expresiones a considerar patrimonio inmaterial. Además, se hallan los conceptos de identidad y diversidad cultural, cuyo reconocimiento da sustento a la calificación de patrimonial a las manifestaciones señaladas en el artículo, y vincula como es necesario al patrimonio cultural con otros derechos fundamentales como el derecho a participar de la vida cultural y a la identidad, siendo esta una mención importante por la pluralidad cultural que caracteriza a nuestro país. La disposición normativa tiene implícito el reconocimiento y valoración de las manifestaciones

-
- Colecciones y ejemplares singulares de zoología, botánica, mineralogía y los especímenes de interés paleontológico.
 - Los bienes relacionados con la historia, en el ámbito científico, técnico, militar, social y biográfico, así como con la vida de los dirigentes, pensadores, sabios y artistas y con los acontecimientos de importancia nacional.- El producto de las excavaciones y descubrimientos arqueológicos, sea cual fuere su origen y procedencia.
 - Los elementos procedentes de la desmembración de monumentos artísticos o históricos y de lugares de interés arqueológico.
 - Las inscripciones, medallas conmemorativas, monedas, billetes, sellos, grabados, artefactos, herramientas, armas e instrumentos musicales antiguos de valor histórico o artístico.
 - El material etnológico.
 - Los bienes de interés artístico como cuadros, lienzos, pinturas, esculturas y dibujos, composiciones musicales y poéticas hechos sobre cualquier soporte y en cualquier material.
 - Manuscritos raros, incunables, libros, documentos, fotos, negativos, daguerrotipos y publicaciones antiguas de interés especial por su valor histórico, artístico, científico o literario.
 - Sellos de correo de interés filatélico, sellos fiscales y análogos, sueltos o en colecciones.
 - Documentos manuscritos, fonográficos, cinematográficos, videográficos, digitales, planotecas, hemerotecas y otros que sirvan de fuente de información para la investigación en los aspectos científico, histórico, social, político, artístico, etnológico y económico.
 - Objetos y ornamentos de uso litúrgico, tales como cálices, patenas, custodias, copones, candelabros, estandartes, incensarios, vestuarios y otros, de interés histórico y/o artístico.
 - Los objetos anteriormente descritos que se encuentren sumergidos en espacios acuáticos del territorio nacional.
 - Otros objetos que sean declarados como tales o sobre los que exista la presunción legal de serlos.

2. BIENES INMATERIALES

Integran el Patrimonio Inmaterial de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de la identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente, tales como los idiomas, lenguas y dialectos autóctonos, el saber y conocimiento tradicional, ya sean artísticos, gastronómicos, medicinales, tecnológicos, folclóricos o religiosos, los conocimientos colectivos de los pueblos y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural.

tradicionales de todos los grupos humanos que se desarrollan en el país, otorgándoles a todas ellas igual importancia y protección.

Teniendo como eje de análisis al PCI, corresponde ahora revisar lo establecido en el artículo 2^{o271} de la Ley, relativo al régimen de propiedad de dicho patrimonio. De acuerdo a lo que en él se dispone, las manifestaciones del PCI pertenecen a la nación, sancionándose con nulidad toda declaración administrativa en sentido distinto. En este punto corresponde recordar, respecto del PCI-MAT, que existen temas musicales de autor conocido²⁷². De acuerdo al artículo 2^o, dichas composiciones musicales pertenecerían a la Nación y no a sus creadores. Sin embargo, cabe hacer mención de lo establecido en el artículo 3^{o273} de la Ley, en el que se indica que los derechos de propiedad de los bienes integrantes del patrimonio de la nación (no se hace distinción entre bienes materiales o inmateriales), se ejercerán según las disposiciones administrativas competentes, lo cual da pie a la aplicación de lo concerniente a los derechos de autor respecto de las composiciones musicales que se consideren PCI. Esto se condice con lo dispuesto en el artículo 67^{o274} del Reglamento, el cual indica que la obra de un autor vivo solo podrá ser declarada patrimonio integrante del PCN con autorización del

²⁷¹ Artículo 2.- Propiedad de los bienes inmateriales

Los bienes culturales inmateriales integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, por su naturaleza, pertenecen a la Nación; ninguna persona natural o jurídica puede arrogarse la propiedad de algún bien cultural inmaterial, siendo nula toda declaración en tal sentido, haya sido o no declarado como tal por la autoridad competente. Las comunidades que mantienen y conservan bienes culturales inmateriales pertenecientes al Patrimonio Cultural Inmaterial, son los poseedores directos de dicho Patrimonio.

²⁷² Tal es el caso del huayno puneño Cerrito de Huajsapata de Augusto Portugal Vidangas, el huayno Ojos azules de Manuel Cazasola Huancoco, Imillita de Augusto Masías Hinojosa, entre muchos otros.

²⁷³ Artículo 3.- Sujeción de bienes

Los bienes del Patrimonio Cultural de la Nación, sean de propiedad pública o privada, están sujetos a las medidas y limitaciones que establezcan las leyes especiales para su efectiva y adecuada conservación y protección. El ejercicio del derecho de propiedad de estos bienes está sujeto a las limitaciones establecidas en las medidas administrativas que dispongan los organismos competentes, siempre y cuando no contravengan la Ley y el interés público.

²⁷⁴ Artículo 67.- Obras de autores vivos

La obra de un autor vivo sólo podrá ser declarada integrante del Patrimonio Cultural de la Nación cuando exista autorización expresa de su autor, a solicitud de los organismos competentes, o cuando sea adquirida por el Estado.

Cuando el Estado adquiera sólo algunos de los bienes artísticos que conforman parte de la obra de un autor vivo, dichos bienes podrán ser declarados integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación.

autor. Al respecto, convendría hacer una mención explícita en la Ley, en relación a los derechos de autor de los creadores de la música tradicional perteneciente al patrimonio cultural, para así tener la certeza de si en realidad el Estado ha identificado la señalada situación, o si al haber pasado desapercibida, es necesaria una modificación en la citada norma con el objeto de adecuarla a la real situación de hecho de obras musicales tradicionales de autor conocido. Más aún cuando se advierte que en la Ley se ha hecho un desarrollo amplio del régimen de propiedad de los bienes materiales que va desde su artículo 4º hasta el 13º, lo que responde a las distintas características de los bienes materiales, en contraste con el único artículo (el 2º) dedicado al PCI, el mismo que también presenta una diversidad significativa en las particularidades de sus manifestaciones.

En otro aspecto, se encuentra en la Ley una disposición específica en caso de peligro de pérdida, negligencia o grave riesgo de destrucción de los bienes materiales culturales, esta es la medida denominada “*expropiación de los bienes culturales*”, establecida en el artículo 11^{o275} de la Ley. En el análisis de la norma no se halló en los otros artículos una disposición que implique la misma predisposición de acción, desplazamiento de recursos humanos y económicos por parte del Estado, que se encuentre dirigido a salvaguardar del peligro de pérdida o desaparición a las manifestaciones del patrimonio inmaterial. En atención a ello, puede hacerse mención del autor y músico puneño Raúl Castillo Gamarra, quien sostiene que

²⁷⁵ Artículo 11.- Expropiación

11.1 Declárase de necesidad pública la expropiación de los bienes inmuebles integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación de propiedad privada, siempre que se encuentren en peligro de perderse por abandono, negligencia o grave riesgo de destrucción o deterioro sustancial declarado por el Instituto Nacional de Cultura.

11.2 Declárase de necesidad pública la expropiación del área técnicamente necesaria del predio de propiedad privada donde se encuentre un bien inmueble integrante del Patrimonio Cultural de la Nación, con los fines de consolidar la unidad inmobiliaria, conservación y puesta en valor.

11.3 El inicio del procedimiento de expropiación podrá ser suspendido si ante la declaración que emita el Instituto Nacional de Cultura a que se refiere el inciso 11.1 del presente artículo, el propietario del bien, dentro del plazo que establezca el reglamento de esta Ley, inicia la ejecución de las obras necesarias que permitan conservarlo, restaurarlo o ponerlo en valor, debiendo observarse obligatoriamente las disposiciones que sobre el particular establezca el Instituto Nacional de Cultura.

la música tradicional de Puno se viene perdiendo. En respuesta, él ha logrado realizar un trabajo de recopilación de algunos temas - texto y material discográfico "Así canta Puno"- no obstante, ello ha representado un gran esfuerzo personal en todos aspectos y considera que no ha sido suficiente para evitar la pérdida de lo que considera su música tradicional²⁷⁶.

Desde otro aspecto, en relación al Registro de los bienes del patrimonio cultural, en lo concerniente al inventario previsto en el artículo 14²⁷⁷ de la Ley con lo que se busca identificar y declarar a los bienes culturales como parte integrante del PCN, si bien se ha incorporado la mención explícita de las manifestaciones inmateriales en otros artículos de la norma, se ha de considerar hacer lo mismo en este artículo ya que al hacer referencia únicamente de los bienes muebles e inmuebles, esto es del patrimonio cultural material, la aplicación del mismo puede ocuparse solo de dichos bienes. De lo establecido en la Convención UNESCO 2003, se tiene que el Estado se encuentra en la obligación de realizar y mantener actualizado un inventario de bienes culturales inmateriales del PCN. Este es un punto al cual se volverá más adelante en el análisis de la aplicación de la normativa por parte del Ministerio de Cultura.

En lo concerniente a la conformación del Registro nacional de los bienes culturales del Patrimonio Cultural, es un acierto que se desarrolle un listado de los Registros que a su vez lo constituyen. Entre esos registros se menciona un Registro nacional de folclore y cultura popular, donde se registrarían todos los bienes materiales o inmateriales pertenecientes al folclore y la cultura. Ello implica que la música tradicional reconocida como patrimonio cultural,

²⁷⁶ Calderón Vilca, René Alfredo. Compositor Raúl Castillo: La música puneña está totalmente alterada (entrevista). En: Sección Cultura. Diario Los Andes, versión virtual, 18 de julio de 2013. Consulta: 12 de abril de 2014. Disponible en: www.losandes.com.pe/Cultural/20130718/73264.html.

²⁷⁷ Artículo 14.- Inventario

14.1 El Instituto Nacional de Cultura es responsable de elaborar y mantener actualizado el inventario de los bienes muebles e inmuebles integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación.

14.2 La Biblioteca Nacional del Perú y el Archivo General de la Nación son responsables de hacer lo propio en cuanto al material bibliográfico, documental y archivístico respectivamente, integrante del Patrimonio Cultural de la Nación.

no ha de ser percibida solo como la composición musical, también se ha incorporado como parte del patrimonio a los instrumentos musicales²⁷⁸ necesarios para su puesta en escena, aquí cabe referir que dichos instrumentos no se ejecutan *per se*, se requiere de la técnica y conocimiento de los músicos, nuevamente se evidencia la relevancia esencial del intérprete en el PCI-MAT. De la investigación es posible concluir que este registro es el correspondiente al Registro del patrimonio cultural inmaterial del Ministerio de Cultura. Esto será analizado más adelante.

En relación al artículo 17^{o279} correspondiente a la obligación de registrar los bienes integrantes del PCN, en el caso específico de la MAT de acuerdo a lo señalado en el citado artículo, el creador de una obra musical integrante del patrimonio cultural se encontraría en la obligación de hacer su registro. Se deduce del artículo, que el registro como composición musical, se haría ante el INDECOPI, por ser esta la entidad competente para dicha certificación, correspondiendo su registro como PCI al Ministerio de Cultura. Se delimita de este modo la doble naturaleza de la MAT, como obra musical y como PCI, la misma que debería ser

²⁷⁸ Artículo 16.- Conformación del Registro Nacional

El Registro Nacional de Bienes Integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación está conformado por:

1. El Registro Nacional de Bienes Inmuebles Integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, donde se registran todos los bienes inmuebles integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, de propiedad del Estado o de particulares.

2. El Registro Nacional de Bienes Muebles Integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, donde se registran todos los bienes muebles materiales integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, distintos a los pertenecientes al patrimonio bibliográfico, documental y archivístico, de propiedad del Estado o de particulares.

3. El Registro Nacional de Material Bibliográfico.

4. El Registro Nacional de Colecciones Documentales y Archivos Históricos Públicos o de Particulares.

5. El Registro Nacional de Museos Públicos y Privados, donde se registran todos los museos públicos y privados que exhiban bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación.

- 6. El Registro Nacional de Folclore y Cultura Popular, donde se registran todos los bienes materiales o inmateriales pertenecientes al folclore y la cultura popular integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación.**

7. El Registro Nacional de Personas Naturales o Jurídicas dedicadas al comercio de Bienes Integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación.

8. Otros que los organismos competentes consideren necesarios.

²⁷⁹ Artículo 17.- Obligatoriedad del Registro

El propietario de un bien que es integrante del Patrimonio Cultural de la Nación está obligado a solicitar ante el organismo competente el registro de los mismos.

expuesta explícitamente también a nivel legislativo, ya que esto la definiría de modo adecuado e ilustrador ante los mismos creadores, intérpretes y público.

Respecto a la protección del PCI, la Ley N° 28296 ha señalado en su artículo 24^{o280} las acciones guías de sus actividades, entre ellas se encuentran la identificación, la documentación y la revitalización, estas acciones se identifican con la obligación de *salvaguardia* establecida en la Convención UNESCO 2003. Se comprende que por la generalidad de la norma, el artículo también lo sea, pero no por ello su alcance debe ser enunciativo sino que corresponde que sirva de guía para las iniciativas legislativas y de políticas públicas para las autoridades competentes. Para tales fines, se ha de recurrir a lo dispuesto a lo señalado en los artículos 4° y 5° del Reglamento²⁸¹.

²⁸⁰ Artículo 24.- Protección de bienes inmateriales

La protección de los bienes inmateriales del Patrimonio Cultural de la Nación comprende su identificación, documentación, registro, investigación, preservación, promoción, valorización, transmisión y revitalización.

²⁸¹ Artículo 4.- Protección de los bienes culturales

La identificación, registro, inventario, declaración, protección, restauración, investigación, conservación, puesta en valor y difusión de los bienes culturales, y su restitución en los casos pertinentes es de interés social y necesidad pública e involucra a toda la ciudadanía, autoridades y entidades públicas y privadas.

Artículo 5.- Entes rectores

El INC, la BNP y el AGN constituyen los entes rectores de la gestión de los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, y en consecuencia les corresponde, dentro de los ámbitos de su competencia, las siguientes atribuciones:

1. Definir la política nacional de la gestión del patrimonio cultural.
2. Dictar las normas que sean necesarias para la gestión y uso sostenible del patrimonio cultural y en consecuencia para el registro, declaración, protección, identificación, inventario, inscripción, investigación, conservación, difusión, puesta en valor, promoción y restitución en los casos que corresponda, dentro del marco de la Ley y el presente reglamento; y aprobar las normas administrativas necesarias para ello.
3. Promover la capacitación e investigación relativas al patrimonio cultural y su gestión.
4. Elaborar y mantener actualizado el inventario de bienes culturales.
5. Llevar el Registro de Bienes Integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación.
6. Velar por el cumplimiento de la normatividad vigente respecto de los bienes culturales
7. Fiscalizar, supervisar y monitorear las actividades que se realicen respecto a los bienes culturales.
8. Dictar las sanciones administrativas que correspondan en caso de infracciones.
9. Promover la coordinación interinstitucional entre las instituciones públicas del Gobierno Nacional, Gobiernos Regionales y Gobiernos Locales e instituciones privadas que actúan, intervienen o participan, directa o indirectamente, en la gestión del patrimonio cultural.
10. Conducir la gestión de los bienes culturales sea en forma directa o a través de terceros dentro de los alcances de la Ley.
11. Aprobar los planes de gestión de los bienes culturales cuando corresponda.

Un aspecto que se configura como un acierto en las disposiciones establecidas en la Ley General del PCN es el concerniente al incentivo tributario de deducción por donaciones estipulado en el artículo 47^{o282}, el cual es de perfecta aplicación para las donaciones que se realicen en beneficio de la conservación y valoración de las manifestaciones culturales inmateriales, ya que existen diversas entidades públicas, que tienen entre sus funciones, la protección y difusión de la música tradicional, así como otras manifestaciones del PCI.

Finalmente, y, en lo vinculado al sector educación, difusión y promoción cultural, en el artículo 51^{o283} de la Ley se hace una breve referencia a las competencias del INC (hoy Ministerio de Cultura) y demás organismos vinculados a la cultura, en cuanto a la promoción y difusión a la ciudadanía de la importancia y significado del PCN como fundamento y expresión de la identidad nacional, así como las propuestas de los contenidos curriculares sobre la materia

12. Proponer a la instancia correspondiente, la tramitación ante UNESCO para la declaración e inscripción o reconocimiento de bienes culturales como patrimonio mundial.

13. Velar para que se promueva y difunda en la ciudadanía, la importancia, valoración, respeto y significado del Patrimonio Cultural de la Nación como fundamento y expresión de nuestra identidad nacional.

²⁸² Artículo 47.- Deducción por donaciones

Las donaciones que efectúen las personas naturales o jurídicas, para conservar, restaurar y valorizar los bienes culturales a favor del Sector Público Nacional y entidades sin fines de lucro serán deducibles como gasto de conformidad con lo dispuesto en el inciso x) del artículo 37 e inciso b) del artículo 49 del Texto Único Ordenado de la Ley del Impuesto a la Renta aprobado por Decreto Supremo N° 054-99-EF y normas modificatorias.

²⁸³ Artículo 51.- Educación y difusión

51.1 El Instituto Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación y demás organismos vinculados a la Cultura velarán para que se promueva y difunda en la ciudadanía la importancia y significado del Patrimonio Cultural de la Nación como fundamento y expresión de nuestra identidad nacional. Los medios de comunicación estatal están obligados a difundir el Patrimonio Cultural de la Nación en sus diferentes expresiones.

51.2 Los organismos competentes promueven y coordinan con los medios de comunicación y demás entidades públicas y privadas para estimular y difundir el respeto y la valoración del Patrimonio Cultural de la Nación.

Artículo 52.- Contenidos curriculares

Es obligación del Instituto Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación, según corresponda, proponer al Ministerio de Educación los contenidos curriculares sobre la materia, para ser incluidos en el plan de estudios de todos los niveles de la educación nacional.

al Ministerio de Educación. Dichas referencias terminan siendo una manifestación de buenos propósitos antes que un encargo de competencias. Adicionalmente, se menciona la obligación de difundir el patrimonio cultural en sus diferentes expresiones, que recae sobre los medios de comunicación. Estas disposiciones no son suficientes por dos puntos precisos, a saber; primero por su generalidad (lo mismo que le impide ser un aporte adicional a lo señalado en el resto de la norma) y segundo, por el escaso desarrollo y detalle de las obligaciones y coordinaciones a realizarse con el Ministerio de Educación, ya que son las coordinaciones con dicha entidad, el medio más evidente para la promoción y difusión del PCI entre los ciudadanos. Esa misma característica se advierte en las disposiciones del Reglamento²⁸⁴.

De todo lo dicho, se colige que la normativa a aplicar en torno al PCI no se adecúa a la complejidad de la MAT como manifestación cultural. Se hace necesario revisar y cubrir los supuestos que se han evidenciado a través de la interpretación de la norma a la luz de la Convención UNESCO 2003.

²⁸⁴ Artículo 95.- Difusión del Patrimonio Cultural de la Nación del Reglamento

Los organismos competentes elaborarán estrategias, en coordinación con otras entidades del Estado, sector privado y organismos internacionales, con el objeto de promover y difundir la importancia y significado del Patrimonio Cultural de la Nación como fundamento y expresión de nuestra identidad nacional.

Los medios de comunicación del Estado - prensa escrita, radio y televisión e internet - establecerán espacios dedicados a la promoción y difusión del Patrimonio Cultural de la Nación, en coordinación con los organismos competentes.

Artículo 96.- Diseños curriculares

El Ministerio de Educación, incluirá en los diseños curriculares básicos de los niveles y modalidades del sistema educativo, las propuestas efectuadas por los organismos competentes, estableciendo los lineamientos técnicos para su diversificación y aplicación a nivel nacional.

4.2.5. Ley del Artista Intérprete y Ejecutante, Ley 28131: el intérprete como trabajador:

La Ley del Artista Intérprete y Ejecutante (en adelante, la Ley del Intérprete) que fuera promulgada el 10 de diciembre de 2003, expone el régimen laboral de los intérpretes. Por ello, ha de ser aplicada a los músicos y cantantes de MAT en Lima Metropolitana por cuanto sus conciertos, presentaciones diversas, grabación de material discográfico, entre otros, configuran el desarrollo de una actividad laboral cuando estos servicios se prestan en relación de dependencia²⁸⁵. En este supuesto, el análisis a desarrollar esclarecerá la congruencia (o no) existente entre las disposiciones de esta norma y la situación de hecho del intérprete de MAT en Lima.

La Ley del Intérprete es de aplicación amplia ya que también contiene disposiciones respecto de la promoción y difusión de las puestas en escena y de los derechos morales y patrimoniales de los intérpretes.²⁸⁶ A la fecha de realización de la presente tesis, el Ministerio de Cultura venía promoviendo el proyecto de la Nueva Ley del Artista. Al respecto, debe precisarse que el anteproyecto de la nueva ley fue presentado ante la opinión pública en el portal institucional del Ministerio de Cultura entre mayo y diciembre de ese año. Dicha institución a su vez realizó mesas de trabajo entre los meses de octubre y diciembre del 2012, con la finalidad de recibir aportes de los ciudadanos. El anteproyecto buscaba normar el reconocimiento, la tutela, el ejercicio y la defensa de los derechos morales, patrimoniales, laborales y de seguridad social que le correspondan al artista intérprete y ejecutante; y

²⁸⁵ MUCHA García, Raúl. Régimen especial del artista intérprete y ejecutante (parte 1). En: Informes laborales. Actualidad empresarial, 252. Primera quincena de abril. Lima. 2012. Pp. 252.

²⁸⁶ Artículo 1°.- Ámbito de la Ley

1.1 La presente Ley establece el régimen, derechos, obligaciones y beneficios laborales del artista intérprete y ejecutante, incluyendo la promoción y difusión de sus interpretaciones y ejecuciones en el exterior, así como sus derechos morales y patrimoniales de acuerdo a lo dispuesto en la presente Ley y en los Tratados Internacionales vigentes suscritos por el Perú.

1.2 Los trabajadores técnicos vinculados a la actividad artística, incluidos en el ámbito de la presente Ley, ejercerán solamente los derechos laborales compatibles con la naturaleza de su trabajo.

también al trabajador técnico vinculado a la actividad artística, así como a los creadores artísticos. En la presente tesis, no se hará mayor desarrollo del anteproyecto, toda vez que se mantiene aún en calidad de propuesta legislativa, pasible de modificaciones en su evaluación por las autoridades competentes.

Retomando la atención en la Ley del Intérprete, en lo correspondiente a las definiciones expuestas en dicho cuerpo legal, se advierte que al hacer referencia al intérprete, se hace mención del “artista intérprete y ejecutante”²⁸⁷, no obstante, y de acuerdo a como se ha venido señalando, solo se hará uso de los términos “intérpretes y/o músicos y/o cantantes” para mantener uniformidad en la investigación. Asimismo, conviene hacer hincapié en que en la Ley del Intérprete se define como tal a quien utilizando su cuerpo o habilidades, con o sin instrumentos, realice una interpretación que se muestre al público y pueda ser difundida en cualquier medio de comunicación o soporte adecuado. Esto permite identificar la imagen de un intérprete que hace uso de recursos electrónicos para la promoción de su trabajo. Se propician, entonces, las condiciones para situar al intérprete de MAT como partícipe de una dinámica moderna de exposición de su trabajo, es decir, del contenido de PCI que difunde.

En la Ley del Intérprete se hace mención de la figura del empleador²⁸⁸, indicándose como tal a todo aquel que contrata con el intérprete bajo el régimen laboral para que realice presentaciones. En este punto cabe manifestar que son muy pocos los intérpretes y

²⁸⁷ Artículo 2°.- Definición

Para los efectos de la presente Ley se considera artista intérprete y ejecutante, en adelante “artista”, a toda persona natural que representa o realiza una obra artística, con texto o sin él, utilizando su cuerpo o habilidades, con o sin instrumentos, que se exhiba o muestre al público, resultando una interpretación y/o ejecución que puede ser difundida por cualquier medio de comunicación o fijada en soporte adecuado, creado o por crearse.

²⁸⁸ Artículo 5°.- Empleador

5.1 Para los efectos de la presente Ley se considera empleador a toda persona natural o jurídica, cualquiera sea su nacionalidad o domicilio, que contrata con el artista bajo el régimen laboral para que realice sus interpretaciones o ejecuciones, incluyendo eventualmente su difusión o fijación en soporte adecuado. (...)

ejecutantes de MAT que logran suscribir un contrato para cada una de sus presentaciones²⁸⁹. Esto si bien no significa la inexistencia de dicho contrato, debe complementarse con la lectura del artículo 40^o ²⁹⁰ del citado instrumento normativo, referido al contenido de los contratos de trabajo de los intérpretes, el cual señala que previamente a la labor artística se debe suscribir un contrato, cualquiera sea la duración del servicio. Sin embargo, esto no se condice con la situación de hecho de los intérpretes de MAT en Lima Metropolitana. Si bien la disposición es positiva en tanto es una obligación que tiene por finalidad impulsar la formalidad en la contratación de los intérpretes, más eficiente que la obligación de la suscripción de un contrato laboral - conteniendo una serie de datos como la fecha de inicio y conclusión del contrato, remuneración, lugar y fecha del pago- son los incentivos para los empresarios o productores culturales que contratan a los intérpretes; ya que la obligación de suscripción de un contrato escrito, deja en indefensión a los músicos (al menos, fuera del alcance de la aplicación de la Ley de Intérprete) en tanto en caso de incumplimiento en el pago no existiría el medio de probanza (contrato) requerido por la Ley. Los músicos y cantantes de MAT no se encuentran en condiciones de exigir la elaboración de un contrato por escrito con las especificaciones que recoge la Ley del Intérprete. Cuando son ellos los que elaboran los contratos, obtener la firma de los empresarios o productores es casi tan difícil como la elaboración del contrato.

²⁸⁹ ALFARO ROTONDO, Santiago. Obra citada, P. 117.

²⁹⁰ Artículo 40^o.- Contenido

Para realizar la labor artística bajo contrato laboral, previamente debe suscribirse contrato, cualquiera sea la duración del servicio. En el contrato, entre otros, deben consignarse los siguientes datos:

- a) Nombres, real y artístico, documento de identidad y domicilio del artista en el país;
- b) Nombre del representante legal, domicilio del empleador y número de su inscripción en el Fondo de Derechos Sociales del Artista;
- c) Labor que desempeñará el artista, precisando el número y lugar de las presentaciones;
- d) Remuneración, lugar y fecha del pago;
- e) Fechas de inicio y conclusión del contrato;
- f) Firma de los contratantes.

De todos los intérpretes entrevistados, solo cuatro indicaron que sus contratos se hacen por escrito²⁹¹, siendo lo más usual que se hagan de modo verbal y que cada uno entregue finalizada la presentación o días después, un recibo por honorarios, según cómo se halla hecho el acuerdo. Otra modalidad usual de pago es el depósito en una cuenta bancaria; en esos casos, no siempre se entrega un recibo por honorarios²⁹². No existe una única manera de contratar a los intérpretes de MAT. No existe un documento de contrato o un modo de pago que se haya estandarizado. Resultaría más provechoso propiciar la predisposición en general de los empresarios contratantes con incentivos para ellos, que establecer una obligación que a fin de cuentas termina recayendo en los intérpretes.

La Ley del Intérprete desarrolla en su segundo Título, lo correspondiente a los derechos de propiedad intelectual, es decir, lo concerniente a sus derechos morales y patrimoniales. En relación a los derechos morales de los intérpretes se indica que estos derechos son inherentes a su condición humana, por lo que son derechos fundamentales, perpetuos, inalienables, inembargables, imprescriptibles e irrenunciables. Para mejor comprender la naturaleza y el alcance de dichos derechos, es necesario exponer el listado de los derechos morales recogidos en el artículo 12º de la ley en análisis:

Son derechos morales del artista intérprete y ejecutante:

- a) Derecho de Paternidad: Reclamar el reconocimiento de su nombre, nombre artístico y/o seudónimo, y reivindicar sus interpretaciones o ejecuciones;
- b) Derecho de Integridad: Oponerse a cualquier deformación, mutilación o modificación de sus interpretaciones;
- c) Derecho de Acceso: Acceder al ejemplar único del soporte que contenga su creación artística y que se encuentre en poder de otro, a fin de ejercitar sus demás derechos morales o patrimoniales. El acceso no debe irrogar perjuicio al poseedor del soporte ni atentar contra el derecho del autor.

²⁹¹ Estos fueron: Ricardo Villanueva, Pepita García Miró, Moisés Rodríguez y Killary.

²⁹² Esto ha sido indicado también en el Capítulo II de la presente tesis.

Cabe recordar que la norma en observación se enmarca en la Ley del Intérprete, es decir que los derechos expuestos corresponden a los cantantes y músicos. Esta observación se realiza a propósito de lo señalado por los intérpretes de MAT a los que se tuvo acercamiento, ellos señalaron que los derechos morales son percibidos como dirigidos solo a los autores y creadores, dejándose de lado a quienes realizan la interpretación, voces y ejecuciones musicales que posibilitan la popularización de la obra. En el artículo citado, cada uno de los derechos ha sido acompañado de una delimitación acertada respecto de su contenido. El tercero de ellos es el que merece un comentario aparte, este es el *derecho de acceso* que implica que los intérpretes puedan acceder a su obra, con el objetivo de ejercer sus otros derechos morales y patrimoniales, este es el derecho moral que menos se aplica. Una de las causas es el desconocimiento del mismo tanto por intérpretes como por empleadores y la presunción indicada respecto de la identificación de los derechos morales sólo con los autores. Más de un intérprete indica que muchos músicos y cantantes de MAT, al elaborar sus recopilaciones musicales han debido de comprar sus propias interpretaciones a los archivos de las casas discográficas, siendo que se acercaron a ellas solicitando los archivos, y ante la negativa debieron comprarlos, este fue el caso del guitarrista ayacuchano Raúl García Zárate, al recopilar sus obras para la elaboración de su disco “Lo mejor de Raúl García Zárate” en 1989²⁹³, ocurrió lo mismo con el cantante y compositor cusqueño, William Luna²⁹⁴. Esta es una práctica común entre los intérpretes y músicos de larga trayectoria que se va replicando en los jóvenes, por lo que se hace necesaria la difusión y promoción de los derechos morales, dado que estos son los que facultan a los intérpretes para poder ejercer sus derechos patrimoniales, los que les permiten gozar del derecho exclusivo de explotar sus interpretaciones y de obtener beneficio por ellas.

²⁹³ Dato obtenido en la entrevista a Ricardo Villanueva (Véase entrevista en los Anexos). Sección I.

²⁹⁴ Dato proporcionado por el periodista y promotor cultural, Jesús Raymundo, el 13 de marzo del 2013.

Los derechos patrimoniales desarrollados en la Ley del Intérprete son los siguientes (véase los artículos 13 al 20):

- *Derecho de Reproducción*: Derecho exclusivo de autorizar, realizar o prohibir la reproducción de sus interpretaciones. Comprende autorizar o prohibir la sincronización.
- *Derecho de Distribución*: Derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición del público del original y de los ejemplares de sus interpretaciones, mediante venta, alquiler, préstamo o cualquier otra forma de distribución al público.
- *Derecho de puesta a disposición de las interpretaciones o ejecuciones fijadas*: Derecho exclusivo de poner a disposición sus interpretaciones de tal manera que el público puede tener acceso a ella desde el lugar y en el momento que elija.
- *Derecho de Remuneración*: Los artistas, intérpretes o ejecutantes tienen el derecho a percibir una remuneración equitativa.
- *Compensación por copia privada*: La reproducción realizada exclusivamente para uso privado de obras, interpretaciones o ejecuciones artísticas en forma de videogramas o fonogramas, en soportes o materiales susceptibles de contenerlos, origina el pago de una compensación por copia privada, a ser distribuida entre el artista, el autor y el productor.

Como se ha señalado previamente, el reconocimiento de los derechos morales propicia el ejercicio de los patrimoniales, este segundo conjunto de derechos también se caracteriza por lo encontrado respecto a los derechos morales, es decir, el desconocimiento de su contenido específico que es el principal limitante para su reclamo y ejercicio. Se cuenta con una idea general respecto de la remuneración por las interpretaciones en cada una de sus presentaciones, esto es, los intérpretes se asumen como contratados para presentar determinada obra musical, pero no conciben que la obra popularizada en su voz en vivo o fijada en un soporte tecnológico, es también objeto de derechos morales y patrimoniales. Se tiene la idea general de que cuentan con derechos pero no de cuáles en específico²⁹⁵. Asimismo en la mayoría de los casos, recurrir a especialistas para ser asesorados en el ejercicio de sus derechos, es percibido como una posibilidad muy remota por ser muy costoso²⁹⁶. De la difusión e interiorización de las definiciones de los citados derechos entre

²⁹⁵ Dato proporcionado por Edinson Huayna en entrevista. Consultar en sección Anexos I.

²⁹⁶ Declaración brindada por el violinista Andrés “Chimango” Lares en el reportaje “Por amor al arte: la triste melodía de los artistas olvidados”. Reportaje del programa Al sexto día. Panamericana Televisión emitido el 26 de octubre de 2013. (Material audiovisual publicado en el portal *youtube* el

los intérpretes, depende el correcto desarrollo y ejercicio de los derechos dispuestos en la normativa.

Mención aparte merecen las disposiciones respecto de los porcentajes de participación de intérpretes nacionales en espectáculos artísticos, producciones audiovisuales entre otros (80% de participación de artistas nacionales en cada espectáculo)²⁹⁷, las que tienen por objeto impulsar a los cantantes y músicos nacionales, indicando disposiciones específicas a la distribución de los sueldos percibidos por los intérpretes. Esta disposición, además de la promoción de los intérpretes, tiene por consecuencia la especialización de nuestros músicos y cantantes. Uno de los aspectos señalados por los intérpretes, es la calidad menor de algunos espectáculos de MAT precisamente porque muchos de dichos espectáculos no son organizados por especialistas en sonido, producción o marketing. Esto ha llevado a que buena parte del público en general, asuma que la mayoría de las presentaciones de MAT se caracterizan por tener baja calidad. Es a través del trato directo de nuestros intérpretes con los técnicos y especialistas del espectáculo, lo que facilitaría el mejoramiento de las

año 2013) [Video] Consulta: 12 de octubre de 2013. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=QYrM4wkepQ.

²⁹⁷ Artículo 23°.- En Espectáculos Artísticos

23.1 Todo espectáculo artístico nacional presentado directamente al público deberá estar conformado como mínimo por un 80% de artistas nacionales. El 20% restante podrá estar integrado por extranjeros no residentes.

23.2 Los artistas nacionales deberán percibir no menos del 60% del total de la planilla de sueldos y salarios de artistas.

23.3 Los mismos porcentajes establecidos en los párrafos anteriores rigen para el trabajador técnico vinculado a la actividad artística.

Artículo 24°.- Excepciones a la participación

Los porcentajes de participación y de remuneración fijados en el artículo precedente no son aplicables cuando se trate de: Elenco extranjero organizado fuera del país, siempre que su actuación constituya la unidad del espectáculo y esté debidamente acreditado como espectáculo cultural.

Artículo 25°.- En producciones audiovisuales

25.1 Toda producción audiovisual artística nacional deberá estar conformada como mínimo por un 80% de artistas nacionales. El 20% restante podrá estar integrado por extranjeros no residentes.

25.2 Los artistas nacionales deberán percibir no menos del 60% del total de la planilla de sueldos y salarios de artistas.

25.3 Los mismos porcentajes establecidos en los párrafos anteriores rigen para el trabajador técnico vinculado a la actividad artística.

25.4 Las producciones cinematográficas se rigen por su propia legislación. (...)

presentaciones de muchos de sus conciertos y producciones. Lo antes indicado, como toda aplicación de la legislación, hace necesario que su cumplimiento sea controlado por las entidades públicas competentes, evitándose prácticas como, por ejemplo, que los intérpretes nacionales llamados a participar para cumplir con los porcentajes de la normativa, sean siempre los mismos, lo que se convierte en un monopolio de cantantes y músicos, con el beneficio de unos pocos entre los que no se garantiza que se hallen intérpretes de MAT.

En lo correspondiente a la jornada laboral²⁹⁸ de los intérpretes, se ha dispuesto en la Ley en análisis que la jornada ordinaria de trabajo para varones y mujeres mayores de edad es de ocho horas diarias o cuarenta y ocho semanales; y dentro de la jornada diaria máxima se incluirá también el tiempo destinado a ensayos y actividades preparatorias cuando sean necesarios para prestar el trabajo. Es un acierto que los ensayos sean incluidos en las actividades musicales, ello no solo procura que los músicos e intérpretes trabajen en la cantidad de horas indicadas, también favorece el mejoramiento de sus presentaciones y producciones.

La compensación por tiempo de servicios (CTS) y vacaciones de los artistas²⁹⁹ y más específicamente de los intérpretes, de acuerdo a la ley en análisis, ha de ser abonada

²⁹⁸ Artículo 31°.- Jornada

31.1 La Jornada ordinaria de trabajo para varones y mujeres mayores de edad es de ocho horas diarias o cuarenta y ocho horas semanales como máximo.

31.2 Se puede establecer por convenio o decisión unilateral del empleador una jornada menor a las máximas ordinarias. La jornada del trabajo de los menores de edad se regula por la ley de la materia. El incumplimiento de la jornada máxima de trabajo será considerado una infracción de tercer grado, de conformidad con la normativa sobre inspecciones de trabajo.

31.3 Dentro de la jornada diaria máxima se incluirá también el tiempo destinado a ensayos, caracterización y actividades preparatorias cuando éstos sean necesarios para prestar el trabajo.

31.4 Los aspectos relativos al pago de horas extras, trabajo nocturno, descanso semanal y días feriados serán regulados por la legislación de la materia.

²⁹⁹ Artículo 34°.- Compensación por tiempo de servicios y vacaciones

34.1 El empleador que contrate artista y/o trabajador vinculado a la actividad artística abonará mensualmente al Fondo de Derechos Sociales del Artista una suma igual a dos dozavos de las

mensualmente al Fondo de Derechos Sociales del Artista. Dicha obligación depende de lo señalado en el contrato de trabajo, el que como ya se ha mencionado, es de difícil suscripción entre los intérpretes y los empresarios o productores culturales. Por ello, se entiende que son muy pocos los empleadores que dan cumplimiento a esta disposición. Asimismo, ninguno de los intérpretes entrevistados indicó conocer tal fondo ni conocer a algún otro intérprete que se haya visto beneficiados con él.

En relación a las pensiones y prestaciones de salud, la Ley del Intérprete³⁰⁰ dispone que los músicos y cantantes están sujetos de manera obligatoria al sistema de pensiones y prestaciones de salud regulados por la ley correspondiente. Cabe mencionar que es el único artículo relativo al tema, por lo que resulta insuficiente toda vez que este es un aspecto aludido constantemente por los intérpretes de MAT como un tema de preocupación sobre todo respecto del futuro de los maestros o intérpretes de larga trayectoria. Por su parte, el Reglamento de la norma no da mayores alcances de los señalados sistemas de pensiones y prestaciones de salud. Por lo mencionado, la seguridad social es la gran ausente en esta norma, como ha sido señalado la cantante peruana y ex Ministra de Cultura, Susana Baca³⁰¹.

remuneraciones que les pague, de los que uno corresponderá a una remuneración vacacional y otro a compensación por tiempo de servicios.

34.2 El pago se hará en el tipo de moneda establecido en el correspondiente contrato de trabajo.

(...)

Artículo 36°.- Pago de Compensación por Tiempo de Servicios

36.1 La compensación por tiempo de servicios acumulada en el Fondo de Derechos Sociales del Artista será entregada al beneficiario cuando éste decida retirarse de la actividad artística. No obstante, el trabajador puede retirar hasta un 50% de su compensación por tiempo de servicios aun encontrándose laborando dentro de la actividad artística.

36.2 Todo lo no previsto en este artículo se regula por la ley de la materia.

³⁰⁰ Artículo 42°.- Pensiones y prestaciones de Salud

El artista y el trabajador técnico vinculado a la actividad artística están sujetos obligatoriamente a los sistemas de pensiones y prestaciones de salud regulados por la normativa correspondiente y por la presente Ley.

³⁰¹ Dato obtenido de la declaración de Susana Baca, entrevista concedida al programa "Encuentro en el Estudio", producido por Canal Encuentro, Ministerio de Educación de la Nación. Argentina (material audiovisual publicado en el portal *youtube* el año 2012) [Video] Consulta: 15 de julio de 2013. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=wDezBrhEBFk.

4.2.6. Ley sobre el Derecho de Autor, Decreto Legislativo N° 822: lo poco conocido

En el trabajo de campo realizado, los intérpretes de MAT manifestaron en reiteradas oportunidades que los derechos de autor son una materia sobre la cual se tiene poca información. En principio, estos derechos son relacionados por los intérpretes solo con los autores de los temas que constituyen su repertorio. Indican que la mayoría de sus temas no son de autor conocido y reconocen ciertos temas como emblemáticos en las voces de algunos intérpretes de larga trayectoria. También se identificaron casos en que los intérpretes debieron comprar a las discográficas (que grabaron en algún momento sus temas), los derechos de las canciones que ellos habían creado. Todo ello responde a un solo origen: el desconocimiento de los intérpretes de MAT acerca de los derechos de autor y conexos que los asisten. Por ello, a continuación se señalan cuáles son dichos derechos de acuerdo al perfil de los intérpretes en mención.

La Ley sobre Derecho de Autor, promulgada el 24 de abril de 1996, protege las creaciones expresadas en obras literarias y artísticas, cualquiera sea su género, mérito o finalidad. El derecho de autor es un derecho humano reconocido en el artículo 27.2 de la Declaración Universal de Derechos Humanos:

Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

Los derechos de autor nacen automáticamente con la creación de la obra misma y no con el reconocimiento de la Autoridad Administrativa. Los derechos que la ley reconoce al autor son independientes de la propiedad del soporte de este tipo de obras. De este modo, cuando se vende un CD, lo que se vende es el soporte que contiene la obra de un autor y no los

derechos sobre dicha obra³⁰². El autor es el dueño de la creación y quien compra el CD solo es el propietario del ejemplar físico que la contiene.

Como ha sido indicado, los intérpretes de MAT, en diversos casos, son a su vez los autores de las obras que interpretan³⁰³. Por ello, en las siguientes líneas, se exponen los derechos que poseen los intérpretes de MAT cuando a su vez son autores de las canciones que interpretan. Asimismo, se hará referencia a los derechos conexos aplicables en los casos en que el cantante o músico no es creador de las canciones que interpreta, según como se anota en el siguiente esquema:

<i>Intérprete y autor de los temas que canta/toca</i>	→ <i>derechos que le asisten: derechos de autor + derechos conexos</i>
<i>Intérprete de temas de otro</i>	→ <i>derechos que le asisten: derechos conexos</i>

Teniendo claros los dos supuestos posibles, corresponde detallar que los derechos reconocidos, en relación al autor, son de dos tipos: los derechos morales o personales y los derechos patrimoniales o económicos. Los derechos morales recogidos en el Decreto Legislativo N° 822, son aquellos que protegen la personalidad del autor en relación con su obra. Son inalienables, inembargables, irrenunciables e imprescriptibles. Los derechos morales son los siguientes³⁰⁴:

- Derecho de divulgación (divulgar y mantener la obra inédita)
- Derecho de paternidad (reconocimiento de la autoría)
- Derecho de integridad (impedir la alteración de su obra)
- Derecho de modificación o variación (permite la modificación de la obra por el autor)
- Derecho de retiro de la obra del comercio
- Derecho de acceso del autor al ejemplar único de la obra que está en poder de otra a fin de poder ejecutar sus derechos morales y patrimoniales

³⁰² INDECOPI, USAID. Derecho de Autor. Guía Informativa. Lima: 2012. Elaboradas por Indecopi en el marco del fortalecimiento al desarrollo de las industrias culturales, y en coordinación con el proyecto Facilitando Comercio de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID).

³⁰³ Como ejemplo se puede señalar la composición "Camino del cielo", huayno del cantautor ayacuchano Walter Humala.

³⁰⁴ Previstos en los artículos 22° al 29° del Decreto Legislativo N° 822 - Ley sobre el Derecho de Autor.

Los derechos patrimoniales son aquellos que dan exclusividad al autor para explotar su obra y obtener un beneficio económico por ello. Son los siguientes y se manifiestan en la posibilidad de autorizar o prohibir³⁰⁵:

- La reproducción de la obra ya sea de manera parcial o total mediante cualquier tipo de forma o procedimiento conocido o por conocerse.
- La comunicación pública de la obra
- La distribución pública de la obra (alquiler, venta o préstamo público)
- La traducción, adaptación, arreglo u otra transformación
- La importación al territorio nacional de copias de su obra
- Cualquier otra forma de utilización de la obra

El beneficio directo del ejercicio de los derechos patrimoniales son las regalías, que son los ingresos que reciben los creadores por la utilización de sus obras.

En el caso particular del derecho de autor, la protección se obtiene de manera automática con la creación y no se encuentra sujeta a formalidad alguna. Sin embargo, es conveniente hacer el registro ante la Dirección de Derecho de Autor del INDECOPI para contar con un medio probatorio de la autoría de la obra. Es necesario mencionar que las obras se encuentran protegidas durante toda la vida del autor y hasta por los 70 años posteriores a su muerte³⁰⁶.

³⁰⁵ Previstos en los artículos 30° al 40° del Decreto Legislativo N° 822.

³⁰⁶ Del Decreto Legislativo N° 822

Artículo 52°.- El derecho patrimonial dura toda la vida del autor y setenta años después de su fallecimiento, cualquiera que sea el país de origen de la obra, y se transmite por causa de muerte de acuerdo a las disposiciones del Código Civil. En las obras en colaboración, el período de protección se contará desde la muerte del último coautor.

Artículo 53°.- En las obras anónimas y seudónimas, el plazo de duración será de setenta años a partir del año de su divulgación, salvo que antes de cumplido dicho lapso el autor revele su identidad, en cuyo caso se aplicará lo dispuesto en el artículo anterior.

Artículo 54°.- En las obras colectivas, los programas de ordenador, las obras audiovisuales, el derecho patrimonial se extingue a los setenta años de su primera publicación o, en su defecto, al de su terminación. Esta limitación no afecta el derecho patrimonial de cada uno de los coautores de las obras audiovisuales respecto de su contribución personal, ni el goce y el ejercicio de los derechos morales sobre su aporte.

Artículo 55°.- Si una misma obra se ha publicado en volúmenes sucesivos, los plazos de que trata esta ley se contarán desde la fecha de publicación del último volumen.

La Dirección de Derecho de Autor del INDECOPI es la autoridad nacional competente y responsable de cautelar y proteger administrativamente el Derecho de Autor y derechos conexos. Es en este último ámbito, donde se encuentra a los cantantes y músicos que interpretan las obras de otro. Se trata de los derechos de los intérpretes, no como trabajador, sino como titular de los derechos que nacen de su interpretación.

A diferencia del derecho de autor, los derechos conexos se otorgan a los titulares que entran en la categoría de intermediarios en la producción, grabación o difusión de las obras. Su conexión con el derecho de autor se justifica habida cuenta de que las tres categorías de titulares de derechos conexos intervienen en el proceso de creación intelectual por cuanto prestan asistencia a los autores en la divulgación de sus obras al público³⁰⁷. La finalidad de los derechos conexos es proteger los intereses legales de determinadas personas y entidades jurídicas que contribuyen a la puesta a disposición del público de obras musicales. Por ejemplo, en la normativa de los derechos conexos se parte de que las obras resultantes de las actividades de esas personas (intérpretes de música andina en este caso) merecen ser objeto de protección por sí mismas por cuanto guardan relación tuitiva de obras por derecho de autor. En este sentido, son derechos conexos al derecho de autor los que la Ley otorga a los artistas intérpretes para permitir o prohibir la difusión de sus interpretaciones y percibir una remuneración por el uso público de las mismas, sin perjuicio de las que

Artículo 56.- Los plazos establecidos en el presente Capítulo, se calcularán desde el día primero de enero del año siguiente al de la muerte del autor o, en su caso, al de la divulgación, publicación o terminación de la obra.

³⁰⁷ INDECOPI, USAID. Derecho de Autor. Lima: Guía Informativa. Folletín. 2012.

corresponden al autor de la obra. El ejercicio de los derechos conexos no debe afectar en modo alguno a la protección del derecho de autor³⁰⁸.

En nuestro país, la protección por derechos conexos de los intérpretes se rige por la Ley de Derecho de Autor y la Ley del Artista, Intérprete y Ejecutante. Esta última ya ha sido materia de análisis, por lo que corresponde hacer hincapié en el tratamiento de los derechos conexos en la Ley de Derecho de Autor, respecto de los intérpretes:

En cuanto a la identificación de la interpretación del tema con el cantante y músico:

Artículo 131.-

Los artistas intérpretes o ejecutantes gozan del derecho moral a:

- a. El reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones o ejecuciones.
- b. Oponerse a toda deformación, mutilación o a cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.

En cuanto a la difusión y reproducción del tema musical por medio de su interpretación:

Artículo 132.-

Los artistas intérpretes o ejecutantes, o sus derechohabientes, tienen el derecho exclusivo de realizar, autorizar o prohibir:

- a. La comunicación al público en cualquier forma de sus representaciones o ejecuciones.
- b. La fijación y reproducción de sus representaciones o ejecuciones, por cualquier medio o procedimiento.
- c. La reproducción de una fijación autorizada, cuando se realice para fines distintos de los que fueron objeto de la autorización.

No obstante lo dispuesto en este artículo, los intérpretes o ejecutantes no podrán oponerse a la comunicación pública de sus actuaciones, cuando aquélla se efectúe a partir de una fijación realizada con su previo consentimiento y publicada con fines comerciales.

Respecto a la remuneración consecuencia del uso comercial de la interpretación:

Artículo 133.-

Los artistas intérpretes o ejecutantes tienen igualmente el derecho a una remuneración equitativa por la comunicación pública del fonograma publicado con fines comerciales que contenga su interpretación o ejecución, salvo que dicha comunicación esté contemplada entre los límites al derecho de explotación conforme a esta Ley. Dicha remuneración, a falta de acuerdo entre los titulares de este derecho, será compartida en partes iguales con el productor fonográfico.

³⁰⁸ Información tomada de la sección Derechos Conexos del portal virtual del Instituto Nacional de Propiedad Industrial. Gobierno de Chile. Consulta: 13 de julio de 2013. Disponible en: www.inapi.cl/portal/institucional/600/w3-article-847.html.

En lo correspondiente al alcance temporal de la protección que conllevan los derechos conexos señalados:

Artículo 135.-

La duración de la protección concedida en este Capítulo será de toda la vida del artista intérprete o ejecutante y setenta años después de su fallecimiento, contados a partir del primero de enero del año siguiente a su muerte. Vencido el plazo correspondiente, la interpretación o ejecución ingresará al dominio público.

Adicionalmente, respecto al registro administrativo de los derechos conexos, en la señalada ley se ha dispuesto lo siguiente en referencia a la autoridad competente, la naturaleza de los derechos y la titularidad de los mismos:

Artículo 170.-

La Oficina de Derechos de Autor, llevará el Registro Nacional del Derecho de Autor y Derechos Conexos, donde podrán inscribirse las obras del ingenio y los demás bienes intelectuales protegidos por esta ley, así como los convenios o contratos que en cualquier forma confieran, modifiquen, transmitan, graven o extingan derechos patrimoniales, o por los que se autoricen modificaciones a la obra.

El registro es meramente facultativo para los autores y sus causahabientes y no constitutivo, de manera que su omisión no perjudica el goce ni el ejercicio pleno de los derechos reconocidos y garantizados por la presente ley.

La solicitud, trámite, registro y recaudos a los efectos del registro se realizarán conforme lo disponga la reglamentación pertinente, la misma que será aprobada por la Oficina de Derechos de Autor mediante resolución jefatural, la que será publicada en la Separata de Normas Legales del Diario Oficial El Peruano.

Artículo 171.-

La inscripción en el registro no crea derechos, teniendo un carácter meramente referencial y declarativo, constituyendo solamente un medio de publicidad y prueba de anterioridad.

Artículo 172.-

Cualquiera de los titulares de derecho sobre una misma obra, interpretación o producción está facultado para solicitar su registro y los efectos de inscripción beneficiarán a todos.

Se advierte que existen disposiciones legales respecto de los derechos de los intérpretes de MAT; no obstante, como ya se ha referido, el desconocimiento de los mismos es el principal factor limitante de su ejercicio. Otro, es que los intérpretes perciben a las autoridades administrativas (como el INDECOP) lejanas y contrarias a sus intereses. Los procedimientos administrativos y procesos judiciales resultan ser materia desconocida y el asesoramiento

legal especializado, una suerte de lujo que muy pocos de ellos están en condiciones de afrontar.

En los resultados del trabajo de campo presentado previamente, se diagnosticó que los derechos de autor es materia sobre la cual los intérpretes de MAT cuentan con información insuficiente. Esto debido a que estiman que estos derechos pertenecen solo a los autores de los temas que interpretan (cuando son de autor conocido)³⁰⁹. Genera preocupación, en esta parte de la investigación, que al no existir claridad respecto del contenido de los derechos de autor (y conexos) que les corresponden, los intérpretes de MAT no pueden hacerlos efectivos

³⁰⁹ Al respecto, es necesario mencionar que la autoridad responsable de cautelar y proteger administrativamente el derecho de autor y los derechos conexos es La Dirección de Derecho de Autor del INDECOPI es la autoridad nacional competente responsable de cautelar y proteger administrativamente el derecho de Autor y los derechos conexos donde se hallan los derechos morales y patrimoniales de los Intérpretes de MAT. Dentro de sus principales atribuciones, la Dirección de Autor resuelve en primera instancia los casos contenciosos y no contenciosos que sean sometidos a su competencia por denuncia de parte o por acción de oficio por infracción a los derechos de autor. En ese sentido, la Dirección de Derecho de Autor se encuentra facultada para dictar las medidas preventivas o cautelares necesarias y a sancionar todas las infracciones o violaciones a la legislación nacional e internacional sobre Derechos de Autor y derechos conexos, pudiendo amonestar, multar, incautar, comisar y disponer el cierre temporal o definitivo de los establecimientos. Asimismo, y es la competencia en la cual se hará hincapié, la Dirección de Derecho de Autor administra el Registro Nacional del Derecho de Autor y Derechos conexos, donde se inscriben las obras del ingenio y los demás bienes protegidos por la Ley sobre el Derecho de Autor³⁰⁹. El funcionamiento de dicha Dirección se rige por la Ley sobre Derecho de Autor, aprobada por el Decreto Legislativo N° 822, así como por el Decreto Legislativo N° 1033, la Decisión Andina N° 351 y los convenios internacionales sobre la materia. El Registro de Derecho de Autor data de 1943, fue instaurado mediante el Decreto Ley N° 2586, modificado por el Decreto Legislativo N° 1033, hoy la Dirección de Derecho de Autor es la entidad responsable del depósito de intangibles conformado por obras literarias, obras artísticas, software, etc³⁰⁹. Es necesario señalar nuevamente que no existe un registro específico para las obras anónimas, como lo es gran parte de los temas de MAT, aunque en la normativa de Derechos de autor se señala que es posible su registro. Por otro lado, no existe un registro exclusivo para los intérpretes, ya que el registro de estos siempre dependerá de la inscripción del tema por el autor (INDECOPI, USAID. Derecho de Autor. Lima: Guía Informativa.2012). No se advirtió que existan medidas que tengan por finalidad acercar los intérpretes de MAT a los derechos de autor y conexos. Finalmente, la Dirección de Derecho de Autor autoriza y supervisa el funcionamiento de las sociedades de gestión colectiva, es decir, aquellas entidades privadas que representan a los autores o titulares de los derechos de autor o derechos conexos, recaudando y distribuyendo las regalías por el uso de sus obras.

4.3. Entidades de competencia en patrimonio cultural en Lima Metropolitana

El Ministerio de Cultura fue, sin lugar a dudas, la entidad pública con más menciones en el trabajo de campo realizado en torno a los intérpretes de MAT. Es la entidad a la que se le hacen más requerimientos y, en ese sentido, las competencias asignadas por los intérpretes en referencia, son diversas. Por ello, es necesario precisar las funciones y actividades que corresponden a esta institución respecto a la música andina y sus intérpretes.

El Ministerio de Cultura es la entidad del Poder Ejecutivo encargado del sector de cultura, según la Ley 29565, Ley de Creación del Ministerio de Cultura. El sector comprende al Ministerio, las entidades a su cargo, las organizaciones públicas de nivel nacional y otros niveles de gobierno que realizan actividades vinculadas a su ámbito de competencia, incluyendo a las personas naturales o jurídicas que realizan actividades referidas al sector cultura³¹⁰. El Ministerio de Cultura del Perú se creó por Ley N° 29565 en el año 2010. Su función principal es ser rector del sector, con la prerrogativa de diseñar, establecer, ejecutar y supervisar la política nacional del sector mediante dos vice-ministerios: Interculturalidad y Patrimonio Cultural e Industrias Culturales.

El viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales es la instancia inmediata al Ministro en asuntos de Patrimonio Cultural, que comprende, los patrimonios arqueológicos y monumentales y el fomento cultural del PCI. Cuenta con las siguientes áreas técnicas: 1) Dirección General de Patrimonio Cultural, y 2) Dirección General de Industrias Culturales y Artes. Las áreas programáticas de acción sobre las cuales el Ministerio de Cultura ejerce sus

³¹⁰ De acuerdo a lo dispuesto en los artículos 2° y 3° de la Ley 29565, Ley de Creación del Ministerio de Cultura.

competencias son las siguientes³¹¹: a) Patrimonio Cultural de la Nación, material e inmaterial³¹², b) Creación cultural contemporánea y artes vivas, c) Gestión Cultural e Industrias Culturales, y, d) Pluralidad étnica y cultural de la Nación. Se advierte que se ha establecido como una de las áreas programáticas del Ministerio, al Patrimonio Cultural, así como otras específicas dedicadas a la creación cultural y la gestión de esta.

4.3.1. Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura

El Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales ha sido subdividido en dos áreas: Por un lado, Patrimonio; y por otro, las Industrias Culturales. A su vez, el área de Patrimonio Cultural comprende la Dirección General de Patrimonio Cultural, la Dirección General de Museos y la Dirección General de Patrimonio Arqueológico Inmueble. Es en la primera de estas direcciones donde se encuentra la Dirección de Patrimonio Inmaterial que tiene a su cargo las siguientes actividades³¹³:

- Presentación de postulaciones ante la Lista de Patrimonio de la Humanidad (ante la UNESCO)
- Coordinación con organizaciones locales y regionales para proyectos de salvaguarda y promoción PCI
- Exposiciones individuales de artistas tradicionales
- Feria artesanal Ruraq maki - Hecho a mano
- Concurso de Tanta wawa
- Seminarios, talleres y concursos de música, danza y artesanía
- Exposiciones permanentes en coordinación con el Museo Nacional de la Cultura Peruana

Asimismo, tiene por competencia, la evaluación de las postulaciones a *Declaratorias de Patrimonio Cultural de la Nación*, así como el Registro, la investigación y difusión del PCI, lo

³¹¹ Según lo dispuesto en el artículo 5° de la Ley de 29565. Ley de Creación del Ministerio de Cultura.

³¹² De acuerdo a lo establecido en el artículo 4° de la Ley 29565.

³¹³ Información obtenida de la sección: Líneas de Acción de la Dirección de Patrimonio Inmaterial. En el Portal web del Ministerio de Cultura citado previamente. Consulta: 02 de setiembre de 2013.

que es encausado en las publicaciones y documentales realizados por la Dirección. En relación a la Declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación, es preciso indicar que esta figura es inclusive anterior a la creación del Ministerio de Cultura, pues fue establecida el año 2004 a través de la Resolución Directoral Nacional N° 1207/INC que aprobó la Directiva N° 002-2004-INC, sobre el Reconocimiento y Declaratorias de las Manifestaciones Culturales vigentes como Patrimonio Cultural. Luego y ya a cargo del Ministerio de Cultura, se aprobaron las nuevas directrices mediante Resolución Ministerial N° 338-2015-MC³¹⁴ que aprobó la Directiva N° 003-2015-MC “Declaratoria de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial y de la obra de grandes maestros, sabios y creadores como Patrimonio Cultural de la Nación y Declaratorias de Interés Cultural”.

Se han establecido dos tipos de declaratorias. El primero, correspondiente a la declaratoria de las manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial como PCN, para esto se tienen en cuenta el valor, alcance, difusión y significado de dichas manifestaciones para el desarrollo cultural y fuente de identidad de las comunidades. Para el segundo tipo de declaratoria, la correspondiente a la Obra de grandes maestros, sabios y creadores, se considera que dicha obra contribuya al rescate, registro, estudio, difusión y salvaguarda de las manifestaciones culturales. Ambas declaratorias de PCN son resueltas por el Viceministerio del Patrimonio Cultural e Industrias Culturales (emisión de resoluciones que declaran las expresiones).

³¹⁴ El artículo 1° de la Directiva N° 003-2015-MC se dispone: “La presente Directiva tiene por objeto establecer lineamientos y normas para la tramitación interna del expediente de declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación de las manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial de la obra de grandes maestros sabios y creadores del Perú en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial y para la declaratoria como Interés Cultural a las actividades, proyectos, producciones y obras cuyo contenido o impacto contribuyan a la promoción, difusión, conservación, rescate y salvaguarda de las artes y de la cultura en general”.

En adición a lo expuesto, es de indicar que el Ministerio de Cultura se encuentra facultado para reconocer a personas naturales o jurídicas que hayan contribuido a la creación, investigación, transmisión, conservación, rescate y salvaguarda del patrimonio cultural del país, a través de la emisión de una Resolución Ministerial, con alguna de las distinciones siguientes³¹⁵:

- Orden de las Artes y las Letras
- Medalla de Honor de la Cultura
- Personalidad Meritoria de la Cultura
- Repositorio Vivo de la Memoria Colectiva

Las declaratorias y reconocimientos mencionados son procedimientos que pueden ser iniciados tanto por personas naturales como por personas jurídicas públicas o privadas, o de oficio. Para tales efectos, la solicitud de declaratoria de las manifestaciones del PCI como PCN debe conformar un expediente que contenga un estudio que detalle las características de la manifestación que expongan su valor y significado cultural³¹⁶, así como de documentos que sustenten la voluntad de los portadores de la manifestación cultural inmaterial de que esta sea declarada Patrimonio Cultural de la Nación. Como primeras apreciaciones, puede señalarse que esto último resulta ser positivo pues evidencia que se ha incorporado en el procedimiento de evaluación y calificación de las declaratorias de PCN a las comunidades portadoras, perspectiva que, como se ha indicado, es uno de los aportes y requerimientos constantes dispuestos en la Convención UNESCO 2003.

³¹⁵ Según lo dispuesto en el numeral 6.4 del artículo 6° de la Directiva N° 002-2016/MC “Directiva para el otorgamiento de reconocimientos del Ministerio de Cultura”.

³¹⁶ Los documentos requeridos son detallados en el artículo 7° de la Directiva N° 003-2015-MC, lo propio en relación a la Declaración de la Obra de Grandes Maestros se encuentra en el artículo 8°.

Para el caso de los Reconocimientos, el expediente a conformar debe constar de los datos personales, trayectoria y el detalle de la contribución al desarrollo cultural del país, así como la acreditación de los reconocimientos o premios oficiales recibidos. En este caso, la solicitud es finalmente resuelta por el Ministro de Cultura³¹⁷.

Las declaratorias pasan a conformar el registro de Declaratorias de Expresiones del Patrimonio Cultural Inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación, lo que lleva a concluir que dicho registro está constituido solo de los bienes culturales inmateriales declarados administrativamente como tal. Al día de hoy se cuenta con 254 Declaratorias de Manifestaciones del PCN³¹⁸. De acuerdo a lo presentado, es posible concluir que el Registro de Bienes Culturales Inmateriales hace las veces del inventario requerido por UNESCO en la Convención 2003.

Asimismo, corresponde resaltar que de acuerdo a lo establecido en el artículo 55° del Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura, aprobado por Decreto Supremo N° 005-2013/MC:

La Dirección de Patrimonio Inmaterial es la unidad orgánica encargada de gestionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar, preservar, salvaguardar, promover, valorizar, transmitir y revalorizar el patrimonio cultural inmaterial del país en sus distintos aspectos, promoviendo la participación activa de la comunidad, los grupos o individuos que crean mantienen y transmiten dicho patrimonio (...).

Por cuanto su labor se encuentra directamente vinculada a la MAT. Con el propósito de determinar cuáles son y qué aportes reales implican las actividades actuales de esta Dirección en lo que a MAT concierne, es necesario hacer referencia de las líneas de acción

³¹⁷ De acuerdo a lo señalado en la Directiva N° 002-2016/MC.

³¹⁸ Información obtenida de la sección: Consulta de Declaraciones Registradas. En: Declaratorias del Patrimonio Cultural de la Nación. Consulta: 11 de mayo de 2018. Disponible en: <http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/consulta.jsp>.

de la Dirección de Patrimonio Inmaterial. Las mismas pueden resumirse en³¹⁹: (1) Sensibilización, (2) conmemoraciones, creación y participación en espacios de diálogo, (3) Investigación sobre expresiones del patrimonio cultural inmaterial, (4) Registro e inventarios, (5) Promoción y difusión. En base a estas líneas de acción se ejecutan actividades como: a) *talleres descentralizados de sensibilización* en materia de PCI y el procedimiento de postulación de estas manifestaciones para ser declaradas PCN, 2) *eventos de presentación* de publicaciones a los portadores de las manifestaciones culturales que han sido objeto de investigaciones realizadas por la Dirección, 3) *reconocimientos, registros e inventarios de las manifestaciones del PCI*, aquí es donde se encuentra a las Declaratorias de PCN y 4) *actividades de promoción y difusión* del PCI a través de ferias, exposiciones-venta y otros eventos en el país y en el extranjero.

De las actividades señaladas, una de las más resaltantes es la declaratoria de PCN en tanto esta constituye el máximo reconocimiento que el Estado otorga a una expresión cultural inmaterial. Una de sus principales implicancias, además de la categoría jurídica que el reconocimiento implica, es la participación de la comunidad de portadores de la manifestación, ya que para que se logre el reconocimiento, es necesario que la comunidad se vea involucrada. Esta participación no se circunscribe a la presentación del expediente que contiene la documentación que sustenta el valor de la expresión cultural para ser denominada PCN, sino que en la mayoría de las ocasiones, la postulación de una expresión cultural es producto de los talleres de sensibilización brindados por el personal técnico de la

³¹⁹ Información obtenida de la revisión de la Memoria Anual 2015 de la Dirección de Patrimonio Inmaterial. En: Memoria Anual 2015 del Ministerio de Cultura. Revisado el 10 de marzo de 2016. Disponible en: www.cultura.gob.pe/sites/default/files/content_type_archivos/archivosPDF/2015/05/memoria-anual-2015.pdf.

Dirección de Patrimonio Inmaterial en colaboración con las Direcciones Desconcentradas de Cultura competentes³²⁰.

El reconocimiento de las expresiones culturales inmateriales como PCN implica el empoderamiento de los portadores. Es conocido el simbolismo que tiene la presencia o el acercamiento del Estado a zonas rurales a través de sus funcionarios como actividad que le otorga visibilidad a una comunidad de portadores. Esta acción refuerza la valoración que de una expresión cultural inmaterial tienen sus portadores, lo cual tiene repercusión tanto a nivel de la comunidad como del resto del país. Asimismo, las declaratorias tienen como consecuencia la puesta en palestra positiva de la expresión cultural reconocida, lo que propicia que sus poseedores se conozcan y vinculen. Por citar un ejemplo de lo presentado, cabe mencionar el caso de los danzantes y músicos de la Danza de tijeras. Esta expresión cultural inmaterial fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación el año 1995, lo cual propició que fuese inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural de la Humanidad (UNESCO) el año 2010. Es a partir de su declaratoria que los danzantes empezaron a agruparse y asociarse, siendo que a la fecha se cuenta con la Confederación Nacional de Danzantes de la Danza de las Tijeras y Músicos del Perú, persona jurídica que organiza todos los años, el Congreso Nacional de Danzantes de Tijeras y Músicos. Adicionalmente, cabe señalar que debido a la declaratoria de la danza en mención como PCN y de su inscripción en la lista UNESCO citada, muchos de sus intérpretes (músicos y danzantes) han sido invitados a participar en eventos y festivales internacionales. Una de estas invitaciones fue coordinada con colaboración directa de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, en marzo del año 2016. En esa ocasión fueron invitados a China entre otros, Davis Flores Catari (músico puneño) e Ignacio Damián Ccora (danzante de tijeras); y desde una invitación

³²⁰ Información obtenida a partir de mi desempeño como Asesora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial desde marzo de año 2016.

cursada por la Association Nationale Cultures et Traditions (Francia) para que el violinista Andrés “Chimango” Lares participe en el Festival *Les Cultures du Monde*, entre el 08 de junio y el 7 de agosto de 2016 en la República Checa, Austria, Eslovaquia, Francia, Holanda y Suiza.

Si bien no es viable que el Ministerio de Cultura cubra todos los gastos de generar las invitaciones de intérpretes de música tradicional al extranjero o los que representan la puesta en marcha de un concierto, existen mecanismos (de modo complementario a las funciones y actividades programadas por la Dirección de Patrimonio Inmaterial) de los que puede echarse mano, tales como una solicitud de declaratoria de Interés Cultural, procedimiento normado por la ya citada Directiva N° 003-2015-MC y la gestión de cartas de presentación suscritas por algún alto funcionario del Ministerio de Cultura. Con ambos mecanismos es posible conseguir auspiciadores o colaboraciones diversas entre entidades privadas para cubrir los gastos en los que incurren los intérpretes en su labor de difusión y promoción del PCI musical.

Como se advierte, desde la Dirección de Patrimonio Inmaterial se vienen ejecutando acciones que tienen en perspectiva la importancia de la participación de los portadores directos del PCI, es decir, de sus intérpretes en el caso de la música tradicional, entre la que encontramos a la MAT. Esto se reafirma cuando al revisar los datos sobre la totalidad de las declaratorias de PCI como PCN, se halla que el 36.7% de estas corresponden a formas de música y danzas tradicionales.

4.3.2. La Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima

La música andina y sus intérpretes vienen siendo objeto de estudio en el contexto específico de Lima Metropolitana debido a que, como se ha indicado, la música originada en el interior

del país -y sus cultores- toma características particulares en espacios ciudadanos. Esto no solo ha delimitado nuestro grupo de estudio sino que nos señala las entidades que por su competencia cumplen un papel relevante en la protección del PCI-MAT. Nos referimos a la Municipalidad Metropolitana de Lima y en específico a su Gerencia de Cultura. Es este órgano de línea, el convocado a implementar las acciones de salvaguardia del PCI. En tales medidas se prestó especial atención a la música andina, como se detallará a continuación.

La Municipalidad Metropolitana de Lima (en adelante, MML), tomó acciones en torno al desarrollo cultural de los residentes de Lima, tales actividades fueron ejecutadas a través de su Gerencia de Cultura, que es el órgano responsable de fomentar la producción, circulación y consumo de bienes culturales en la ciudad. Trabajó con artistas de todas las ramas, colectivos culturales y diferentes organizaciones de la sociedad civil a fin de abrir nuevos espacios de expresión ciudadana. Esta Gerencia trabajó a partir de cinco lineamientos: construcción de ciudadanía, fomento a la producción cultural, circulación de bienes culturales, recuperación de espacios públicos y capacitación en gestión cultural³²¹. Una de las principales medidas desarrolladas fue la implementación del Plan de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de Lima, el que será expuesto en las líneas siguientes.

Plan de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de Lima

La MML impulsó una política cultural de Salvaguardia del patrimonio cultural intangible, el cual se ejecutó a través del Plan de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de

³²¹ Información obtenida de la sección: Gerencia de Cultura del portal virtual institucional de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Consulta: 11 de agosto de 2013. Disponible en: www.munlima.gob.pe/gerencia-de-cultura.html.

Lima³²² (en adelante el PSPCIL). El PSPCIL tuvo por objetivo registrar, documentar, proteger, promocionar y transmitir las expresiones festivas de la ciudad de Lima (de los 43 distritos que conforman a Lima Metropolitana). De esta manera, se visualizaba la diversidad cultural de su población. La MML acorde con la importancia del PCI, previó el desarrollo de un plan para la salvaguardia de la Fiestas Populares como expresiones del patrimonio inmaterial de la capital. En este contexto, el PSPCIL tuvo como fin promover la salvaguardia de las expresiones del PCI de la ciudad de Lima Metropolitana, iniciando con las expresiones festivas por su capacidad de ser la puerta de entrada para reconocer y visualizar a la Lima milenaria actual, por cuanto confluyen en ellas expresiones de la cultura local, regional y nacional; creencias y supuestos ideológicos; intereses económicos y políticos; así como oportunidades de reconocimiento y trabajo conjunto. El proyecto contempló tres componentes:

- Establecer mecanismos y herramientas de documentación, protección, promoción y difusión de las expresiones festivas de la ciudad de Lima.
- Incrementar la participación ciudadana y espacios de diálogo para la transmisión inter-generacional y revitalización de las tradiciones relacionadas con la celebración de las fiestas, fortaleciendo la estima colectiva, la diversidad cultural, y la riqueza e identidad de la ciudad.
- Crear y fortalecer espacios de diálogo y cooperación conjunta entre diversos actores de la sociedad civil, privados, públicos; y la MML para la salvaguardia de las expresiones festivas de la ciudad.

³²² El Plan fue presentado el 17 de enero del 2013, el cual tiene como objetivo proteger y difundir las expresiones culturales y fiestas populares que forman parte de la identidad peruana y de la ciudad capital como expresión multicultural. De este modo, la Municipalidad Metropolitana de Lima ha iniciado acciones de reconocimiento de la ciudad como espacio físico en el que confluyen diversas identidades. Una muestra de ello es la declaración de la ciudad de Lima, como: 'Lima Milenaria, Ciudad de Culturas', que tiene como objetivo integrar el pasado, como patrimonio histórico, a la cultura contemporánea. Durante el 2012 se registraron 12 fiestas populares mediante el uso de una ficha de registro diseñada para la recopilación de la información histórica y antropológica y el registro visual de las festividades tradicionales que se realizaron en Lima Metropolitana. Para el año 2013 se planea registrar el doble de estas expresiones culturales. Información tomada de la reseña: Municipio de Lima lanza Plan de Salvaguardia de patrimonio inmaterial. En: Andina Agencia de Noticias. Edición del 17 de enero de 2013. Versión virtual disponible en: www.andina.com.pe/Espanol/noticia.aspx?id=443843#.UjIgrNlaiAg.

La mayoría de las expresiones del PCI de la ciudad, entre ellas la MAT, no han sido sistemáticamente registradas, documentadas e inventariadas para poder ser reconocidas por el total de la población. En estas circunstancias la MML, a través de la Gerencia de Cultura, inició acciones de reconocimiento de la ciudad como espacio físico en el que confluyen múltiples identidades. Ejemplo de ello es la declaratoria de la Ciudad de Lima como “Lima Milenaria, Ciudad de Culturas”.³²³

Durante el año 2012, la Gerencia de Cultura instauró el Proyecto Piloto de Registro y Difusión de las Fiestas Populares de Lima³²⁴ que sirvió como experiencia previa al desarrollo del PSPCIL. El año 2012, el PSPCIL registró doce fiestas populares mediante el uso de una Ficha de Registro especialmente diseñada para recopilar la información histórica y antropológica y se realizaron tres estudios de perfil de asistente de tres Fiestas Populares (Homenaje al Señor de Qoyllur Ritti en Lima, El Señor de los Milagros y el Día de los Muertos). El año 2013 se realizó el registro de 25 fiestas³²⁵. Este trabajo de recopilación se siguió aplicando el año 2014. Ahora, cabe mencionar que con la gestión municipal iniciada el mes de enero del 2015, se realizaron cambios sustanciales en la dirección de la Gerencia de Cultura de la MML (en cuanto a su personal y a las actividades programadas). Por tanto, a la fecha (febrero del 2015) no se tenía certeza respecto de si el PSPCIL se seguirá aplicando o también será modificado.

³²³ La Declaratoria fue aprobada mediante el Decreto de Alcaldía N° 001, del 12 de enero del 2012.

³²⁴ Uno de los logros más destacados del Plan Piloto de Registro y Difusión de las Fiestas Populares de Lima fue el Premio al Tercer Puesto del Concurso Latinoamericano de Videos organizado por CRESPIAL por el video documental “La Fe mueve montañas” que registra el Homenaje al Señor de Qoyllur Ritti en Lima. Información tomada del resumen del Plan de Salvaguardia del PCI de Lima.

³²⁵ Durante los meses de febrero y marzo del año 2014 quien escribe, realizó una pasantía en la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima, en su Dirección de Patrimonio Inmaterial, a fin de profundizar en las actividades tomadas por el citado órgano ejecutor en relación a los intérpretes de MAT.

En otro aspecto, durante los meses de febrero y marzo del año 2014 quien escribe, realizó una pasantía en la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima, en su Dirección de Patrimonio Inmaterial, a fin de profundizar en las actividades tomadas por el citado órgano ejecutor en relación a los intérpretes de MAT. Dicho esto, se presenta una breve reseña de cinco de las actividades observadas.

Registro de las fiestas populares de Lima Metropolitana

La Dirección de Patrimonio Inmaterial, en aplicación del PSPCIL, realizó el registro antropológico de las fiestas populares celebradas en Lima. Uno de los rasgos distintivos de estas festividades fue la presencia de músicos y cantantes de MAT, por lo cual este registro es una modalidad de salvaguarda directamente relacionada a los intérpretes en alusión. Fue una muestra concreta del accionar de la MML por salvaguardar la música andina como una de las expresiones culturales de su población.

El registro consistía en la asistencia de investigadores de la dirección, quienes a través de la observación participativa, preguntas a los asistentes a la fiesta y llenado de fichas, recopilaron la información acerca de la organización, motivación, asistentes, relevancia y características de las fiestas populares de Lima. La mayoría de las celebraciones que fueron registradas son de origen migrante y vinculadas a la conmemoración del aniversario de un distrito o provincia del interior del país o a la celebración de un patrón o imagen religiosa.

El registro de las fiestas populares tuvo por objetivo caracterizar a profundidad estas expresiones colectivas presentes desde hace ya varias décadas en el escenario de Lima Metropolitana. En ese sentido, el trabajo no se limitó a la asistencia y observación de la fiesta, sino las labores se iniciaban al tomar contacto con las organizaciones o asociaciones que tienen a cargo la celebración en las semanas previas a la fiesta, se tomaron las referencias

generales y se organizaron los grupos de trabajo. El paso siguiente fue la búsqueda de la información histórica de la celebración.

La información histórica era dada a conocer a todos los miembros de los grupos de trabajo. En algunas ocasiones, la Dirección de Patrimonio inmaterial tercerizó el registro fotográfico y videográfico de la fiesta en especialistas que acompañaron al grupo de trabajo en el o los días de la fiesta. Cada uno de los investigadores contó con fichas especialmente realizadas para la recopilación de la información³²⁶, esta ficha contó con una sección dirigida a la música presentada en la fiesta que era llenada con el detalle de la mención de los músicos y agrupaciones.

Luego de recabar la información, esta era sistematizada en un solo documento al que luego se adjuntaban los registros fotográficos. Finalmente, se realizaba una ficha de incidencia de la celebración que era presentada a modo de informe a la Gerencia de Cultura, en ella se hacía mención de los elementos requeridos para realizar el registro, las situaciones presentadas como obstáculos, soluciones y facilidades en el trabajo de recopilación. También se hacía mención del número de personas involucradas en la fiesta popular³²⁷.

Publicidad de eventos en los que participan los intérpretes de MAT

La Dirección de Patrimonio Inmaterial en coordinación con la Dirección de Comunicaciones y Difusión de la Gerencia de Cultura, se encargaba de tomar información de las recopilaciones de las fiestas populares registradas del PSPCIL, sistematizar esa información de acuerdo a los formatos de los medios de comunicación oficiales de la Municipalidad de

³²⁶ El modelo de las fichas de recopilación de información de las fiestas populares de Lima es adjuntado a la sección Anexos V: material Gerencia de Cultura MML.

³²⁷ A fin de ejemplificar, se ha dispuesto el modelo de una ficha de incidencia en la sección Anexos V.

Lima y publicitar las celebraciones. La Dirección de Patrimonio Inmaterial realizaba también publicidad de eventos organizados por la Gerencia, relacionados a la MAT. Los medios de comunicación fueron los siguientes:

- La página web institucional de la Gerencia de Cultura: www.limacultura.pe/, (implementada en abril del año 2013) contaba con una sección denominada Agenda Cultural, que era actualizada semanalmente y ofrecía una programación de las actividades culturales organizadas por la Municipalidad. La publicidad de las fiestas populares, así como de los eventos organizados por la Dirección de Patrimonio Inmaterial como seminarios, conversatorios y talleres, se hacía a través de un formato estandarizado que cuenta con los siguientes datos: Nombre del evento, lugar del evento, dirección del evento, fechas horario, entradas, nombre del responsable, y reseña para la web³²⁸. Cada reseña de fiesta popular o evento iba acompañado de una fotografía.
- La Gerencia de Cultura contaba con dos perfiles en Facebook: Lima Cultura Mml, (www.facebook.com/limacultura?fref=ts), y Lima Milenaria Ciudad de Culturas (www.facebook.com/limamilenaria.munlima?fref=ts). En ambos perfiles, la publicidad se realizaba mediante la publicación de los anuncios de las celebraciones y eventos. Dichos anuncios contaban con la información de los formatos estandarizados señalados en el punto anterior³²⁹.
- Algunos seminarios, exposiciones, conversatorios y talleres relacionados a la MAT se publicitaban en el frontis del Museo Metropolitano de Lima (ubicado en el cruce de las Av. 28 de Julio y Av. Garcilaso de la Vega, Centro Histórico de Lima), esto por medio de banners grandes.

La naturaleza de la información de las fiestas populares se caracterizaba por ser variable en los aspectos de personas organizadoras, horarios, fechas y lugares. Por ello, la realización de las reseñas a publicar en los medios de comunicación de la MML, era cotejada con los organizadores y, cuando era el caso, los cantantes y músicos, muchos de los cuales son intérpretes de MAT.

³²⁸ A modo de ejemplo, se adjunta una de las fichas de sistematización de información de las celebraciones populares y eventos de la Dirección de Patrimonio Inmaterial de la MML, en la sección Anexos V: Material de la Gerencia de Cultura de la MML.

³²⁹ A fin de ejemplificar los anuncios a los que se hace referencia, se presentan algunos de los correspondientes a las actividades celebradas en los meses de febrero y marzo del año 2014, en la sección Anexos V.

Foro “Fiestas Populares de Lima: Identidad cultural migrante”

Muchas de las fiestas populares celebradas en Lima tienen su origen en el interior del país. Fueron traídas por los migrantes internos y se reproducen actualmente en la ciudad. Estas fiestas son complejos culturales, esto en el sentido, que se encuentran conformadas por diversas expresiones culturales como baile, música, tradición religiosa, culinaria, entre otros. En atención a ello, la Gerencia de Cultura de la MML organizó el Foro “Fiestas Populares de Lima: Identidad cultural migrante” con el propósito de evidenciar el complejo cultural que estas significan. Como no podía ser de otro modo, uno de los puntos tratados en el Foro fue la presencia de la MAT en Lima y sus intérpretes. El tipo académico de este evento, es un hecho a evaluar respecto a los ojos que observan a los intérpretes de MAT como sujetos de interés para la investigación. Ello se concluye luego de advertir que las ponencias del Foro estuvieron a cargo de especialistas de diversas disciplinas, entre las que podemos contar a la Antropología, la Arquitectura, la Historia y la Gestión cultural. Suscita interés en la presente tesis también por haber contado con la participación de músicos de MAT.

El foro se llevó a cabo los días jueves 20 y viernes 21 de febrero de 2014, en el auditorio del Museo Metropolitano de Lima. Las ponencias comenzaron a las 9 a.m. y finalizaron a 6 p.m. El ingreso fue libre, previa inscripción. El foro fue publicitado con un mes de anticipación en todos los medios de comunicación de la Gerencia de Cultura y se distribuyó en mesas temáticas, de acuerdo al orden siguiente³³⁰:

Mesa 1: Migración e identidad cultural

Mesa 2: Fiestas populares en Lima. Reinención y resistencia cultural

Mesa 3: Cultura, globalización, turismo e industria cultural

³³⁰ Los especialistas que conformaron las mesas temáticas fueron: Teófilo Altamirano Rúa, César Ramos Aldana, Reno Aroni Sulca, José Manuel Sánchez Paredes, Alberto Martorell Carreño, María Eugenia Ulfe, José Antonio Lloréns Amico, Manuel Pablo Ruez Retamoza, Pedro Pablo Alayza y María Sotelo López.

Mesa 4: Gestión del Patrimonio cultural inmaterial en el Perú

El evento contó con una participación de aproximadamente 100 asistentes, entre los cuales se pudo observar a igual porcentajes de jóvenes, adultos y adultos mayores. Asimismo, la distribución entre varones y mujeres fue equitativa. Pocos asistentes acudieron los dos días del evento, excusando su ausencia. Asimismo, pocos permanecieron las horas completas de duración del evento por día. La dinámica del evento consistió en la presentación de cada uno de los ponentes, siendo que cada ponencia tuvo una duración entre 30 minutos y una hora. Al finalizar cada una de las mesas, que contaba con tres presentaciones, se realizó una ronda de preguntas. Aquí resaltó la participación de los asistentes, quienes realizaron preguntas que evidenciaron su conocimiento en materia de música, costumbres y celebraciones populares de origen migrante en Lima, por lo cual cada ronda de preguntas tuvo una duración similar a la de las ponencias. Luego de las preguntas del público se realizó un intermedio, en el que se distribuyó a los asistentes folletería con información de las actividades organizadas por todas las Direcciones de la Gerencia de Cultura.

Al finalizar las ponencias tanto del día jueves 20 como las del viernes 21, se realizaron participaciones musicales, las que estuvieron a cargo de la Asociación de Danzantes de tijeras y músicos del Perú, la Federación interdistrital de la Provincia de Acobamba-Huancavelica (F.I.P.A.), los Danzantes de los Qapac Qolla de Paucartambo y la Asociación de Instituciones Tunanteras (A.D.I.T.). Cada una de las cuales se presentó con su respectivo marco musical. La Dirección de Patrimonio Inmaterial acordó con cada una de las agrupaciones que serían transportados en un bus contratado por la Gerencia. Una vez ya instalados en el museo, los danzantes e intérpretes ingresaron a uno de los ambientes del cuarto piso donde esperaron el momento para su performance. Al finalizar, la presentación en el patio del frontis del museo, se les brindó un refrigerio y el bus de regreso. Llamó la

atención que tres de las cuatro agrupaciones contaran con niños entre sus participantes, siendo que cada grupo de danzantes estuvo conformado por un número equitativo de jóvenes y adultos. Entre los músicos se pudo advertir que todos eran personas adultas o adultas mayores. Los intérpretes fueron todos músicos, es decir, que no se encontró cantantes entre los marcos musicales invitados. Los instrumentos musicales empleados fueron arpas, guitarras, violines y tarolas o tambores pequeños. Cada organización recibió un monto de s/. 600 (seiscientos nuevos soles) por su participación en el Foro.

Exposición "los Rostros festivos de Lima"

La exposición fotográfica "Los rostros festivos de Lima", organizada por la Gerencia de Cultura de la MML tuvo por principal objetivo presentar parte del trabajo realizado en el registro antropológico de fiestas populares de Lima. Como se ha indicado, la mayoría de estas celebraciones cuenta con la participación de intérpretes de MAT, por lo cual esta exposición se convirtió en una ventana abierta que propició que se tomara atención en los músicos y cantantes de música andina en Lima. Esta medida que consideramos positiva y acorde con el propósito de salvaguarda del PCI en Lima, se detalla a continuación.

La exposición tuvo lugar en el primer piso del Museo Metropolitano de Lima entre el 20 de febrero del 2014 y el 06 de abril de 2014. La exposición pudo ser visitada los días martes a domingo entre las 9 a.m. y las 7 p.m. y el ingreso era gratuito. Fue inaugurada al finalizar la primera fecha del Foro Fiestas Populares de Lima: Identidad cultural migrante y se contó con la presencia del reconocido antropólogo Luis Millones, curador de la muestra fotográfica.

Los rostros festivos de Lima fue una exposición compuesta de las fotografías y material audiovisual del registro de las fiestas populares que se realizan en la capital. Por parte de la MML, se mostró en ella, el proceso de redefinición de los rituales religiosos y culturales tales como peregrinaciones, fiestas patronales y actos festivos que llegaron de distintas zonas del

país y que se han reinventado en la ciudad de Lima. Dentro de la muestra se presentaron también dos festividades-ícono de nuestra ciudad: la fiesta del Señor de los Milagros y la de Santa Rosa de Lima las cuales son una síntesis de la diversidad de estos ritos celebratorios en Lima. El material audiovisual de la muestra facilitó el acercamiento del público a las expresiones musicales tradicionales de las fiestas populares expuestas.

Dato a resaltar es que la muestra fue visitada en el mes de marzo del 2014, por grupos de alumnos de colegios nacionales de los distritos de Comas, el Callao, el Agustino, Villa María del Triunfo y el Cercado de Lima, en el marco del programa desarrollado por la Gerencia de Cultura por medio del cual se organizan visitas guiadas para los alumnos de colegios nacionales a los museos de Lima. Asimismo, los talleres de pintura y recreación brindados por el Museo a niños en el mes de marzo, giraron en torno a la temática de la exposición.

4.4. Sociedades de Gestión Colectiva

Si bien las Sociedades de Gestión Colectiva son entidades privadas, es necesario indicar que son las asociaciones que mayor representatividad tienen entre los intérpretes musicales en la ciudad de Lima. Por ello, se hará una reseña de su situación de hecho. Esto será útil en el análisis de la presente investigación.

Para facilitar la explotación masiva de las obras y producciones conexas, se ha generado el sistema de gestión colectiva de derechos por el cual entidades nacionales administran todo el repertorio de obras nacionales, autorizando a los usuarios el uso de los mismos, recaudando las regalías correspondientes para luego distribuir las entre los asociados administrados y representados. Del mismo sistema gozan los titulares de derechos

conexos.³³¹ En el ámbito musical, estas sociedades están orientadas básicamente a la gestión de recaudación del pago de regalías que corresponden a los autores por la comunicación o ejecución pública de sus obras musicales. La comunicación o ejecución pública de una obra musical se puede dar en una variedad de escenarios, como por ejemplo en locales permanentes, en medios de transporte (terrestre, aéreo y marítimo) de pasajeros, en bailes y espectáculos musicales, en internet por medio de una estación de radio o televisión (de señal abierta, por cable o Internet), entre otras modalidades. En todos estos casos, los propietarios o responsables de dichos negocios tienen la obligación de pagar las regalías correspondientes a los autores de las obras musicales en cuestión, por intermedio de la sociedad de gestión colectiva correspondiente. Solo pueden funcionar como entidades de gestión colectivas aquellas autorizadas a funcionar como tales por la Dirección de Derecho de Autor del INDECOPI. En el Perú existen actualmente, las siguientes sociedades de gestión colectiva debidamente autorizadas relacionadas a la industria musical:

- Asociación Peruana de Autores y Compositores - APDAYC³³². Esta entidad está facultada para representar y administrar los derechos de los autores y titulares de obras musicales.
- Asociación Nacional de Artistas Intérpretes y Ejecutantes – ANAIE. Esta entidad está facultada para representar y administrar los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes. Esta Sociedad ha presentado una solicitud ante Dirección de Derecho de Autor para la revocatoria de su autorización de funcionamiento. El procedimiento está en trámite.
- Unión Peruana de Productores Fonográficos - UNIMPRO. Esta entidad está facultada para representar y administrar los derechos de los productores fonográficos.

³³¹ INDECOPI, USAID. Derecho de Autor. Lima: Guía Informativa. 2012.

³³² Fue respecto de APDAYC, sobre la cual los intérpretes de MAT dirigen sus críticas (véase cuadro N° 8), en tanto que no existe claridad respecto de sus facultades y criterios de recaudación y distribución. Así por ejemplo, representantes de dicha sociedad de gestión colectiva, se acercan a los eventos musicales señalando que sí no se cumple con realizar el pago a APDAYC, estos cancelarán la actividad. Al ser consultado el Dr. Martín Mosco Villacorta, Director de la Dirección de Derecho de Autor del INDECOPI, en de la ronda de preguntas realizada en la tercera fecha del "Foro sobre la Propiedad Intelectual en la Industria Editorial, Audiovisual y Musical" organizado por el INDECOPI y el Ministerio de Cultura, este confirmó que ni APDAYC ni ninguna otra sociedad de gestión colectiva, cuenta con las facultades necesarias para multar o sancionar a personas naturales o jurídicas por transgresiones a los derechos de autor y/o derechos conexos.

- Sociedad Nacional de Intérpretes y Ejecutantes de la Música- SONIEM. Esta entidad está facultada para representar y administrar los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes de obras musicales.

4.4.1. El caso Asociación Peruana de Autores y Compositores - APDAYC

No son pocos los manifiestos de cantantes y músicos peruanos que denuncian el mal manejo de los ingresos y abusos en el cobro por regalías, por parte de la asociación de gestión colectiva APDAYC. Así y con explícita autorización para su difusión, la cantante y productora cultural Pepi García Miró, manifestó en entrevista, que los intérpretes no conocen los criterios de distribución de las regalías y que ella a título personal no comprendía cómo es que se realizaban los pagos a los autores y compositores³³³. Así, algunos autores en respuesta a las denuncias de sus compañeros contra la APDAYC, han decidido no inscribir ningún tema en esa asociación de gestión colectiva y recabar sus regalías personalmente, aunque esto represente una labor inacabable, este es el caso del compositor ayacuchano Jaime Guardia.

A inicios del año 2014, los cuestionamientos hacia el comité ejecutivo de APDAYC se hicieron más notorios, y lo que comenzó como una iniciativa de cantantes y músicos de rock³³⁴,

³³³ Transcripción de la entrevista a Pepi García Miró en sección Anexos 2: Entrevistas

³³⁴ Diversas bandas y solistas de música rock, empezaron a circular por las redes sociales como Facebook y Twitter, manifiestos en contra de APDAYC. A modo de ejemplo podemos citar las declaraciones del músico, compositor y cantante Jorge “Pelo” Madueño quien denunció en el Congreso que la Asociación Peruana de Autores y Compositores extorsionó a músicos en las puertas de los conciertos. Estas declaraciones las realizó en el marco de la investigación contra la APDAYC por presuntos malos manejos, a cargo de la Comisión de Fiscalización del Congreso. Madueño reveló que la APDAYC amenazaba a músicos nacionales con no dejarlos realizar presentaciones si no pagaban por los derechos de sus propias composiciones. Además, aseguró que no formalizó el 25 % de los 50 millones que obtiene al año, lo que calificó como una irregularidad tremenda además del vacío fiscal que se genera. Asimismo, señaló que no solo los autores nacionales se encontraban descontentos con estas acciones, también los hacen artistas del extranjero como el ecuatoriano Segundo Rosero por no recibir las regalías que le corresponden. Madueño sostuvo que APDAYC le debe mucho dinero a editoriales en el extranjero y a gente a la que representa. Por su parte, el presidente de APDAYC, Armando Massé, acudió también al Congreso para responder sobre las autorizaciones radiales recibidas por sus allegados y los presuntos malos manejos en las regalías de

terminó en un reclamo los músicos peruanos, de todos los géneros, que suscitó la atención de los medios de comunicación. Lo siguiente fue el inicio de las investigaciones por parte del INDECOPI, las mismas que no se circunscribieron a la distribución de las regalías de los autores y compositores inscritos, sino que tomó atención en los supuestos beneficios recibidos por los familiares de su presidente, Armando Massé, contraviniendo la normativa de Derechos de Autor.

Con fecha 03 de marzo del 2014, mediante Resolución N° 0100-2014/CDA-INDECOPI, el INDECOPI decidió suspender al Consejo Directivo de APDAYC por un año. A través de la Comisión de Derecho de Autor, designó en su reemplazo a una junta administradora que ejercerá las labores del consejo suspendido. Esta junta contará con representantes de asociados fundadores, asociados principales, asociados activos, asociados vitalicios, asociados proactivos y asociados expectantes. Además, también será integrado por representantes designados por las Comisiones de Fiscalización y de Cultura y Patrimonio Cultural del Congreso. La sanción contra APDAYC incluye una multa de 100 unidades impositivas tributarias, equivalentes a 380 mil soles.

De acuerdo a la resolución de INDECOPI, APDAYC infringió el artículo 153 de la Ley sobre el Derecho de autor, el cual establece que las sociedades de gestión colectiva están obligadas a aplicar sistemas de distribución real bajo el principio de reparto equitativo. La Asociación habría incumplido esta norma ya que no sustentó las razones por las cuales

los artistas afiliados a APDAYC. Información tomada del artículo "Pelo Madueño denuncia que APDAYC extorsiona a músicos". En: Diario La República, del 16 de octubre del 2013, edición virtual. Consulta: 11 de abril de 2014. Disponible en: www.larepublica.pe/16-10-2013/pelo-madueno-denuncia-que-apdayc-extorsiona-a-musicos.

incluyó radioemisoras y excluyó a otras de la lista de las radios monitoreadas.³³⁵ En mayo del 2014, APDAYC presentó una apelación contra la Resolución en mención. No obstante, dicha resolución fue confirmada mediante Resolución N° 4944-2015/TPI/INDECOPI de la Sala Especializada en Propiedad Intelectual del Tribunal de Defensa de la Competencia y de la Propiedad Intelectual del INDECOPI, del 17 de diciembre del 2015.

Por todo lo expuesto, se concluye que existe por parte del Estado un conjunto de medidas que tienen por fin salvaguardar al PCI así como tener un orden adecuado para el desenvolvimiento de los intérpretes de MAT como trabajador. No obstante, este accionar del Estado no siempre se condice con las particularidades de la MAT como complejo cultural - las que han sido expuestas en el segundo capítulo de esta investigación-. Esta incongruencia entre el contenido de los mecanismos planteados y ejecutados desde el Estado y la naturaleza patrimonial cultural de la MAT, así como con las actividades de sus intérpretes, se debe a que dichos mecanismos han sido adoptados sin tomar en cuenta la cercanía necesaria a los cultores del PCI, no solo de la MAT sino también de otras manifestaciones culturales intangibles. De esa manera, se hace necesario que la legislación marco del PCN se adecúe a las particularidades del PCI, por ello en el capítulo siguiente se hace una breve revisión de las medidas de salvaguarda del PCI adoptadas en países con una pluralidad cultural y jurídica similar a la peruana a fin de tomarlas como referencia en la adecuación señalada, para finalmente presentar recomendaciones específicas al respecto.

³³⁵ Información tomada del artículo "Indecopi suspendió un año al consejo directivo de Apdayc". En: Diario La República, Lima, 03 de marzo de 2014, edición virtual. Consulta: 10 de abril de 2014. Disponible en: www.larepublica.pe/03-03-2014/indecopi-suspendio-un-ano-al-consejo-directivo-de-apdayc.

CAPÍTULO V LA SALVAGUARDIA DE LA MÚSICA TRADICIONAL EN OTROS PAÍSES LATINOAMERICANOS

Diversos países latinoamericanos han tomado acción respecto de su PCI, algunos de ellos cuentan con medidas específicas respecto de su música tradicional, siendo que tales experiencias pueden ser útiles en la formación de una política cultural en el Perú ya que esos países, como son los casos de Colombia y México, cuentan con una diversidad musical muy similar a la peruana. Por lo mismo, en la primera parte del presente capítulo se hace reseña de tales experiencias habiendo sido previamente sistematizadas para que en detalle representen aportes pasibles de ser tomados en cuenta en medidas destinadas a salvaguardar la MAT en Lima Metropolitana.

5.1. Experiencias de salvaguardia de la música tradicional en Latinoamérica

5.1.1. El caso colombiano: elaboración de la Cartografía de prácticas musicales de Colombia

Atendiendo los lineamientos dados por la UNESCO para que todas las naciones recuperen, salvaguarden y protejan a su música tradicional como manifestación de su PCI, el gobierno nacional de Colombia a través de su Ministerio de Cultura y algunas otras instancias, ha desarrollado una política para el rescate de la música tradicional colombiana, en la cual la tecnología aparece como herramienta indispensable para el registro, archivo, reproducción y circulación de las manifestaciones. En la señalada política cultural, se indica respecto de la música tradicional como expresión de las artes populares, lo siguiente:

El PCI se evidencia en las artes populares y en la recreación de tradiciones que son perpetuadas por las mismas comunidades. **Debido a su carácter colectivo, no se identifica un autor, pero sí sus ejecutantes, sean músicos, danzantes o actores, que practican su arte u oficio con un fin social primordial: la recreación de la**

manifestación³³⁶. Estas expresiones abarcan las tradiciones pictóricas, escultóricas y gráficas tradicionales; las artes escénicas y representaciones tradicionales; las danzas; la música y las expresiones sonoras tradicionales; cantos infantiles, tradiciones familiares de enseñanza y de fabricación, reparación y afinación de instrumentos musicales; festivales de música y danza, festivales y encuentros de poesía popular, piquería, trova, coplas, décimas y cuentería³³⁷.

El énfasis puesto en los ejecutantes de las artes populares se deja notar a lo largo de toda la política cultural, que resalta al elemento vivo de los bienes culturales intangibles. Es de subrayar la calificación social de primer nivel con que es denominada la recreación de las expresiones culturales, toda vez que ello redundaría en el reconocimiento del trabajo de los músicos y cantantes.

En lo que compete a las estrategias de la Política Cultural del PCI en Colombia, son las siguientes: 1) Fortalecimiento de la gestión social del PCI, 2) Promoción y fomento del conocimiento sobre el PCI, y 3) Comunicación y divulgación del PCI. Respecto de la tercera estrategia, la Política Cultural Colombiana precisa que el PCI es un hecho significativo, simbólico y, en consecuencia, es un patrimonio que se comunica, un patrimonio que es medio y fin de los procesos de comunicación social. Esta estrategia busca crear entornos de comunicación favorables a la valoración, recuperación y salvaguardia del PCI, se indica que se busca sensibilizar y fomentar en la población, el respeto y el interés por la salvaguardia del PCI en el marco del ejercicio de los derechos culturales, lo cual implica la documentación, publicación y difusión de las manifestaciones asociadas al PCI y la producción de materiales de comunicación de radio y televisión para las emisoras y telecentros comunitarios, locales y regionales. De acuerdo a esa estrategia, se traducen de los resultados de las

³³⁶ El énfasis es nuestro.

³³⁷ MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. Ámbitos y competencias de la Política. En: Política Cultural para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural (Segunda Parte), P. 271. Consulta: 16 de agosto de 2013. Documento disponible en: www.mincultura.gov.co/?idcategoria=36179.

investigaciones académicas a medios y formatos pedagógicos para que sean incorporados y utilizados en el sistema educativo colombiano³³⁸.

Para el cumplimiento de la estrategia de la política cultural se implementó la armonización de las funciones de las instituciones públicas. De ese modo que no se duplican los procedimientos, se tiene claridad de la responsabilidad de cada entidad y se asume la salvaguardia del PCI como una obligación adquirida por el Estado para ser asumida transversalmente, como se muestra en el siguiente gráfico:



Cuadro Nº 10: Instituciones públicas colombianas y sus competencias en materia de PCI

Fuente: Compendio de Políticas Culturales. Política Cultural para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural (Segunda Parte). Sección: Instrumentos para la aplicación de la Política. Pp. 284. Documento citado previamente.

La Política Cultural contiene asimismo, la elaboración de un inventario y un registro de las manifestaciones de su PCI, los que a su vez son expuestos como dos procedimientos que

³³⁸ MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. Ámbitos y competencias de la Política. En: Política Cultural para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural (Segunda Parte), P. 277. Documento citado previamente.

hacen parte del proceso general de salvaguardia. El inventario es, en realidad, un proceso de investigación que debe ser realizado por las comunidades o colectividades que recrean o se identifican con la manifestación, mediante el cual se da cuenta de lo que existe y de su estado³³⁹. El registro es la consecuencia lógica del desarrollo del inventario.

Respecto a la protección de los derechos de propiedad intelectual, la Política Cultural Colombiana ha denominado a las actividades relacionadas a los mismos: medidas de *Protección de los derechos colectivos e individuales de propiedad intelectual sobre el PCI*. El Ministerio de Cultura, tiene por misión velar los conocimientos, prácticas, tecnologías e innovaciones, que las colectividades y comunidades han desarrollado a partir de las manifestaciones de su patrimonio colectivo de cultura inmaterial, a fin de que sean debidamente protegidos mediante un régimen *sui generis*, en el que los derechos de autoría colectiva de las creaciones relacionadas con el PCI se consideren de carácter inalienable, y se garantice que las comunidades o colectividades obtengan beneficios de su PCI. Los beneficios derivados del PCI pueden ser monetarios y no monetarios, lo que incluye retribuciones de orden moral y simbólico que reafirman y enaltecen la manifestación, así como compensaciones en bienes y servicios³⁴⁰.

Se encuentra una similitud en la política cultural colombiana respecto a lo que se viene realizando en el Perú en cuanto a algunas medidas tomadas en relación a los intérpretes: el Ministerio de Cultura Colombiano tiene la facultad de hacer reconocimiento público de méritos y establecer mecanismos temporales de certificación de calidad y autenticidad a las

³³⁹ MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. Ámbitos y competencias de la Política. En: Política Cultural para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural (Segunda Parte), P. 288. Documento citado previamente.

³⁴⁰ Ibidem, P. 291.

personas o grupos que se hubiesen destacado como *cultores vivos* del PCI³⁴¹, lo que en el caso del Perú, es competencia del Ministerio de Cultura.

La política de salvaguarda del PCI colombiano está estrechamente articulada con la gestión local y regional, para lo que se plantea la habilitación y el fortalecimiento de la capacidad de las secretarías e instancias encargadas de la cultura en estos ámbitos. Por ello, se puso en acción un Programa de Fortalecimiento y Apoyo a las Iniciativas de Salvaguardia del PCI, con eventos periódicos de trabajo regionales y de orden nacional, para poder obtener una apropiación efectiva de la política de PCI y sus instrumentos³⁴². A continuación se reseña una de las medidas aplicadas en el marco de la Política Cultural de Salvaguardia de PCI de Colombia que se configura como uno de los mecanismos que será la fuente de otras medidas de salvaguarda.

Elaboración de la cartografía de prácticas musicales de Colombia

El Ministerio de Cultura de Colombia, a través de su organismo denominado “Grupo de Música” junto a su Biblioteca Nacional, viene desarrollando la Cartografía de Prácticas Musicales de Colombia, que a través de una multimedia presenta a los colombianos un completo panorama sobre los sonidos de las regiones de ese país³⁴³. Por todo el país de Colombia se han desplegado investigadores que trabajan por conformar un mapa de la música colombiana, recopilando no solo los sonidos sino también las historias de los intérpretes detrás de ellos, intentando entender cuál es la esencia que inunda la historia

³⁴¹ Ibidem, P. 293.

³⁴² Ibidem.

³⁴³ QUEVEDO Urrea, Jaime. El documento musical en Colombia: la develación de una memoria oculta que la cartografía de prácticas musicales en Colombia ha convertido en una estrategia de investigación y conocimiento. Signo y Pensamiento. jul-dic2011, Vol. 31, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013, P. 153.

cultural de las regiones³⁴⁴. Sin mayores pretensiones, los resultados de las investigaciones musicales en Colombia van a parar a los archivos de las bibliotecas universitarias, al Centro de Documentación Musical de su Biblioteca Nacional y en los mejores casos se anexan a la Fonoteca Nacional de Colombia.

5.1.2. El caso mexicano: el Programa de revitalización de la música de Tierra Caliente

Diversas instituciones y agrupaciones no gubernamentales se han dado a la tarea de revitalizar la música tradicional de algunas regiones de México. Sin embargo, pocas de ellas realizan una labor de vinculación entre tales procesos a nivel nacional. La institución que con mayor claridad ha tratado a la música tradicional mexicana en su carácter patrimonial cultural, es el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)³⁴⁵. Los objetivos generales de los programas del CONACULTA son los siguientes:

³⁴⁴ MOLANO, Adriana. Rescate de la música tradicional: tecnología y patrimonio inmaterial. En: Colombia Digital. Consulta: 02 de abril de 2013. Disponible en: www.colombiadigital.net/opinion/columnistas/adriana-molano/item/4145-rescate-de-la-m%C3%BAsica-tradicional-tecnolog%C3%ADa-y-patrimonio-inmaterial.html.

³⁴⁵ El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (Conaculta) fue creado con el fin de coordinar las políticas, organismos y dependencias tanto de carácter cultural como artístico. Asimismo, tiene labores de promoción, apoyo y patrocinio de los eventos que propicien el arte y la cultura en México. El antecedente inmediato de Conaculta fue la Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Educación Pública. Entre los motivos que generaron su fundación se encuentran su papel en el estímulo y fomento de la creación tanto artística como cultural, garantizando la plena libertad de los creadores. De la misma forma se reconoció que debe alentar las expresiones de distintas regiones y grupos sociales del país para así promover, preservar y enriquecer los bienes artísticos, culturales y patrimonios históricos con los que cuenta la Nación. Conaculta es la institución encargada de preservar de forma integral el patrimonio cultural de la Nación mexicana en sus diversas manifestaciones artísticas y culturales así como estimular los programas orientados a la creación, desarrollo y esparcimiento de las mismas. Las acciones de CONACULTA están encaminadas a mantener un compromiso profesional que beneficie a toda la sociedad mexicana con la promoción y difusión de todo el sector cultural y artístico. Su visión es convertirse en la institución de mayor relevancia nacional en los sectores cultural y artístico. Estimulará la creación artística y cultural con la garantía de que los creadores tengan plena libertad, esto en reconocimiento de que el Estado debe promover y difundir el patrimonio y la identidad nacional. Elevará la presencia del arte y la cultura nacional a través de proyectos, exposiciones, eventos culturales y cinematografía. Reseña extraída de la sección: Acerca de CONACULTA. En: Portal virtual del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Consulta: 17 de agosto de 2013. Disponible en: www.conaculta.gob.mx/acerca_de/.

- Diseñar e instrumentar una política cultural encaminada a propiciar la participación activa y organizada de los diversos agentes culturales (creadores, investigadores, promotores, organizaciones e instituciones federales, estatales y municipales) que inciden en la región.
- Promover el desarrollo cultural de las regiones e impulsar la difusión de sus expresiones artísticas y culturales a nivel nacional.

La música tradicional de México está en un proceso de cambio y mucha de su riqueza es aún desconocida, por lo que el CONACULTA ha señalado que es necesario investigar y difundir sus variantes, así como establecer programas de desarrollo cultural³⁴⁶. En virtud de ello, se revisaron tres iniciativas promovidas en los últimos años por distintas organizaciones culturales para preservar y revitalizar el patrimonio musical, estos desarrollados en la región de Tierra Caliente de Michoacán³⁴⁷. La reflexión acerca de la problemática cultural obliga a dar seguimiento a la vinculación entre todos los agentes que se encuentran inmiscuidos en los proyectos.

Las estrategias del Gobierno Federal para el Desarrollo Cultural Musical por Regiones dieron inicio el año 2001, cuando la Dirección General de Vinculación Cultural -perteneciente al CONACULTA- creó la Dirección de Vinculación Regional, la cual se abocó en ese mismo año a la planeación de cinco programas de desarrollo cultural de las regiones Sotavento, Yoreme, Tierra Caliente, Istmo y Maya. En el caso particular de la región de Tierra Caliente, el Programa de Desarrollo Cultural empezó a funcionar hasta el mes de octubre de 2003, y sólo

³⁴⁶ MARTINEZ DE LA ROSA, Alejandro. La diversidad musical en México: Un Patrimonio en riesgo. En: Biblioteca virtual de Derecho, Economía y Ciencias Sociales. Consulta: 02 de abril de 2013. Disponible en: www.eumed.net/librosgratis/2010c/734/La%20diversidad%20musical%20en%20Mexico%20Un%20patrimonio%20en%20riesgo.htm.

³⁴⁷ Tierra Caliente es una de las siete regiones geo-económicas que conforman el estado de Guerrero (los Estados Unidos de México) misma que también comprende algunos municipios del estado de Michoacán y el Estado Federal de México.

contó con recursos de CONACULTA. Durante esa primera etapa se llevó a cabo el Primer Foro Cultural de Tierra Caliente durante los días 29 y 30 de enero de 2004, en donde se dieron cita investigadores, creadores y promotores de esa región. De ese evento se seleccionaron diez ponencias que se publicaron en noviembre del mismo año en el libro *Foro Cultural de Tierra Caliente. Memorias* (Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente, 2004). Fue a raíz de este libro que se decidió retomar a la música como eje principal del programa pues en la fiesta musical se aglutinaban las otras prácticas culturales. Así, se solicitó a reconocidos investigadores diseñar un plan de trabajo específico para la región, el cual dio como resultado el *Programa de Revitalización de la Música de Tierra Caliente* que tuvo como prioridad tres campos de acción³⁴⁸: 1. Capacitación de jóvenes músicos, 2. Reconocimiento y preservación del conocimiento de los músicos de edad avanzada, y 3. Enseñanza, práctica y construcción de instrumentos musicales tradicionales. En el desarrollo de actividades guiadas por las líneas de acción señaladas, se gestó el Programa de Revitalización de la Música de Tierra Caliente. Las actividades que comprendió dicho programa se reseñan a continuación.

El programa de revitalización de la música de Tierra Caliente

Entró en vigor en 2005 con la participación de las cinco instituciones de cultura de los Estados mexicanos y el aporte federal de CONACULTA, así se pudieron generar en esta etapa las siguientes actividades y productos, divididos en cuatro líneas de trabajo³⁴⁹.

³⁴⁸ MARTINEZ DE LA ROSA, Alejandro. Obra citada. Consulta: 02 de abril de 2013.

³⁴⁹ CONACULTA. Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente. Información obtenida de la sección: Dirección General de Vinculación. Portal virtual institucional CONACULTA. Consulta: 22 de agosto de 2013. Disponible en: www.vinculacion.conaculta.gob.mx/prog_vinregional_tierrecaliente.html.

Animación

- Encuentros de músicos y bailadores de Tierra Caliente:

Tienen el propósito de “generar un diálogo colectivo entre los creadores de las distintas entidades, facilitar la retroalimentación de experiencias y favorecer la creación de redes de músicos tradicionales”. Asimismo, se aprovecha la asistencia de diversos agentes culturales para generar espacios de reflexión y análisis sobre las problemáticas y necesidades a las que se enfrentan, y que sirven a su vez para construir propuestas y acciones.

- Concursos de fotografía de Tierra Caliente:

Buscan reunir un acervo de imagen de la región para ilustrar las ediciones del programa. Hasta la fecha se han llevado a cabo tres concursos, en los años 2006, 2007, y 2009, respectivamente.

- Homenaje “Juan Reynoso” a la trayectoria de músicos tradicionales de la región

Se han homenajeado a diversos músicos de la región en 2008, 2009 y 2010.

Formación

- Talleres de música y baile tradicional:

A partir de 2006 se han dado talleres de música y baile para niños y jóvenes en distintos momentos en Michoacán, Colima y Guerrero.

- Encuentros de formadores de Tierra Caliente:

Busca crear una “red de apoyo mutuo entre quienes están formando las nuevas generaciones de músicos y bailadores, compila propuestas que permitan optimizar el uso de los recursos existentes y les comparte herramientas complementarias para su trabajo”.

- Taller de “Historias de vida”:

Octubre de 2008. Está enfocado a músicos y promotores que aplican cédulas de censo de músicos y ensambles con el fin de tener un diagnóstico del estado de la tradición musical en

la región. Asimismo, se plantea la posibilidad de publicar algunas historias de vida sobre los personajes importantes para la tradición.

Investigación

Primer Foro Cultural de Tierra Caliente. Enero de 2004.

Programa de Revitalización de la Música de Tierra Caliente. 2005.

Producción de materiales

Libro:

Foro Cultural de Tierra Caliente. Memorias. (Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, 2004).

Video:

Bajo el ala del sombrero. (Tierra, Tiempo y Contratiempo, 2007b).

Músicos y Bailadores Tradicionales de Tierra Caliente en Michoacán. (Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente).

Postales:

Muestra de los trabajos ganadores de los concursos de fotografía.

Discos:

Sones compartidos. 2008. Grabación de ejemplos musicales de las regiones Sotavento, Huasteca y Tierra Caliente que tienen un origen colonial único pero que permiten escuchar sus variantes regionales (Dirección de Vinculación Regional, 2008).

PROPUESTAS

A continuación se esbozan algunas propuestas a las medidas tomadas por el Estado peruano en cuanto a la salvaguarda del PCI y la normativa que atañe a las actividades del intérprete de MAT en Lima Metropolitana. Estas son formuladas con el objetivo de incluir a intérprete en las medidas y normativa concernientes a la música tradicional como parte del PCI.

Para la planificación de las medidas de salvaguardia del PCI

- 1) Para elaborar medidas de salvaguarda del PCI-MAT se debe tener en el centro de la atención tanto a la obra musical como al intérprete, este segundo por ser el elemento vivo de dicho patrimonio cultural. No será posible plantear una política de salvaguarda eficiente sin tomar contacto con los maestros.
- 2) Se debe tener en consideración el perfil del intérprete de MAT en la actualidad y el papel de la tecnología en su formación y su desempeño artístico.
- 3) Existe un conjunto de normas de conducta y en el desempeño de las labores artísticas del grupo social de los intérpretes de MAT que es necesario que sea tomado en cuenta en la planificación de las medidas que buscan salvaguardar ese PCI. Esto se plantea para ser aplicado en general para todas las manifestaciones del PCI.
- 4) Trabajar actividades de salvaguarda del PCI-MAT teniendo como eje a los eventos (conciertos, recitales) ya que estos son los espacios que por naturaleza reúnen a los asistentes con los músicos, así como a los intérpretes entre sí. Lo que da pie al compartir y la constante recreación del PCI.
- 5) Al establecer políticas culturales en torno a la salvaguardia de la MAT y del PCI en general, se deben recoger las características de las industrias culturales, así como disponer acciones que involucren la comunicación masiva y la tecnología de las actividades musicales en la actualidad. De no ser así, se gestionará con la visión de un patrimonio musical esencialista y estático, lo que no se condice con la situación de hecho expuesta en la presente tesis.
- 6) Se debe distinguir entre la salvaguarda del patrimonio cultural y las actividades destinadas a fomentar el turismo. La salvaguarda supone la promoción de la manifestación cultural inmaterial para la propia comunidad y sus generaciones venideras, en cambio el turismo es la actividad en la cual se genera un producto

cultural para ser consumido por persona extranjera o foránea que no tiene interés por replicarla.

En las políticas públicas culturales:

- 1) Incluir en las políticas culturales dirigidas al patrimonio cultural como la MAT, al elemento vivo, es decir a los intérpretes. Para esto es necesario que la disciplina del Derecho y la administración pública trabajen de manera complementaria con las Ciencias Sociales pues tal conjunto de disciplinas son las que con mayor exactitud recogerán las características y necesidades específicas de los intérpretes musicales en el despliegue de sus actividades musicales.
- 2) Incentivar a los intérpretes de MAT al mejoramiento constante de sus presentaciones. Se debe tener en cuenta que una mala presentación del intérprete tiene repercusión directa en la percepción que de canción de MAT se genera en el público.
- 3) Es urgente establecer acciones especialmente dirigidas a los intérpretes de larga trayectoria, tanto en relación al registro del PCI que ellos crearon y de la calidad de vida de los maestros. Se ha observado que estos dos aspectos constituyen el núcleo de las actividades desarrolladas en países como Colombia y México en relación a sus músicos y cantantes de música tradicional.
- 4) La educación es herramienta y objetivo en la difusión de la MAT, así como se han elaborado kits educativos que en general reseñan la música del Perú, no se ha dado el valor adecuado a los intérpretes. En este sentido, resultaría más eficiente acercar los intérpretes a los educandos, esto tanto en conversatorios, como en clases o en cuanto a la obra ya registrada.
- 5) Incentivos para que las instituciones educativas brinden formación en gestión cultural, así como la incorporación de dicha carrera a las currículas de las universidades del Estado. Al día de hoy, la gestión cultural es materia de cursos libres como diplomados o seminarios de iniciativa privada. La gestión cultural es ofrecida como parte de post grados en Turismo, lo que como se ha indicado, no siempre es coincidente con la salvaguarda del PCI.
- 6) Promover la formación de asociaciones de músicos y cantantes, de modo que el acceso a sus derechos de trabajo y sociales se vea favorecido, esto es una acción que ha de ser asesorada, de modo que se evite caer en las condiciones que dieron pie a la judicialización de las discrepancias de los dirigentes de las antiguas agrupaciones y sindicatos de música folklórica.

A nivel normativo en general:

- 1) Aplicar e interpretar la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación tomando en consideración las características del PCI. Formular y aplicar disposiciones específicas que partan del real conocimiento de la complejidad de las manifestaciones culturales inmateriales. Determinar con exactitud las actividades a adoptar en beneficio de la salvaguarda del PCI. Asimismo, incluir el término “salvaguarda” en tanto este es el dirigido al PCI e implica requerimientos distintos a la “puesta en valor” correspondiente al patrimonio cultural material.
- 2) Formular medidas legislativas acordes a la realidad de los actores culturales de las diversas manifestaciones de PCI como los intérpretes de MAT. En esa medida, replantear las normas vigentes de acuerdo tanto a la naturaleza como a la diversidad de las manifestaciones culturales intangibles.
- 3) Aprobar, aplicar y fiscalizar nuevas disposiciones normativas que especifiquen las obligaciones de cada entidad pública en torno a la protección del PCI prevista en la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, poniendo especial énfasis en las correspondientes al Ministerio de Educación en materia de información de la música tradicional. Asimismo, con los medios de comunicación en relación a la difusión necesaria de la MAT, el Ministerio de Trabajo en tanto los derechos laborales de los intérpretes de MAT.

Recomendaciones específicas a nivel normativo:

- 1) Establecer una lectura sistemática de la Constitución Política del Perú con la Convención UNESCO 2003.
- 2) Resaltar la noción de “patrimonio vivo” en la definición del PCI.
- 3) Incorporación expresa de la figura del intérprete como elemento sustancial de la música tradicional como PCN.
- 4) Incidencia de las entidades públicas en el desarrollo de eventos como conciertos, recitales y festivales, a través de la puesta a disposición de infraestructura como auditorios y salas.
- 5) Simplificación de las formalidades de los contratos de los intérpretes de MAT. Adecuación de la Ley del Artista, Ley 281313.
- 6) Incorporar la figura de los maestros de música tradicional en la normativa del PCN.

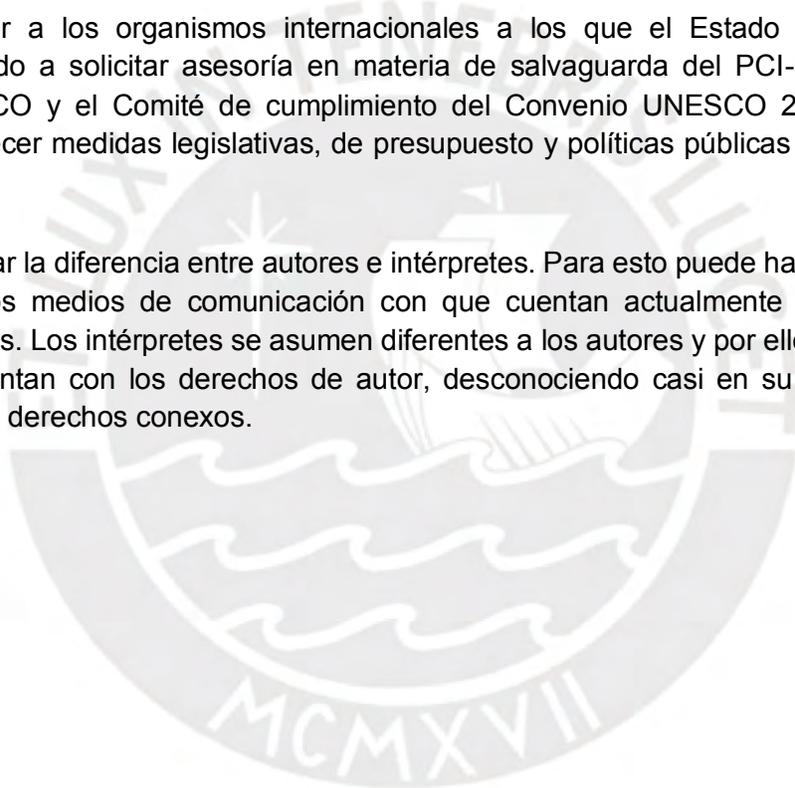
- 7) El carácter intangible del PCI dificulta determinar las acciones que ponen en peligro o configuran una falta en contra de tales manifestaciones, en ese sentido, se propone reforzar las medidas salvaguarda y crear unas específicas.
- 8) Reforzar las medidas de protección de los documentos que guardan información de las expresiones musicales de origen andino (como partituras, documentos históricos, autobiografías de intérpretes de MAT, etc.)

Recomendaciones a nivel institucional:

- 1) Hacer el seguimiento del cumplimiento de las disposiciones establecidas en beneficio de los intérpretes. Debe quedar expresa esta función para cada autoridad en cada ámbito.
- 2) Incorporar a los registros del INDECOPÍ, uno en específico para la MAT y sus intérpretes. En el supuesto de este registro, no debe hacerse depender la inscripción de los intérpretes de la autorización del autor cuando los temas son anónimos, como sucede en muchos de los de MAT.
- 3) Procurar promover los derechos morales de autor de los intérpretes autores de MAT por ser estos la puerta a la aplicación de los derechos patrimoniales. Se debe tener la misma acción en torno a los derechos conexos de los intérpretes. Para esto se debe reforzar la labor del INDECOPÍ, además de fundamentalmente, acercarlo a los intérpretes de MAT, ya que esta entidad pública cuenta con poca popularidad entre los músicos de MAT.
- 4) Adicionar a la Declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación (reconocimiento), capacitación a la comunidad, grupos o individuo que la adquiere de modo que sea aprovechable (al pedir auspicios por ejemplo para realización de actividades vinculadas a su difusión, a nivel nacional e internacional), y no se restrinja a un efecto de reconocimiento nominal. Esta asesoría ha de ser brindada, en materia de MAT, por el Ministerio de Cultura.
- 5) Fiscalizar el desempeño de las sociedades de gestión colectiva, en tanto el caso APDAYC es muestra de que las denuncias constantes de los músicos e intérpretes deben ser escuchadas a la brevedad. De comprobarse y quedar consentidas las acciones contrarias a Derecho imputadas a dicha sociedad de gestión colectiva, el cálculo de las regalías y la determinación de los autores y músicos afectados, es una labor que no se realizará o de hacerlo, no alcanzará a todos los intérpretes, entre los que sin duda se hallan también músicos de MAT.
- 6) Dar solución a los requerimientos de mejoramiento presentados en torno a la ENSFJMA. Entre otras medidas a tomar, debe evaluarse la adscripción de la

escuela al Ministerio de Cultura por tratarse del único lugar especializado en educación vinculada a la música tradicional del país. Por tanto, no debe ser vista solamente como una entidad educativa sino de formación y preservación de MAT entre otros géneros musicales tradicionales. En este sentido, su gestión es compatible con las funciones asignadas al Ministerio de Cultura.

- 7) Elaborar la cartografía de prácticas musicales del Perú, este documento es necesario para la formación específica de una política cultural del patrimonio musical del país. La realización de la cartografía estaría a cargo del Ministerio de Cultura, en colaboración con el Conservatorio Nacional de Música y asesoramiento de institutos de investigación musical como el Centro de Etnomusicología de la PUCP y las asociaciones culturales de promoción musical.
- 8) Recurrir a los organismos internacionales a los que el Estado peruano está facultado a solicitar asesoría en materia de salvaguarda del PCI-MAT como la UNESCO y el Comité de cumplimiento del Convenio UNESCO 2003, a fin de establecer medidas legislativas, de presupuesto y políticas públicas en relación al PCI.
- 9) Resaltar la diferencia entre autores e intérpretes. Para esto puede hacer uso de los diversos medios de comunicación con que cuentan actualmente las entidades públicas. Los intérpretes se asumen diferentes a los autores y por ello asumen que no cuentan con los derechos de autor, desconociendo casi en su totalidad que existen derechos conexos.



CONCLUSIONES

1.- El patrimonio cultural inmaterial (PCI) ha recibido reconocimiento en el marco normativo internacional hace poco más de una década, lo que es un tiempo bastante menor al tratamiento que ha recibido el patrimonio cultural material. Sin embargo, las acciones en atención al PCI han sido numerosas y constantes, sobre todo desde la formulación de la Convención UNESCO 2003 y la presentación de la obligación de salvaguarda, figura destinada específicamente al PCI. Asimismo, existen organismos internacionales que procuran su cumplimiento como el Comité para la salvaguarda del PCI y el Centro para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de Latinoamérica-CRESPIAL.

En el Perú, el PCI es una figura incorporada al sistema jurídico a través de la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación. No obstante, existen antecedentes normativos que evidencian que las manifestaciones culturales intangibles han sido preocupación de larga data para el Estado, aunque sin definirlos como tales. Algunas de dichas manifestaciones son la música y las danzas, y entre ellas, la música andina tradicional.

2.- La música andina tradicional (MAT) es parte del derecho cultural a ser partícipe en la vida cultural de la comunidad y asiste tanto al individuo como al colectivo del cual es parte. Constituye de este modo, una las expresiones más constantes de su identidad cultural. Se encuentra conformada por la música y la letra o texto de canción del tema, y el intérprete. Es este segundo elemento el que determina el carácter vivo de dicho patrimonio. No es posible separar los dos elementos sin perder en sí al patrimonio musical. De ello que sea necesario que las medidas a adoptar para su salvaguarda contemplen con igual atención a ambos elementos por ser coexistentes. Sin intérpretes, no hay música.

3. El Estado peruano se encuentra obligado a realizar medidas concretas destinadas a la plena realización del derecho de toda persona a participar en la vida cultural, en donde encontramos el derecho al patrimonio cultural, música andina tradicional a efectos de la investigación, lo que requiere la adopción de las medidas necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de las manifestaciones culturales. Adoptar las medidas adecuadas no implica solo medidas legislativas, sino también administrativas, económicas, educativas y sociales, además de recursos judiciales.

En la primera década del presente siglo, el Estado peruano a nivel de gobierno central, circunscribió sus medidas de salvaguarda del PCI a medidas legislativas, entre las que resalta la actual Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación. Sin embargo, su contenido es alarmantemente general, sobre todo en referencia a las manifestaciones culturales intangibles. Lo que ha llevado, entre otras causas, a que las competencias de las entidades en materia cultural sean difusas.

La generalidad en las disposiciones normativas tiene una consecuencia de proyección importante. Al ser poco específicas, las acciones tomadas en la actualidad no tienen una base normativa determinada, sino solo las directivas y circulares de cada entidad, lo que representa el peligro de que las acciones en la actualidad no tengan la vocación de permanecer en el tiempo. Por ejemplo, se observan diversas ceremonias para condecorar a intérpretes de MAT, pero esto no implica que haya una política cultural desplegándose.

4.- El intérprete de MAT en Lima Metropolitana no es parte de la noción clásica de música tradicional vinculada a espacios rurales, esto en gran medida por la incorporación de elementos tecnológicos que lo acercan a nuevas posibilidades [tanto en fuentes como en

herramientas para presentar sus temas]. Esto se da tanto entre intérpretes jóvenes como en aquellos que cuentan con larga trayectoria, de aquí la necesidad de que las acciones de salvaguarda de la MAT contemplen las características actuales de sus intérpretes, de no ser así, las medidas se tornan en poco eficientes y en la pérdida del PCI.

Es necesario tomar en cuenta que en contextos metropolitanos como Lima, los intérpretes de música tradicional como la andina, no se identifican únicamente con los géneros musicales de una sola región del interior de país. Esto se debe a que la motivación y el interés por dedicarse a la difusión de la música tradicional de origen andino, tienen diversas fuentes entre los músicos y cantantes que residen en Lima. Es esa diversidad la que ha propiciado que en la ciudad en referencia, se hallen músicos nacidos en Lima ejecutando marineras ayacuchanas o cantantes cajamarquinos interpretando huaynos cusqueños, por citar algunos ejemplos. De ese modo, se advierte que estos intérpretes, y por ende esta manifestación del PCI, no pueden ser evaluados bajo el marco jurídico dedicado a las comunidades nativas o a las minorías étnicas, ya que estos no se encuentran identificados únicamente con alguna de estas comunidades o minorías, sino que asumen a la música andina tradicional como un patrimonio cultural que le pertenece a toda la nación del Perú y por ello lo reclaman como propio. Esta es la razón por la cual la normativa dirigida a las comunidades nativas y minorías étnicas no ha sido materia de análisis en la presente investigación. En esa línea, se dedicaron los esfuerzos al estudio de los derechos culturales como el derecho a participar en la vida cultural y a las características y orden de las actividades de los intérpretes de MAT, por corresponder de modo directo a la situación de hecho encontrada en el caso de los ejecutantes de MAT en Lima Metropolitana.

5.- Los intérpretes de MAT constituyen un grupo social y cultural en Lima Metropolitana, en dicho grupo las actividades guardan un orden conocido por todos sus integrantes. Luego de

ser estudiado, se encontró que tal orden representa un conjunto de normas de conducta y guía para sus actividades musicales que todos los intérpretes deben seguir para ser miembro de ese grupo cultural. En dichas conductas se valora especialmente el esfuerzo por hacerse del saber y técnica de la práctica de la música andina. Es por ello, que se forman sucesores del patrimonio musical de cada uno de los intérpretes, especialmente de los maestros. Estos se convierten en autoridades y ejemplos a seguir por los demás músicos.

6.- El Ministerio de Cultura es una institución joven, por lo cual aún se vienen delimitando sus acciones y competencias, sin embargo, como ha sido expuesto, las manifestaciones culturales han sido un tema tratado por las entidades públicas desde hace ya varias décadas, experiencia que es necesario incorporar. Una de las principales falencias del accionar del Ministerio de Cultura en relación a la MAT, es la falta de coordinación eficiente entre las Direcciones de Patrimonio Cultural Inmaterial y las Direcciones de Industrias Culturales, que si bien pertenecen al mismo sector del Ministerio, no evidencian labores conjuntas que realicen actividades en beneficio de los intérpretes de MAT.

7.- Las medidas positivas llevadas cabo por las entidades públicas toman poca conexión con las asociaciones y agrupaciones de MAT en la ciudad de Lima. En esta línea, las entidades públicas no están tomando contacto con intérpretes como fuente del PCI- MAT, no se han iniciado relaciones con promotores como Ricardo García, charanguista y fundador del taller “El Charanguito de Nogal” (enseñanza de la ejecución de dicho instrumento, especialmente dirigido a niños y jóvenes) o Pepe Sotelo, charanguista y organizador del Recital Nacional de Charango y Ricardo Villanueva, guitarrista y fundador de la asociación Cuerdas al Aire. Estos contactos son de importancia sin duda y marcarían un cambio entre la visión clásica y general de un intérprete en un grupo y del intérprete actual, y por ende, la mejora en la precisión de las medidas de salvaguarda a adoptar.

8.- Se ha demostrado que tanto las normas como las acciones de entidades estatales, que se aplican en atención a la salvaguarda del patrimonio cultural -entre ellas la MAT-, no contemplan la presencia dinámica del intérprete como un elemento esencial de dicho patrimonio, lo que puede ser expuesto en lo siguiente: 1) No se señala en la normativa del PCN la esencialidad del intérprete en las manifestaciones musicales, como sí ha sido declarado en las políticas culturales de países como Colombia y México; 2) No se halló que existan por parte de las entidades públicas, políticas que involucren a los intérpretes, no como partícipe de ceremonias oficiales, sino como fuentes de investigación, como agentes facilitadores en el acercamiento a grupos sociales específicos, entre otros posibles roles; 3) No se han diseñado campañas de información destinadas a intérpretes de MAT, acerca de sus derechos culturales y laborales, las que son un requerimiento desde hace varios años; 4) Las acciones dirigidas a la difusión del PCI-música andina, se han restringido a su exposición en conciertos o recitales; y 5) Existen modalidades de apoyo sugeridas por los intérpretes entrevistados: información, capacitación, fondos concursales, asesoramiento en materia de derechos sociales y producción de eventos; que son propuestos de manera inmediata al ser consultados, esta información no puede ser ajena o no conocida por el Estado. De no ser conocida, implica que no se ha tenido el acercamiento a los intérpretes (y con esto, al PCI que se pretende salvaguardar), y de ser conocida, el Estado se está tomando un periodo por demás extenso en la formulación de medidas eficaces, o estas se ven obstaculizadas por falta de voluntad política.

Bibliografía

ANCHI, Félix.

2005 Historias de vida. Trabajo de campo: un acercamiento a la vida cotidiana de los músicos andinos. Cuadernos Arguedianos. Lima. Año 6, N° 6. Diciembre de 2005.

ALFARO Rotondo, Santiago.

2009 Economía y cultura de la música andina en Lima Metropolitana. Tesis de licenciatura en Ciencias Sociales con mención en Sociología. Lima: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Ciencias Sociales.

AMNISTÍA INTERNACIONAL

2004 Educación en Derechos humanos. Asignatura suspensa.

ARÉVALO, J. Marcos y SÁNCHEZ, Marcos.

2011 La antropología jurídica y el Derecho consuetudinario como constructor de realidades sociales. Revista de Antropología experimental. Universidad de Jaén, España, N° 11.

ARISTA Zerga, Adriana.

2013 Patrimonio cultural de la Nación. La Constitución comentada. Dir. Walter Gutiérrez. Lima: Gaceta Jurídica. Tomo I.

BALLESTEROS, Soledad.

1999 Memoria humana: investigación y teoría. Psicothema. Madrid: Vol. 11. N° 4.

BARAÑANO, A. Martí y J. Abril, G.

2003 World Music ¿el folklore de la globalización? Trans. Revista transcultural de música. Madrid: N° 7. Diciembre. Sociedad de Etnomusicología.

BORGHI, Marco.

1996 La protección de los derechos culturales desde los límites del modelo suizo hasta la formulación de una declaración universal. Derechos culturales. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

MELO Campos, Luís.

2007 A música e os músicos como problema sociológico. Revista Crítica de Ciências Sociais. Lisboa: N° 78. Octubre 2007.

CHANG Vargas, Giselle.

2003 Notas introductorias. Nuestras tradiciones en música y danzas. Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana. San José: Serie Culturales Populares Centroamericanas N° 5.

CONTRERAS, Carlos y Cueto, Marcos.

2013 Historia del Perú Contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial y Universidad del Pacífico. CIUP.

COPLAND, Aaron.

2004 Del compositor al intérprete y de éste al oyente. Cómo escuchar la música. México: Fondo de cultura económica.

DELGADO, Manuel.

2007 Sociedades movedizas. Barcelona: Editores Anagrama.

DONDERS, Yvonne.

2006 El marco legal del derecho a participar en la vida cultural. Agencia Española de Cooperación Internacional. Derechos culturales y desarrollo humano: publicación de textos del diálogo del Forum Universal de las Culturas de Barcelona. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.

EL COMERCIO

2000 Colección: Historia de la Música Peruana (material audiovisual). Lima: El Comercio. CD5 y CD6.

ENGLE MERRY, Sally.

1979 Pluralismo Jurídico. Siglo del Hombre Editores, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

FRANCO Duque, Luís.

2005 Música andina occidental: entre pasillos y bambucos. Programa Nacional de Músicas Populares. Bogotá: Ministerio de Cultura de la República de Colombia.

GARCÍA Cuetos, María del Pilar.

2011 El patrimonio cultural: conceptos básicos. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

GEERTZ, Clifford

1987 La interpretación de las culturas. México: Gedisa. Parte 1, cap.1.

GOLTE, Jurgen

2012 Migraciones o movilidad social desterritorializada. No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II. Carlos Iván Degregori; Pablo Federico Sendón y Pablo Sandoval, eds. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GONZÁLES Carré, Enrique.

2007 La tradición y lo popular. En: Folklore y tradiciones populares. González Carré, Enrique. (Ed.) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva Agüero.

HäBERLE, Peter.

1998 Protección Constitucional y Protección universal de los bienes culturales: un análisis comparativo. Revista española de Derecho Constitucional. Madrid: N° 54. Año 18. setiembre-diciembre.

HARVEY, Edwin R.

2008 Informe de la Cuadragésima sesión del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de Naciones Unidas. Ginebra, 28 de abril-16 de mayo 2008. Día del Debate General: Derecho a participar en la vida cultural art. 15 (1) (a) del Pacto.

HERRERA GÓMEZ, Manuel y SORIANO MIRAS, Rosa María.

2004 La teoría de la acción social en Erving Goffman, Departamento de Sociología, Universidad de Granada, Paper 73.

HURTADO, Wilfredo.

1997 La música y los jóvenes de hoy: Los hijos de la chicha. Lima: aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

LAGIU, Efigia y PEREZ MONCUNILL, Estela.

2011 Sociología comprensiva: Max Weber. Material de trabajo, cátedra de sociología. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Rosario.

INDECOPI, USAID.

2012 Derecho de Autor para músicos. Lima: Folletín Guía Informativa.

JIMÉNEZ Borja, Arturo.

2007 El encuentro cultural. En: Folklore y tradiciones populares. Gonzáles Carré, Enrique. (Ed.) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva Agüero.

KREBS, Magdalena y SCHMIDT-HEBBEL, Klaus.

1999 Patrimonio Cultural: Aspectos económicos y políticas de protección. Perspectivas en Política, Economía y Gestión. Santiago de Chile: Volumen 2. Número 2.

LLORENS Amico, José Antonio.

1983 Música Popular en Lima: Criollos y Andinos. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Indigenista Interamericano.

LUMBRERAS, Luís.

2006 Las Políticas Culturales en el Perú. Políticas culturales: ensayos críticos, Guillermo Cortés, Víctor Vich (eds.) Lima: IEPS.INC.EOI.

MARIÁTEGUI Malarín, Juan.

1967 Lineamientos del Derecho del intérprete. Lima: Casa de la Cultura.

MARKS, Stephen.

2006 Los derechos culturales en perspectiva. En: Agencia Española de Cooperación Internacional. Derechos culturales y desarrollo humano: publicación de textos del diálogo del Forum Universal de las Culturas de Barcelona. Madrid. Agencia española de Cooperación Internacional.

MERINO DE ZELA, Mildred.

1974 Hacia una teoría del Folklore peruano. Folklore y tradiciones populares. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva Agüero.

MUÑOZ Monge, Antonio.

2007 La Lima provinciana de huaynos. Puente, publicación del Colegio de Ingenieros del Perú. Lima: Año II. N° 6.

NARAYAN, Deepa.

2000 La voz de los pobres ¿hay alguien que nos escuche? Oxford: Oxford University Press.

NEYRA, Eloy

1993. Cuando no trabajo me da sueño. Raíz andina de la ética del trabajo. TEMPO. Los nuevos limeños. Lima: Sur TAFOS.

COMITÉ ECONÓMICO Y SOCIAL DE NACIONES UNIDAS

2009 Observación General N° 21 del 21 de diciembre de 2009 “Derecho de toda persona de participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1ª), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales”.

PEÑA Jumba, Antonio.

2001 Un análisis socioantropológico del derecho para el Perú. Revista Derecho PUCP, N°28.

POOLE, Deborah

1988 Entre el milagro y la mercancía: Qoyllur Rití. Márgenes. Encuentro y debate. Lima:Año II N° 4. Publish Service.

RAMÍREZ, Aceneth.

2007 Algunas manifestaciones de la cultura tradicional y popular de una comunidad en situación de desplazamiento: el caso de Cercana Ilusión. Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología. Bogotá: Universidad de los Andes. N° 5, julio-diciembre.

REAP, James K.

2006 El reconocimiento de los derechos de patrimonio como derechos culturales. Agencia Española de Cooperación Internacional. Derechos culturales y desarrollo humano: publicación de textos del diálogo del Forum Universal de las Culturas de Barcelona. Madrid: Agencia Español de Cooperación Internacional.

RIVAS PLATA Caballero, Iván.

1999 La música andina en Lima. Cuadernos Arguedianos. Lima: Año 2, N° 2, mayo.

ROEL Mendizábal, Pedro.

2000 Del folklore a culturas híbridas. No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales.

ROMERO Villamizar, Laura.

2013 Los mecanismos de supervisión y garantía de los derechos económicos, sociales y culturales en el Sistema Europeo de Derechos Humanos y el Sistema Interamericano de Derechos Humanos. Revista de Derecho Público. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Derecho, enero-junio.

ROMERO, Rocío.

1982 La música andina actual y sus intérpretes. Tesis de Bachillerato en Ciencias Sociales con mención den Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales. Lima.

OLMO Domínguez, José Luis.

2009 Los Aspectos Fundamentales que definen a la música popular tradicional. Temas para la Educación. Andalucía: Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía. N°4, septiembre.

OSSIO, Juan M., Romero, Raúl (ed.).

2008 Uso del espacio y tiempo en la fiesta andina. Fiesta en los Andes: ritos, música y danzas del Perú. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial: Instituto de Etnomusicología.

PASUY Araniegas, William.

2000 El patrimonio cultural, su significado y proyección de educación ciudadana. Tiempos modernos, Vol. 5.N° 7.

QUEVEDO Urrea, Jaime.

2013 El documento musical en Colombia: la develación de una memoria oculta que la cartografía de prácticas musicales en Colombia ha convertido en una estrategia de investigación y conocimiento. Signo y Pensamiento. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, julio-diciembre, Vol. 31.

QUINTERO Rivera, Mareia.

2013 Debates identitarios y capital simbólico. Cultural Policies on Traditional Puerto Rican Music. Latin American Research Review.

SÁNCHEZ-CASTAÑEDA, Alfredo.

2001 Los orígenes del pluralismo jurídico. Pluralismo jurídico e interculturalidad. Comisión de justicia de la Asamblea Constituyente e Instituto de Estudios Internacionales-IDEI, primera edición, Sucre.

SULCA, Arturo.

2005 Vals, sujeto y nación en el Perú. Lima: Tesis de licenciatura en Letras y Ciencias Humanas con mención en Literatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.

TELLO, Aurelio.

1997 El patrimonio musical de México. Una síntesis afirmativa. El patrimonio nacional de México II. México: FCE/CONACULTA.

URIBE, Ana.

2013 Migrantes, educación y cultura. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Época III. México: Universidad de Colima, Vol. XIX, Número especial.

UNESCO.

1982 Informe final de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales. Declaración de México.

VIVANCO Guerra, Alejandro.

1973 El migrante de provincias como intérprete del folklore. Tesis para bachillerato en Ciencias Sociales con mención en Antropología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales.

WEBER, Max.

1984 Economía y sociedad. Cap. III y IX. Fondo de Cultura Económica. México.

ZAVALA, Virginia.

2006 La oralidad como performance: un análisis de géneros discursivos andinos desde una perspectiva sociolingüística. Boletín IRA, Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, N° 33.

ZEVALLLOS Castillo, Henry Omar.

2009 Precisiones sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial y su Regulación en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, Ius inter gentes, Lima. Año 9, N° 9.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

ACOSTA Ojeda, Manuel.

2013 Canción “El Obrero” entre Pasco y Ancash. Recopilación de artículos de Manuel Acosta Ojeda. Consulta: 20 de abril de 2013. En: <www.manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2012_03_01_archive.html>.

AGENCIA PERUANA DE NOTICIAS.

2013 Edición del 17 de enero de 2013. Versión virtual. Consulta: 15 de mayo 2013. En: <www.andina.com.pe/Espanol/noticia.aspx?id=443843#.UjlgrNlaiAg>.

AGUIRRE Godoy, Mario.

2013 Hacia la redefinición de la música andina. Consulta: 20 de mayo de 2013. En: <www.culturaenecuador.org/artes/musica/148-hacia-la-redefinicion-de-la-musica-andina.html>.

ÁLVAREZ Muro, Alexandra.

2013 La transcripción de la oralidad. Consulta: 02 de abril de 2013. En: <www.elies.rediris.es/elies15/cap14.html>.

ARISTA Zerga, Adriana.

2013 Lineamientos de Política Cultural en el Perú: ¿El fin de los cien años de soledad de la Cultura? Argumentos, Revista de Análisis y Crítica. Consulta: 21 de setiembre de 2013. En: <www.revistargumentos.org.pe/lineamientos_de_politica_cultural.html>.

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

2013 Nuestra Historia. Sección del portal virtual institucional. Consulta: 18 de julio de 2013. <www.bnp.gob.pe/portalbnp/index.php?option=com_content&view=article&id=125&Itemid=620>.

CALDERÓN Vilca, René Alfredo.

2014 La música puneña está totalmente alterada (entrevista a Raúl Castillo). Sección Cultura. Diario Los Andes, versión virtual. Consulta: 12 de abril de 2014. En: <www.losandes.com.pe/Cultural/20130718/73264.html>.

CÁNEPA, Gisela

2007 Geopoética de identidad y lo cholo en el Perú: migración, geografía y mestizaje. Crónicas Urbanas. Análisis y perspectivas urbano-marginales. Consulta: 07 de julio de 2014. En: <www.guamanpoma.org/cronicas/12/3_geopoetica.pdf>.

CIVALLERO, Edgardo.

2013 La música andina. Tierra de vientos: sonido, voces y ecos de la América Andina. Consulta: 11 de julio de 2013. <www.tierradevientos.blogspot.com/2010/07/introduccion-la-musicaandina.html>.

COLOMA Porcarí, César.

2013 ¿Una casa de la Cultura? Consultado el 23 de agosto de 2013. El Perú y su historia. En: <www.sites.google.com/site/elperuysuhistoria/la-casa-de-la-cultura-del-peru>.

COLOMA Porcari, César.

2013 Treinta años del Instituto Nacional de Cultura. Sección Opinión. Diario El Comercio. Edición del 26 de marzo de 2001. Fotografía del artículo. Consulta: 12 de marzo de 2013. En: <www.sites.google.com/site/elperuysuhistoria/la-casa-de-la-cultura-del-peru>.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y ARTES EN MÉXICO

2013 Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente. Información obtenida de la sección: Dirección General de Vinculación. Consultado el 22 de agosto de 2013. En: <www.vinculacion.conaculta.gob.mx/prog_vincregional_tierrecaliente.html>.

CORNEJO, Marcela.

2014 Pampapiano: Testimonio de Jorge Nuñez del Prado. Cantera de sonidos. Consulta: 10 de abril de 2014. En: <www.canteradesonidos.blogspot.com/2008/08/pampapiano-testimonio-de-jorge-nuez-del.html>.

DÍAZ Terán, Damiler.

2013 Ponencia La música chicha como medio de adaptación en la juventud. Consulta: 11 de mayo de 2013. En: <www.iiicongresotextos.blogspot.com/2007/03/xxv-ponencia-la-msica-chicha-como-medio.html>.

EXPRESARTE

2013 Pasillo profundo. En: Expresarte, programa 12. Expresarte EC. Consulta: 10 de marzo de 2014. En: <www.youtube.com/watch?v=I-DCRXeG3Y>.

FRITH, Simon.

1987 Reproducción parcial del artículo tomado de Simon Frith (1987). Towards an aesthetic of popular music. Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología. Consulta: el 12 de enero 2014. En: <www.sociologiacultura.pbworks.com/f/Frith.pdf>.

HERNÁN Mejía, Mario.

2013 El patrimonio cultural: Su gestión y su significado. Euroamericano VIII Campus de Cooperación Cultural. Consulta: 01 de abril de 2013. En: <www.campuseuroamericano.org/pdf/es/ES_PATRIMONIO_CULTURAL_GESTION_SIGNIFICADO_Mario_Mejia.pdf>.

HÉRNANDEZ Ayala, Lucía.

2011 Aproximación teórica: ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? Boletín del Centro de Investigación y Documentación del Instituto Cervantes. N° 04, 2011. CIDIC. Consulta: 11 de diciembre 2013. EN: www.cervantes.es/imagenes/File/cidic/Boletin%20completo%204.pdf.

INSTITUTO NACIONAL DE PROPIEDAD INDUSTRIAL DEL GOBIERNO DE CHILE

2013 Derechos Conexos. Consulta: 13 de julio de 2013. En: www.inapi.cl/portal/institucional/600/w3-article-847.html.

KARP, Cary.

2013 El patrimonio digital de los museos en línea. Patrimonio Inmaterial de Museum International 221 Y 222 UNESCO. Consulta: 02 de abril de 2013. unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf.

KURIN, Richard.

2013 La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO del 2003: una valoración crítica. En: Patrimonio Inmaterial de Museum International 221 Y 222 UNESCO. Consulta: 02 de abril de 2013. En: www.unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf.

LA REPÚBLICA

2014 Diario La República, Lima, 03 de marzo de 2014, edición virtual. Consulta: 10 de abril del 2014. En: www.larepublica.pe/03-03-2014/indecopi-suspendio-un-ano-al-consejo-directivo-de-apdayc.

LINEAMIENTOS Y PROGRAMAS DE POLÍTICA CULTURAL DEL PERU 2003-2006

2002 Documento presentado y discutido al Primer Pleno del Consejo Nacional de Cultura. Consulta: 11 de marzo de 2013. www.oas.org/oipc/espanol/documentos/pol%C3%ADticas_culturales_peru.doc.

LOSADA, María Teresa.

2013 Patrimonio: Preservando la memoria, construyendo identidad. Material de lectura del curso Subjetividad y Procesos sociales del Departamento de Ciencias Sociales en el Colegio Nacional Rafael Hernández. Consulta: 12 de octubre de 2013. En: www.sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/5573/Documento_completo.pdf?sequence=1.

MARCOS Arévalo, Javier.

2010 El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales. Gazeta de Antropología, 26 (1). Artículo 19. Consulta: 05 de enero 2014. www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.html.

MARCOS Arévalo, Javier.

2013 La tradición, el patrimonio y la identidad. Consulta: 01 de abril de 2013. www.dipbadajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LX/2004/T.%20LX%20n.%203%202004%20sept.dic/RV000002.pdf. P. 926>.

MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA.

2010 Sistema Nacional del Patrimonio Cultural de la Nación. Patrimonio Cultural para todos: una guía de fácil comprensión. Bogotá, 2010. Consulta: 09 de agosto de 2013. <www.vigias.mincultura.gov.co/Documents/Cartilla-Patrimonio-Cultural-para-todos-pdf.pdf>.

MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ

2013 Declaratorias del Patrimonio Cultural de la Nación. Consulta: 12 de agosto de 2013. <www.intranet.mcultura.gob.pe/intranet/dpcn/index.jsp?menu=consulta>.

MINISTERIO DE CULTURA

2013 Patrimonio Cultural Inmaterial: Música y Danzas del portal web del Ministerio de Cultura del Perú. Consulta: 10 de abril de 2013. En: <www.mcultura.gob.pe/patrimonio-cultural-patriminio-inmaterial-musica-y-danzas>.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL ARGENTINA

2012 Encuentro en el Estudio, Canal Encuentro. Consulta: 15 de julio de 2013. En: <www.youtube.com/watch?v=wDezBrhEBFk>.

MOLANO, Adriana.

2012 Rescate de la música tradicional: tecnología y patrimonio inmaterial. Colombia Digital. Consulta: 02 de abril de 2013. En: <www.colombiadigital.net/opinion/columnistas/adriana-molano/item/4145-rescate-de-la-m%C3%BA-sica-tradicional-tecnolog%C3%ADa-y-patrimonio-inmaterial.html>.

MONSALVE Morales, Lorena Liliam.

2008 Patrimonio cultural inmaterial y su salvaguardia: apuntes sobre su tratamiento en América Latina. Boletín Gestión Cultural N° 17. Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial. Septiembre de 2008. Consulta: 11 de diciembre de 2013. En: <www.unich.edu.mx/wp-content/uploads/2014/01/Gestion1de1la1Cultura.pdf>.

MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DEL PERÚ

2013 Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Consulta: 11 de agosto de 2013. <www.munlima.gob.pe/gerencia-de-cultura.html>.

MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DEL PERÚ

2012 Plan de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de Lima Metropolitana. Consulta: 11 de mayo de 2013. En: <www.limacultura.pe/sites/default/files/users/user1/resumen_del_plan_de_salvaguardia_del_pci_de_lima.pdf>.

MUNJERI, Dawson.

2012 Patrimonio Material e Inmaterial: de la diferencia a la convergencia. Patrimonio Inmaterial de Museum International 221 Y 222 UNESCO. Consulta: 02 de abril de 2013. En: <unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf>.

PACHECO Nightingale, Cecilia.

2013 El disfrute del patrimonio cultural como derecho humano. Consulta: 07 de abril de 2013. En: <www.ghapaqnan.gob.pe/wordpress/wpcontent/uploads/2013/04/133042743-El-Patrimonio-Cultural-Como-Derecho-Humano.pdf>.

PIETRO de Pedro, Jesús.

2012 Derechos culturales y Desarrollo Humano. Publicación virtual: Pensar Iberoamérica, Revista de cultura. OEI Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Consulta: 10 de abril de 2013.

En: <www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a07.htm>.

REPETTO Málaga, Luis.

2012 Memoria y Patrimonio. Pensar Iberoamérica. Revista Cultural de OEI. Consulta: 01 de abril de 2013. En: <www.oei.es/pensariberoamerica/ric08a06.htm>.

SANTOS Becerros, Carlos.

2012 Entrevista a Jaime Guardia. Canal de Carlos Santos Becerra. Consultado el 10 de marzo de 2014. En: <www.youtube.com/watch?v=PZ0wMDOKlcU>.

UNESCO

2012 Alianza Global para la Diversidad Cultural. Acerca de la Alianza. Consulta: 05 de diciembre 2013. En: <www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/global-alliance-for-cultural-diversity/about-us/>.

UNESCO

2012 Glosario sobre patrimonio cultural inmaterial. Disponible en el portal UNESCO. Consulta: 02 de abril de 2013. www.diversidadcultural.mx/web/images/stories/documentos/glosario-sobre-patrimonio-cultural-inmaterial.pdf.

UNESCO

2012 Industrias Culturales y Creativas. Consulta: 10 de julio de 2013. <www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/tools/policy-guide/como-usar-esta-guia/sobre-definiciones-que-se-entiende-por-industrias-culturales-y-creativas/>.

UNESCO.

2013 ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? En: Patrimonio cultural inmaterial. Consultado el 23 de octubre 2013. <www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-ES.pdf. Pp. 4>.

UNESCO.

2014 Directrices de la creación de Sistemas Nacionales de Tesoros Humanos Vivos. UNESCO. Patrimonio Inmaterial. Consulta: 11 de enero 2014. En: <www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf>.

UNESCO.

2013 Protocolo de Koichiro Matsuura, Director General de la UNESCO. Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Proclamaciones 2001, 2003 y 2005. Consulta: 21 de diciembre de 2013. En: <www.unesdoc.unesco.org/images/0014/001473/147344s.pdf>.

UNESCO.

2013 Patrimonio inmaterial: Artes del espectáculo. Patrimonio inmaterial. Consulta: 03 de abril de 2013. En: <www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00054>.

VARGAS Luna, Jaime

2012 Jaranas, coliseos y matinales, cuarenta años de música popular en Lima. Consulta: 12 de enero de 2013. En: <www.criticalatinoamericana.com/jaranas-coliseos-y-matinales-cuarenta-anos-de-musica-popular-en-lima/>.

VÁSQUEZ Rodríguez, Rosa Elena Chalena.

2012 El Arte, como un derecho humano. Consulta: 01 abril de 2013. En: <www.chalenasquez.com/pdf/Elarte,underechohumano.pdf>.

Normativa internacional

Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre de 1948.

Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales.

Convención UNESCO Sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, 1972

Convención UNESCO Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003.

Normativa nacional

Constitución Política del Perú.

Ley General de Amparo al Patrimonio Cultural de la Nación, Ley 24047.

Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, Ley 28296.

Reglamento de la Ley N° 28296.

Modificatoria de la Ley N° 28296

Ley del Artista, Intérprete y Ejecutante, Ley 28131.

Ley sobre el Derecho de Autor, Decreto Legislativo N° 822.

Ley de Creación del Ministerio de Cultura, Ley de 29565.

Directiva N° 01-2011/MC.

Textos Únicos de Procedimientos Administrativos del Ministerio de Cultura y Texto Único de Procedimientos Administrativos del INDECOPI, vigentes a la fecha de investigación.

ANEXOS I

Transcripción de entrevistas

Los cuestionarios formulados a los intérpretes fueron semicerrados. Las transcripciones de las entrevistas son literales. A continuación se anexa el cuestionario base.

Preguntas en relación a:

Historia de vida

- ¿En qué lugar naciste?
- ¿En qué idioma se comunicaban tus padres en el interior de su hogar?
- Cuando eras pequeño, ¿se escuchaba música andina en tu hogar? ¿Se escuchaba por radio, discos?
- ¿Se escuchaba también porque tus padres, o algún pariente o amigo de sus padres tocaban/cantaban esta música?
- ¿Algún miembro de tu familia es músico y/o cantante de música andina?
- ¿En qué momento o a qué edad pensaste que podías ser músico?

Características de la actividad musical

- ¿Tu actividad como músico, es tu actividad principal? De no serlo, te gustaría que sí lo fuese.
- ¿Cuánto tiempo tienes desempeñándote como músico?
- ¿En qué lugares y con qué frecuencia son tus presentaciones?
- ¿Cómo se gestionan las presentaciones (contactos de los lugares, el sonido, la publicidad, otros músicos, gestores)?
- ¿Con quiénes de los intérpretes tienes más afinidad, compañerismo o amistad: con los de tu región / estilo musical, o con los de otras regiones, o es igual?
- ¿Cómo es tu relación con otros intérpretes de música andina?
- ¿Conoces alguna asociación de músicos folclóricos?

El público

- ¿Qué edad tiene aproximadamente el público asistente?
- ¿Identificas algún lugar de procedencia en común entre ellos?

Expectativas respecto del Estado

- En la gestión de las presentaciones, ¿el Estado tiene alguna participación?
- ¿Cuáles son las condiciones que consideras mejorarían el nivel de las presentaciones de música andina tradicional?
- ¿Percibes que los intérpretes de música andina tradicional en Lima, expresan de manera constante la necesidad de apoyo por parte del Estado? De ser afirmativa la respuesta, ¿ese pedido es manifestado por los músicos jóvenes, adultos, o ambos grupos?
- El apoyo solicitado por los intérpretes de música andina es en referencia a: ¿Reconocimiento del Estado, facilidades para realizar presentaciones en lugares públicos, apoyo en los viajes para presentaciones en el extranjero, actividades específicas del Ministerio de Cultura y otras instituciones competentes, otros?
- Se observan algunas actividades iniciadas por el Ministerio de Cultura en los últimos meses (condecoraciones, presentaciones de los elencos de danza en los teatros más grandes de la ciudad, etc.). Al respecto, ¿considera usted que dichas actividades responden a un plan o conjunto de

proyectos? ¿Cree que esas iniciativas favorecen la actividad de los músicos andinos en Lima? ¿Qué otras cosas debería hacer el Ministerio de Cultura en apoyo del intérprete musical andino?

- En la ciudad se han ejecutado actividades relacionadas al arte por parte de la Municipalidad de Lima Metropolitana. ¿Considera que esas actividades le han beneficiado de alguna manera en su labor como músico?

Entrevistas realizadas

Chistian Huamani (Agrupación Musical Rastros)

Músico

36 años

01 de abril de 2013, 11 a.m.

Lima Centro

¿Cuánto tiempo tiene la agrupación, por cuántas personas está conformada?

Venimos tocando juntos hace aproximadamente seis años, somos ocho personas.

¿Cuál es la procedencia de los miembros del grupo?

Los que no son del interior del país, son hijos de migrantes.

¿Cómo llegaron a la música andina?

La mayoría de nosotros tiene algún familiar que tocaba algún instrumento musical, no de manera profesional, lo que tocaban nuestros familiares eran canciones de los géneros musicales de los lugares de donde venían. Los más jóvenes del grupo tienen referentes musicales ya no a familiares sino a agrupaciones que han escuchado siempre como Yawar, los Chopkas que son de Huancavelica, y a Canto Sur.

¿Se dedican de manera exclusiva a la música?

No. Si bien tocamos con frecuencia, no podríamos dedicarnos solo a la música. Yo por ejemplo estudié odontología y lo ejercí por un tiempo. Ahora tengo el negocio en la Galería de Arte Popular en el centro de Lima. Claro que me gustaría, pero la realidad es que dedicarme a la música no sería suficiente para sostenerme.

¿En qué lugares realizan sus presentaciones?

Se hacen en diversos puntos de Lima, por lo general nos presentamos en asociaciones culturales y peñas, unos lugares en que siempre nos presentamos son la Peña Yawar, que se encuentra en el Jirón Washington en el Centro de Lima y en Brisas del Titicaca.

¿Cómo se selecciona el repertorio?

Eso depende del lugar, depende de si nos estamos presentando en una peña o es un concierto en una asociación, depende de si esa peña ese día tiene un homenaje a un departamento en especial por ejemplo.

¿El Estado tiene alguna participación en sus presentaciones?

No, ninguna. Los conciertos se dan por actividad de los empresarios, ellos son quienes hacen los contactos, quienes realizan los contratos. La promoción de los espectáculos también corre por cuenta de ellos.

En cuanto a sus producciones discográficas ¿Cuán complicado es poder grabar una?

Es muy complicado, a veces se hace contacto con discográficas, pero te pagan por la interpretación y todo lo que se recibe por la producción es para ellos o si el grupo recibe algo, es una cantidad muy pequeña.

Medios como la radio y la televisión, ¿son de fácil acceso?

Bueno en cuanto a la radio, habrás visto que hay muchas radios en *am* (acción modulada) o radios piratas que transmiten música andina. En esas radios puedes alquilar algunos espacios y así hacer la promoción de tus eventos, puedes alquilar espacios hasta para tener un programa. La agrupación no lo hace pero sí he visto que algunos compañeros músicos recurren a ello. En la televisión, hemos tenido algunas invitaciones, vamos tocamos, nuestra beneficio es que se nos hace publicidad.

¿Ha tenido contacto con alguna asociación de intérpretes de música andina?

¿Músicos organizados? Sé que había asociaciones antes pero ahora no he oído de ninguna. No tengo datos de ninguna ahora.

Se vienen desarrollando algunas actividades por parte de entidades del Estado como el Ministerio de Cultura y de la Municipalidad Metropolitana de Lima, en beneficio de la música tradicional en Lima ¿Ha podido notar alguna de estas actividades, se ha visto beneficiado con ellas?

Sé que la Municipalidad de Lima organiza eventos, conciertos grandes pero se llama solo a cantantes o grupos conocidos además son de todos los géneros musicales, no creo que se dé mucho espacio a la música andina. Es parte de una movida cultural, pero aún no se ha aperturado a todos. No me siento beneficiado de manera directa. Recibimos el llamado una vez de la Municipalidad de Villa El Salvador para una presentación, la hicimos, se nos reconoció por tocar y bueno, no sé de ninguna otra actividad por parte del Estado.

¿Cuál considera que es el principal problema en las actividades de los músicos que interpretan música andina?

Puede ser la informalidad, hay informalidad en todo. En los contratos, en la presentación, se tiene que ser muy cuidadoso con ello. Claro hay empresarios conocidos con los que puedes contratar pero con personas que no son conocidas hay que tener bastante cuidado, nos ha pasado que hemos tocado y luego, el empresario se desaparece. Y la difusión también, por ejemplo cuando hubo el auge de la cumbia en todos lados, en las galerías en los mercados, hasta en los carros se escuchaba mucha cumbia. Ahora que hay acogida de la música andina, aun así no se escucha mucho en lugares públicos, en casi ningún carro subes y escuchas un huayno, ya sea tradicional o alguno al que se le hayan incorporado instrumentos más modernos, lo mismo con la música latinoamericana.

De tener apoyo por parte del Estado, ¿en qué aspecto le sería útil?

A modo de sugerencia, se me ocurre que con un seguro para los músicos, es triste la situación de los músicos cuando ya son ancianos y no han tenido un trabajo formal. La música te toma mucho tiempo, el que te tomaría un trabajo a tiempo completo, no se trata solo de los conciertos, también de los ensayos. Se sacrifican muchas cosas, la familia, el tiempo con tus familiares, con tus amigos que no son músicos. Ese sería un fuerte incentivo para que los músicos no dejen de tocar. Sería interesante también un fondo al menos parcial para que se puedan hacer grabaciones discográficas, eso sería muy bueno. Y por último, en relación a los locales para los conciertos, los que son grandes por lo general son muy caros o te permiten usarlos solo si no cobras el ingreso pero eso de tocar de manera

gratuita, se puede hacer un par de veces, pero no siempre. De todas maneras tenemos que recibir algo por nuestro trabajo porque lo que tocamos es también trabajo.

Roberto Carlos Cano Contreras

Profesor de música, estudiante de la ENSFJMA

23 años

02 de mayo 2013, 06 p.m.

Pueblo Libre

¿Cómo llegas a la música andina?

Aprendí a tocar guitarra a los 7 años, mi hermano me enseñó rock. En mi familia no hay un solo músico. Cuentan que mi abuelo cantaba, yo nunca lo escuché. Desde que mi hermano me enseñó no paré y seguí aprendiendo de manera autodidacta, desde los 11 hasta los 14 formé parte de un grupo de punk, tocábamos en la Noche de Barranco, en la Estación de Lima, tocábamos con Leuzemia y Los Inyectores, pero jamás pensé en ser músico. En segundo de secundaria me botan del colegio y me fui a un colegio en Breña, un colegio de la Asociación Nueva Acrópolis, allí enseñaba música un chileno, se apellidaba Marcamaru, con él es que conocí la música andina, me enteré de qué es un charango, yo igual seguía de rockero, pero un día vi a este profesor que hacía música latinoamericana tocando el charango y me quedé pasmado. Le pedí un charango y lo rasgaba de vez en cuando en el salón.

¿No tuviste referentes de música andina en tu familia?

De manera directa no, pero ya estudiando en la Escuela³⁵⁰, en casa me empezaron a contar que mi abuelo cusqueño cantaba pero yo nunca lo conocí, tampoco tuve contacto con familiares músicos.

¿Cómo es que decides hacer a la música peruana, tu profesión?

Mis hermanos son de la Universidad San Marcos, por ello todos pensaban “Roberto será san marquino”, yo también, entonces me empecé a preparar en la academia pero a la mitad del ciclo anual me di cuenta de que no había manera de que me dedicara a eso. Estuve siempre en otras cosas como actuar y como arquero en las ligas menores de la U. Cuando terminó el colegio me compré un charango, en los recesos de la academia lo tocaba. Por conversaciones con un profesor me di cuenta de que la química como profesión no era para mí. Y pues recurrí a lo que me apasiona: la música, pero como carrera profesional, lo que generó un fuerte movimiento en la familia. En los seis meses que me quedaban de preparación de la Pre, empecé a buscar dónde estudiar música, fui al Conservatorio Nacional de Música pero solo ofrecían música clásica y a mí lo que me gustaba era la música peruana. Encontré a la Escuela Arguedas, me gustó, fui a la academia de la Escuela, para esto me puse a trabajar de mozo en un restaurante a donde iba a tocar gente que hacía música trova, igual seguía enlazado a la música. En la Pre de la Arguedas me topé con el charango ayacuchano, antes solo conocía a los Kjarkas, Illapu, música latinoamericana, que es lo que sabe la mayoría si es que no están relacionados con la música andina. Si nunca han escuchado a los maestros como Jaime Guardia, porque el charango peruano no se conoce mucho y la difusión es paupérrima. Recién en la escuela conocí el charango, yo entré a la Pre tocando todo Bolivia y Chile, es a partir de la Escuela que conozco a Ricardo García, Fico Tarazona y Omar Ponce que es profesor de la escuela y musicólogo. Allá, en la escuela, empiezo con la música peruana y de allí en adelante fue otra cosa.

¿Y sabes cómo es que llegaron a la música tradicional tus compañeros de la Escuela?

Un factor común es que todos tenían familiares músicos y vienen de Ayacucho, Puno, Arequipa, muchos son migrantes de la sierra. Nadie viene de la selva. Los que son de la costa son en su mayoría

³⁵⁰ Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”.

estudiantes que se especializaran en música criolla y por lo general, eso viene de una tradición familiar. Tengo un amigo que toca quena, es músico oficial de Brisas del Titicaca, él tiene 28 años y viene haciendo música desde los 13, todos vienen de una tradición. Soy el único de la gente que conozco que viene de una familia que no son músicos, yo nunca tuve contacto con mi familia de Cusco, más con mi familia de la selva. Yo entré a la Escuela desde cero.

La Escuela es entonces una institución determinante, ¿cuáles son los aspectos que consideras deberían mejorarse en ella?

Para empezar, que hay mucha corrupción, existen muchos intereses personales, los profesores nombrados no realizan sus clases de manera que los alumnos realmente las puedan aprovechar. Hay clases que son una burla, hay profesores que son bastante buenos, pero que es un poco cerrado en su pensamiento, en su metodología. Hay pocos profesores buenos en la escuela, son buenos intérpretes pero no necesariamente buenos educadores. En la Escuela hace falta Metodología, se padece de mucha desorganización por dejadez. Otra de los puntos a mejorar es el proceso de Titulación, los docentes tienen un procedimiento ya determinado, los artistas, no.

¿En qué consiste el ejercicio de la carrera de artista en la Escuela?

Definir ello es sencillo con los chicos que estudian para ser docentes, con los que estudiamos para ser artistas es un poco más complicado, por ejemplo nuestro curso de Prácticas Pre Profesionales, lo da un profesor que es muy capaz pero que por cuestiones de la dirección de la escuela no puede emplear un método único de desarrollo de tesis. Me parece que hasta al momento existen más de tres modelos propuestos, ninguno aprobado. No obstante, el curso se ha ido relacionando a la producción, consiste entonces en producir un evento. Pero ya en lo correspondiente al ejercicio profesional, siempre vas a enseñar, es muy raro que encuentres un artista que no enseñe música en alguna institución. Asimismo, tengo amigos que trabajan, *chiviando*³⁵¹, se hacen contactos y van perfeccionando. Yo trabajo en el *Ensamble de Instrumentos Tradicionales*³⁵², también como profesor en el colegio América del Callao y en un nido. Los recitales que doy no son un trabajo, sino que como artista quiero ir ganando un nombre.

Entonces, tu ejercicio como músico en escena, ¿lo realizas en el Ensamble?

Así es, pero también soy músico de una banda que se llama Killary, hacen fusión de la música andina con el rock, que a mí me parece que no funciona en líneas generales, pero los arreglistas de esta cantante han realizado un buen trabajo. Killary tiene un público selecto en el sentido de que es reducido, de sesenta años para abajo que puede digerir el asunto de una fusión. Yo considero que gente mayor de setenta no lo va a recibir, no le va a parecer atractivo. Este es un público relativamente nuevo. También he tocado con Dolly Príncipe, yo participé con ella en la presentación de su disco de yaravíes. Ella canta música de Huánuco, tal cual la aprendió cuando era niña, pude participar con ella en un concierto suyo, con Los Cholos y Jaime Guardia.

Cuando tienes presentaciones personales, ¿cómo haces para armar esos eventos?

Esa es una cosa bien trabajosa, he dado tres. Te comento acerca del primero, en ese entonces yo formaba parte de la Asociación Nueva Acrópolis, me cedieron un auditorio y mi profesor de música

³⁵¹ Chiviar es el término utilizado entre los cantantes y músicos para referirse a las presentaciones en que son parte del marco musical de algún evento como un matrimonio, aniversario de empresas, ceremonias diversas. Se realizan por lo general los fines de semana y el pago recibido no es muy alto.

³⁵² El Ensamble es el nombre de una agrupación compuesta por ejecutantes de diversos instrumentos musicales.

decidió acompañarme en la guitarra e hice el recital. Fue una cosa bien improvisada, yo no vi nada del sonido, salió interesante, ese local está en la Av. Bolivia en la cuadra 5, yo pensé que sólo asistirían mis familiares pero el local se llenó. El segundo fue en un lugar de la Av. La Marina, allí tocó Ricardo García conmigo, tocamos Flor de Romero. El tercero fue en el Peruano Japonés, me contacté con Patricia Takeda y fue mejor armado, la gente contestó muy bien.

Hiciste los contactos por profesores o personas que conocías, pero ¿cómo asumiste los gastos?

No haces mayores gastos porque no cobras la entrada, entonces por ejemplo en el Peruano Japonés no te cobran si tú no cobras, es una manera extraordinaria de difundir nuestra cultura. Allí tocan Los Cholos, allí he tocado con Dolly y con Killary. Es increíble que los japoneses vengan a difundir nuestra cultura. Solo en el segundo recital tuve que hacer unos gastos, por el sonido pero fue una cuestión menor.

Es triste ver cuando la gente se queja al pagar 25 soles por música peruana. Lo de los eventos es complicado, Pepe Sotelo es un promotor cultural y *luthier*³⁵³. Él es un tipazo, gasta de su dinero para hacer afiches, él es el administrador de la página “charango peru.com”. Él hace el Festival del Charango Joven, cobrando 5 soles de entrada. Recuerdo que cuando terminé de tocar, se acercó y me ofreció para el taxi. Le dije que no, que era su tiempo, el dinero que había invertido en los días del festival, que al menos con las entradas debía recuperar la inversión. Esa es una gestión que yo pienso que debe ser remunerada. Me ha pasado que he ido a tocar a un concierto en el que se cobraba 35 soles la entrada y al final a los músicos no nos dieron nada, pero Pepe jamás va a hacer eso.

¿Hay conciertos de charango que sean organizados por el Estado?

No, Ricardo García me contó que cuando el festival del Charango Joven se hizo en Arequipa, la Municipalidad exigió que se pusiera un afiche suyo, no aportaron nada más que un auditorio que era una suerte de sala de una casa. Hay dinero para todo menos para lo que vale realmente la pena.

Según lo que me señalas, el público de la música andina tradicional es en su mayoría gente mayor.

De que exista también un público joven, lo hay, aunque es difícil encontrarlos en todos los eventos. Es difícil que los jóvenes puedan ver un afiche de Jaime Guardia o Dolly Príncipe. Nunca he visto en un canal, que no sea el TVPerú, promocionar un concierto de Los Cholos y de Damaris, pero recién cuando ganó Viña del Mar. Eso limita el acceso de los jóvenes a maestros como Fico Tarazona o Ricardo García, que son mentores de muchos de los chicos que ahora decidimos hacer música peruana.

¿Cómo es tu relación con otros músicos andinos tradicionales?

Yo admiro a muchísimos como Omar Ponce, a Federico Tarazona, a Ricardo García porque son personas que siguen y siguen con la música y nadie los detiene. Ricardo tiene otra carrera y podría dejar la música, él se hizo solo. Tiene un taller de enseñanza de charango “El Charanguito de Nogal”. Yo recibí clases suyas y llegó un momento en que por cuestiones económicas le avisé que ya no asistiría, él casi me regañó por tomar esa decisión, me dijo que yo debía seguir asistiendo, que lo importante era que siguiera aprendiendo y así tomé varias clases libres, él es muy dadivoso, no espera ni agradecimientos ni nada.

³⁵³ Luthier es la persona que construye o repara instrumentos musicales de cuerda.

Ricardo Villanueva

Sociólogo, músico y promotor de la Asociación Cultural “Cuerdas al Aire”.

32 años

07 de mayo 2013, 3 p.m.

Magdalena del Mar

¿Cómo llegaste a la música andina?

Mi padre es de Huánuco y mi madre de Lima con ascendencia japonesa. Allí está la relación con la organización del tributo a la Princesita de Yungay³⁵⁴, ese concierto se llamó homenaje a los nikkei de la música peruana y ella es la única viva, los otros eran Luis Abelardo Takahashi Núñez, Luis Acuña Nakayana que era el guitarrista de la Lira Paucina con Jaime Guardia y otro que se llamaba Juan Makino Otori, a él le decían el Samurai del Huayno, era jaujino. Cantó en los coliseos pero no llegó a grabar.

¿Desde cuándo haces música andina?

Debe ser hace ya 10 años, o quizás más. A pesar de que mi padre es de Huánuco yo no llegué a la música andina por él. Yo estudié guitarra clásica y criolla, llegué a la música andina por García Zárate escuchándolo, luego fui alumno de él. En la época en que estudiaba sociología leía mucho a Arguedas tanto su obra literaria como sus artículos antropológicos. Al mismo tiempo estudiaba con García Zárate y ya luego he conocido muchos guitarristas de todos lados, eso es lo que hago como concertista de guitarra, hago adaptaciones de música tradicional para guitarra.

Lo académico lo llevó a la música andina, no fue por familiares.

Se me ocurre que como estudié sociología y antropología, como te digo la mitad de mi ascendencia es japonesa, entonces, era un poco buscar mi mitad no tan presente, porque toda mi familia de parte de padre vivía en Huánuco y todos los de ascendencia japonesa viven en Lima entonces ese lado siempre me fue más cercano, y es a través de la música que fui buscando mi lado andino.

¿Cómo es que se gestionan las presentaciones?

A mí me contactan más que todo por el Internet, tengo el Facebook, la página web, el youtube. Cuando me han contratado gente que no conozco de nada es por alguna red social. Así empiezan las coordinaciones y se va armando el evento.

¿La iniciativa siempre es desde el sector privado o el Estado tiene alguna participación?

Si el Estado te llama para algo, como por ejemplo, hace poco presentaron la obra antropológica de José María Arguedas, sé que a algunos amigos los invitaron, pero era solamente si querías tener el honor de participar, pero de honor no se vive, puedes participar de ese modo una que otra vez pero no se puede hacer todo el tiempo. No hay una agenda de presentaciones promocionada por el Estado a excepción de los elencos que maneja el Ministerio de Cultura. No hay una agenda de eventos culturales producidos por el Estado en que se convoque a músicos que no trabajen en sus elencos. La mayoría de eventos de música andina son autogestionados.

³⁵⁴ Se hace referencia al evento El Tributo a la Princesita de Yungay (cantante andina tradicional de origen ancashino) se realizó el en Centro Peruano Japonés (ubicado en el distrito de Jesús María) el 23 de abril de 2013. Fue organizado por la asociación cultural “Cuerdas al Aire”.

He podido ver que la mayoría de los eventos son de ingreso libre.

Hay varias modalidades, ingreso libre, otros son pagados. Los eventos que se producen con empresarios o asociaciones culturales son con entrada. Por lo general los locales los alquilan empresarios migrantes, ese empresario hace su trato con cada músico. Al menos en Lima los músicos viven de las contrataciones y comparten con la docencia, pero creo que muy pocos de ellos mismos producen porque implica una inversión y un riesgo de pérdida. Y cuando se hace buena publicidad, los eventos se llenan, como hace poco un concierto del Trío Ayacucho, los que manejan buenos contactos y redes, llenan los eventos.

¿Cuáles son los pasos a seguir para producir una presentación?

Primero, tienes que tener un capital o alguien que te auspicie o buenas relaciones así puedes llegar a buenos auditorios. Y una buena relación también con ellos, no todos van a ceder. Es que los artistas manejan muchos egos, muchas competencias. Cuando los convocas te preguntan quién va a tocar en el evento, el que es conocido te va a preguntar quiénes tocan porque a veces se toca no solo por el dinero sino por el prestigio, hay artistas que tocan en cualquier lugar y otros no.

¿Cómo se percibe a los músicos del estilo Dina Paucar o Sonia Morales, los considera intérpretes de música andina? ¿Hacen música fusión?

Los términos “tradicional” y “fusión” yo los cogería con pinzas, desde el punto de vista antropológico todo está cambiando todo el tiempo. Incluso García Zárate podría decirse, y bien, que él es tradicional, pero es fusión porque las escalas de los intermedios de sus intros tienen una carga muy fuerte por ejemplo de música barroca y sin embargo escuchándolo ahora es lo más tradicional. Yo voy a presentar mi nuevo disco, no he intentado ni decir que es un disco fusión simplemente estoy tocando las melodías andinas con los efectos y los sonidos que me nace poner, yo cuando lo escucho sí siento que hay mucha cosa tradicional pero también en otras partes me parece reconocer alguna influencia del rock. Están ahí García Zárate, Manuelcha y los Beatles. Es imposible como músico salirte de lo que tú eres. Esa es la tradición móvil. Los clarinetes de las orquestas *huancas*, esas orquestas con 15 músicos, no puede haber algo más tradicional, pero en los años de 1940 no se usaba ni clarinete ni saxofón, se usaba solo arpa y violín y cuando se incorporó al clarinete los viejos huancaínos manifestaron que eso era lo peor lo del mundo, y ahora es lo más tradicional que existe. Eso lo va decantando el tiempo.

Para un evento de música andina tradicional no llamaría a Dina Paucar, porque el objetivo de su música y su público es otro. No sé si veo fusión yo creo que tendría que pasar más tiempo para determinar si es fusión, porque esa música es del norte de Lima de Cajatambo, es un poco parecida a la música de Ancash, le han puesto un bajo electrónico, al arpa la enchufas, piano electrónico, pero en sí la música no tiene tanta fusión. Por ejemplo lo que hace William Luna o Pelo de Ambrosio, sí hay fusión porque han variado la estructura de la música andina y han incorporado tiempos de las baladas pop por ejemplo.

Y en cuanto a las grabaciones de discos, ¿es complicado realizar una producción discográfica?

Las producciones discográficas son independientes casi todas. Todas las disqueras quebraron cuando salieron los cassettes pero de alguna manera es mejor así. Antes los artistas dependían de las disqueras y muchas de ellas explotaban a los artistas o eran muy bajas las regalías. El artista era un empleado de la disquera o se le pagaba por grabar como si fuera una presentación, el disco era de la disquera al final. Ahora, el músico hace la grabación, lo replica, le hace una cajita y sale al mercado. Si desea lo

vende en Phantom o en los conciertos. Los discos se pueden replicar en Wilson porque hay muchos artistas a los que no les interesa vender en discotiemendas o una tienda del aeropuerto. Hay muchos discos de música andina tradicional versión Av. Wilsón.

Cuando recibe invitaciones para realizar una presentación en el extranjero, ¿de qué depende que acepte la misma?

Depende de las condiciones. Invitaciones te pueden llegar de muchos sitios, a veces se te invita pero no se te paga nada, hay gente que si tiene dinero va con su dinero o se consigue auspicios. Si me llega una invitación de un festival pero es solo la invitación, yo tendría que viajar con un auspicio, que es bien difícil de conseguir. Las veces que he aceptado es porque he estado por allá, estaba en España y me llamaron de Berlín, pero si me dicen para ir estando aquí, ¿cómo voy?. Generalmente la gente que llega a tocar en Europa es porque es muy famoso y no es lo mismo que tocar en teatros que en bares o restaurantes para colonias peruanas. Cuando fui a Europa toqué en teatro porque estaba en Madrid, estuve un año allí y bueno estaba viviendo en ese lugar porque estaba estudiando, entonces pude hacer presentaciones en el mismo Madrid, en Berlín pero no es que de Lima te lleven, debes conseguir siempre auspicios.

Y respecto a autorizaciones, al escoger un repertorio ¿Cómo se manejan los derechos de los autores de las canciones?

Eso depende del lugar dónde se toque, por lo general son canciones populares, tradicionales. Si es un evento y te invitan, el organizador es el que se debe coordinar con APDAYC, en la Derrama Magisterial siempre hay ese problema, cuando se hace una presentación, la persona que lo produce no está pensando en pagar APDAYC, pero ellos cobran hasta por los temas tradicionales que no están inscritos. A veces en mitad del evento, te toca APDAYC y quieren suspender el concierto, eso sí lo he visto en la Derrama Magisterial. Si tú eres el productor, y el evento es una producción comercial entonces vas y haces tus trámites en APDAYC, ya hay un monto establecido para cada tipo de evento. Hay mucha gente en contra de APDAYC por creer que es una mafia y además con razón creo, si son temas tradicionales acaso ellos van a ir a pagarle al pueblo de Callataja, ¿a dónde va ese dinero?. En el Teatro Peruano Japonés me parece que ya se tiene una tarifa con APDAYC, el mismo teatro se encarga de pagar eso, el derecho ya está cubierto, pero si yo lo alquilo entonces yo tengo que hacer los trámites. En una reunión, en una fiesta, en una universidad, sí puedo elegir libremente. Si fuese en un disco, sí tengo que hacer el trámite, claro si el tema que voy a grabar está registrado en APDAYC.

¿Dónde y de qué manera se forman los intérpretes de música tradicional como profesionales?

Existe un vacío en la educación musical en el Perú, sobre todo respecto de la música tradicional, en el Conservatorio no se hace música tradicional y en la escuela José María Arguedas, no se tiene un plan completo de enseñanza. Falta mucha tarea por hacer en la docencia musical, para enseñar música andina hay pocos materiales. En los años ochenta, Javier Echeopar pasó a García Zárate y Manuelcha Prado a partitura, fue el único o al menos del que tengo recuerdo, ese fue el documento. Ahora ya hay algunas otras transcripciones. Pero falta todavía un montón todas esas son transcripciones, no son un método, no existe una metodología ni en guitarra ni en los otros instrumentos en música andina. En el charango Fico Tarazona que es uno de los charanguistas más reconocidos sacó uno hace unos años un método, pero él mismo me dice que hay para investigar un montón, nadie lo hace porque no hay nadie que te contrate para hacer eso, se haría *ad honorem* y los músicos tienen poco tiempo. Entonces no hay una institución que reúna a los músicos y aparte creo que habría pocas personas en la capacidad de hacerlo, porque en su mayoría los intérpretes de música andina no son académicos entonces difícilmente podrían elaborar un método.

Estuvo en España estudiando musicología, ¿Cómo accedió a esa especialización?

Fue una beca de la Fundación Carolina. Lo que pasa es que los requisitos que tienes que reunir son bastantes, es una beca de posgrado y la mayoría de músicos no son licenciados es más hace poquito el Conservatorio acaba de sacar su licenciatura. El acceso no creo que sea por falta de difusión de los programas de estudios, el asunto son los requisitos y que no veo que los músicos estén interesados en estudiar. La mayoría está muy metida en tocar porque tienes que vivir y no te da el tiempo de centrar tu mente en otra cosa que te va a tomar tiempo y energía.

¿Qué tan diferente es la organización de las presentaciones en España o en Alemania?

Allá sí hay una presencia del Estado. Lo de Alemania fue en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Yo me imagino que eso está subvencionado por el Estado, era de entrada libre pero ellos me pagaron. Tienen centros culturales e instituciones que están subvencionadas por el Estado. En España toqué en un teatro que era como un centro cultural, cobraron la entrada. Yo no lo produje, ellos organizaban la publicidad y el cobro. En Europa hay un interés de ver cosas que quizás no conozcas, había mucho peruano pero también mucha gente europea con interés de ver la presentación.

¿Cómo se accede a la televisión?

Con los medios es una red de relaciones que vas manejando poco a poco, con el tiempo si te haces más conocido. Los medios son bien pegados a lo comercial, pero todavía hay gente que está muy atenta a las cosas culturales. Chema Salcedo siempre está atento y cuando yo lo he llamado para alguna cosa siempre me ha dado espacio en RPP. En canal 7 se puede recurrir a Presencia Cultural, el programa Metrópolis. Debería haber más cabida porque estos espacios son puntitos y no son lo más vistos. Pero sí felizmente con el tiempo se está dando un poco más de cabida.

Existe entonces un mayor movimiento en torno a la música andina, al menos en presentaciones o en conciertos.

Yo veo que las producciones de música andina están todavía muy básicas, no hay una producción elaborada. El impulso está en tratar de que eso crezca. Que las presentaciones se sigan dando aún con una producción menor, funciona porque en Lima todos somos serranos o tenemos algún nexo con el mundo andino no porque haya una buena producción de eventos. Estas son esfuerzos por eventos individuales como pequeñas polladas mensuales. Yo creo que se debería de hacer crecer ese aspecto, en ese sentido, que se tome una mirada empresarial sería bueno porque así se harían eventos de muy buena calidad, además los mismos músicos o sus promotores invertirían cada vez más en calidad. La consecuencia directa es la informalidad, el que pierde siempre es el músico, porque luego le pagan lo que viene en gana.

En este movimiento o presencia de la música andina en Lima, ¿cómo puede participar el Estado?

Puedo ayudar difundiendo, primero en los medios masivos básicos como la televisión, se deberían cubrir los eventos culturales, pero no solo presentarlos sino que se deberían acercar al músico y entrevistarlo. Que los artistas se vuelvan gente más conocida, la televisión es un medio que es tan poderoso, si sales un momento tu alcance es mucho más amplio. Es el caso por ejemplo de Lucho Quequezana, a él no lo ayudó el Estado, fue un banco, pero mucho de su reconocimiento hoy tiene que ver con que apareciera en un comercial en la televisión. Luego él ya ha sabido reforzarlo con las redes sociales. Puede ser que no se conozcan muchas de sus canciones pero si lo ves, lo conoces, sabes quién es, por lo menos de vista. El Estado podría ayudar al reconocimiento de muchos Luchos Quequezanas, generándose un mercado de trabajo digno para los músicos andinos. El poder adquisitivo de los limeños ha crecido mucho, en el país en general, ¿cómo se puede decir que en un

país de treinta millones de personas, con una capital de diez millones, no hay mercado para la música?.

Edinson Huayna

28 años

Músico - Estudiante de la ENSFJMA

14 de mayo de 2013, 11 a.m.

Lima Centro

¿Se escuchaba música andina en tu casa?

Yo nací en Lima, pero mi papá es de Arequipa y mi mamá de Lucanas en Ayacucho. Desde niño veía Canto Andino a las 6 de la mañana, pasaban a Amanda Portales, Víctor Angulo, no los conocía de nombre pero me eran familiares. Me llamaban mucho la atención, yo tenía como 10 años. De un momento a otro traen una guitarra a la casa entonces empecé a tocar aunque mi papá no quería. Me pedía que estudiara una carrera tradicional, pero porque él trabajaba en empresas farmacéuticas, pero no fue así. Somos cinco hermanos.

Tu interés surge entonces por la guitarra que llevaron a tu casa.

Quien la trajo fue uno de mis tíos, yo lo veía tocar, lo escuchaba e imitaba. Ya cuando me encontraba en quinto de secundaria, empecé a trabajar y me preparé para postular a ingeniería, pero no ingresé. Entonces me puse a estudiar Computación y Programación y lo terminé pero nunca dejé la música, a la par tomé clases con Pepe Torres. Terminando el instituto me encontré con un amigo que me animó a postular a la Escuela del Folklore y yo quería avanzar como músico, entonces decidí postular a la escuela pero bajo mis medios.

¿Cómo fue tomada esa decisión en tu casa?

Cuando estaba en el Instituto me apoyaban, eso fue en el año 2006. Ya para lo de la Escuela, yo he corrido con todos los gastos. Yo no quería ser un gasto más para mis padres. Hasta ahora la sigo luchando en la escuela.

¿Qué tan complicado es el proceso de admisión en la escuela?

Le pedí a uno de mis amigos que me ayudara por unas semanas y dimos el examen. Hay un examen teórico y uno de desenvolvimiento artístico. Recuerdo que estaba muy nervioso, pero sí di buen examen.

¿Cuánto tiempo tienes estudiando?

Ya cuatro años.

¿Los alumnos ofrecen recitales en colectivo, pero también lo hacen de manera individual?

Lo que se hace por lo general es participar de manera individual en festivales en Lima o en el interior del país. Yo subí un video en youtube, un video de la canción "Huérfano Pajarillo", es de un concurso de guitarra andina que se realizó por Puente Piedra, organizado por unos profesores. Había muchos participantes.

¿Todos los chicos que ingresan a la escuela, tienen conocimientos previos de música?

Tengo conocidos y amigos que han ingresado no sabiendo tocar, se prepararon en la academia de la escuela. Pero yo creo que lo óptimo sería ingresar ya teniendo algo de experiencia en música porque de lo contrario se sufre mucho.

¿Cuál fue el nexo de tus amigos de la escuela con la música andina?

Tengo un amigo que es de Piura y desde niño ha escuchado música costeña, entonces se identifica con esa música, y aunque también le gustan los huaynos, se siente más cómodo con los tonderos. Lo mismo con mi profesor arequipeño, que se siente mejor interpretando las pampeñas. En la escuela hay chicos de todos lados. Ahora, respecto en la música andina, en la escuela se toma referencia del maestro García Zárate, no creo que debería ser así. Me pueden dar las partituras en unas vacaciones y puedo sacar los temas, a lo que se debería dar más importancia es a la técnica o a otros géneros.

En relación a las presentaciones, ¿Cómo es que se organizan?

La organización, es por llamarla de algún modo, ambulatoria. Trabajé con Mao Fernández, quien deseaba una presentación se comunicaba con él, y a su vez, él nos reunía, lo que se le podía pagar a cada música era 30 soles por la presentación de una hora, esto en el año 2008, no sé cómo será en este momento, me refiero al monto pero no creo que la modalidad de contacto haya variado, y se trata sólo de una llamada, no se firma nada, no se escribe el acuerdo en ninguna parte. Hay que tener que cuenta pero como todo profesional también tenemos cosas que pagar y como todos los profesionales deberíamos poder vivir de nuestro trabajo, lo que te comento es como se organizaban las presentaciones en San Juan de Lurigancho, depende mucho de la persona con que se está trabajando y de cuan amplio es el repertorio del músico. En los últimos tiempos he estado trabajando con el Dúo Romance y con ellos he podido ganar un poco más. De los conciertos lo que a veces me desanima, felizmente no me ocurre con esta banda, es la improvisación, casi nunca se ensaya, solo se va a tocar en el concierto, no ensayas con todos los músicos y cantantes previamente.

¿Puedes hacer una diferencia entre la música andina más tradicional y música que hace el Dúo Romance?

Te refieres a si puedo diferenciar lo tradicional de lo que no. Me parece que lo tradicional es lo que tuvo menos variación, lo autóctono, hay registros musicales de los años 60 y 70, y eso es lo que se toma como referencia para denominar que una obra es tradicional. Hay personas que piensan que debe seguirse en esa línea de interpretación, que si se varía un poco entonces se está alterando la tradición. Yo no estoy muy de acuerdo con ello, porque todo está sujeto a cambios, pero con una base y con criterio, por ejemplo, Amanda Portales es tradicional, pero sus *mulizas*³⁵⁵ las toca con batería, con figuras distintas. Por otro lado, yo considero que música contemporánea es la música tradicional que los músicos, no necesariamente académicos, han optado por ir incorporando nuevas herramientas, como amplificadores. Es decir, yo toco guitarra tradicional, los estilos de García Zárate y Manuelcha y para que siga siendo tradicional ¿debo tocar sin conectar la guitarra o de repente sin nada electrónico? No lo creo. Esas son herramientas, se puede optar por esas herramientas y no está mal tampoco. Eso le agrega calidad a la presentación.

¿Las presentaciones siempre son organizadas por privados, por empresas? ¿El Estado, organiza alguna de ellas?

³⁵⁵ Muliza es un género musical propio de la sierra central del Perú, destaca por ser una manifestación original de dicha región. Fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación el 03 de febrero de 2014.

Hasta ahora no he visto mucho de participación del Estado. Solo una, el Intiki Raymi, fueron invitados seis países, sé que el Ministerio de Cultura les dio su auspicio, el uso de su logo, pero no he notado que apoyaran de algún otro modo. No sé si será en verdad ese el único apoyo porque yo fui parte del staff pero no de la organización.

¿Cuáles son tus perspectivas de trabajo?

Yo sigo trabajando como programador de sistemas, que es lo que me está dando una estabilidad y, como músico, ya me estoy relacionando con el medio. Me llaman para tocar todos los fines de semana, con dos trabajos a la semana puedo estar tranquilo. Pero yo me proyecté en que no quería amanecerme en las presentaciones, porque eso es agotador ya estuve alguna vez así, esas amanecidas desgastan, no deseo desgastarme de esa manera tanto.

¿Ese es el estilo de vida que has podido ver que llevan los otros estudiantes?

Hay quienes se dedican solamente a la escuela. Yo tuve que dejar dos ciclos, se sufre bastante para conseguir los pasajes, de aquí, de allá, y es difícil, pero logré mi objetivo y empecé a trabajar de nuevo. Por ejemplo, yo ya quiero terminar la escuela para trabajar a tiempo completo, ahora estoy estudiando "Sonidos" y así poder buscar más cosas, poder producir y esa es más o menos la línea de carrera que también tienen los otros.

¿A pesar de todas las dificultades, piensas seguir interpretando música andina?

Claro, yo quiero llegar a plasmar un estilo en la música andina, yo quiero aportar, eso es lo que quiero sino mejor no estudio y sigo tocando lo mismo de hace cinco años, pero yo quiero aportar, porque me gusta la música criolla pero no me identifico tanto como con la música andina. A mí me ofrecieron un trabajo de programador de sistemas, me pagarían muy bien y yo estaba sin trabajar pero tenía de que dejar la escuela, no acepté. Lo que quiero es terminar la carrera, es un esfuerzo que me he propuesto. Yo creo que este es un esfuerzo acabar la carrera y a la par acabo Sonidos y puedo dar clases como profesor para tener más tiempo con mi familia, pasar tiempo con ellos. Abriré mi estudio, luego puedo dar clases como profesor, sobre todo para seguir desarrollándome como músico y compartir tiempo con mi familia.

¿Y a tus hijos, definitivamente les enseñarás música peruana?

Claro, ya los formaré desde pequeños, yo voy a estar allí atrás para que aprendan. O buscaré alguien que les enseñe. Los músicos por lo general no estamos en las reuniones de los familiares, yo me la paso tocando, es decir, normalmente no compartes en reuniones familiares.

¿Notas que existe ahora un mayor interés en la música andina?

Lo que puedo ver es que son cada vez más frecuentes las presentaciones en locales multitudinarios, ya no solo en locales como peñas. Lo que veo es que en locales como la Derrama Magisterial se apoya también mucho a otras artes, no solo la música, este tipo de locales no son muy comunes en, por ejemplo, Santa Anita.

Yo considero que existe un mayor interés por la música andina, pero en gran medida impulsada por las redes sociales, son una herramienta muy fuerte para vender un producto, promocionarte como artista. Existen maestros como Rolando Carrasco que postean sus eventos, también hay profesores como Javier Molina que no tenían ningún vínculo con el Internet y ahora ya tienen su cuenta en youtube y un perfil en Facebook. Yo creo que un músico debería estudiar marketing o informática, hacer uso de esas herramientas.

¿Conoces alguna escuela similar a la ENSFJMA?

Sé que hay escuelas y carrera de música en la UPC y la Universidad Católica. Bueno he visto los silabos, les enseñan todo. Es para querer definitivamente estudiar allí, pero todo depende de a dónde quieras llegar. Creo que son de música en general, no sólo de música peruana.

¿Por qué la ENSFJMA y no el Conservatorio Nacional de Música?

Cuando yo estaba en cuarto de secundaria, tomé un taller de guitarra en el Conservatorio pero no me gustó porque a mí desde siempre me gustó la música peruana. Luego, en el colegio, tuve una profesora de danza que era egresada de la Escuela, siempre estuve relacionado a la música andina entonces por eso me decidí por la escuela.

Existen algunas iniciativas por parte de instituciones públicas como el Ministerio de Cultura y la Municipalidad Metropolitana de Lima, ¿has podido notarlas y sentirte beneficiado con ellas?

He visto más presentaciones de música andina en Parques Zonales que son como grandes centros culturales. Los chicos de la escuela, los estudiantes de danza, participaron precisamente en el festival que te comenté, que contó con el auspicio del Ministerio de Cultura. Ese evento fue creado por Juan Carlos Valverde, un profesor de la Escuela, es decir, que él lo organizó, no el Ministerio. Sé que el evento salió muy bien en cuanto a las presentaciones pero hubo problemas en la organización interna con los alojamientos de los artistas invitados, los taxis, cuestiones de ubicación de los invitados.

¿De qué manera podría participar el Estado en el desarrollo de sus actividades?

Debería brindar facilidades, información abierta para los músicos con nuestros derechos, respecto de la manera adecuada de grabar un disco o hacer un evento, para no cometer ninguna falta por la que se nos pudiese sancionar. No se trata de que se facilite dinero, pero sí, información.

Federico Tarazona

Músico charanguista y Luthier

42 años

26 de marzo de 2013, 7 p.m. (Lima). La entrevista fue realizada vía correo electrónico
Québec Canadá

¿Percibe que los intérpretes de música andina tradicional en Lima, expresan de manera constante la necesidad de apoyo por parte del Estado? De ser afirmativa la respuesta, ¿ese pedido es manifestado por lo músicos jóvenes, adultos, o ambos grupos?

No, realmente no percibo que los artistas en general manifiesten abiertamente la necesidad de un apoyo por parte del estado. Yo percibo más bien que existe un sentimiento de resignación por la indiferencia que el Estado les da. Si bien no lo manifiestan, no se puede negar que fuera de la actividad artística sí lo tratan, a tal punto de que, da la impresión de que este fuera un asunto prohibido de tratar abiertamente o de manifestarlo en público. Pienso que en el Perú al protestar se corre el riesgo de que a uno lo tilden de resentido social o de terrorista. Este es un aspecto que en nuestra sociedad no ha cambiado y el artista muchas veces no se queja por aparentar que está bien o que su carrera es todo un éxito.

El apoyo solicitado por los intérpretes de música andina es en referencia a: ¿Reconocimiento del Estado, facilidades para realizar presentaciones en lugares públicos, apoyo en los viajes para presentaciones en el extranjero, actividades específicas del Ministerio de Cultura y otras instituciones competentes, otros?

Si manifiestan una necesidad de apoyo por parte del Estado me parece que lo hacen con la finalidad de que se les de facilidades para realizar presentaciones en lugares públicos. Este es un asunto muy particular en el Perú, porque para poder realizar un concierto por lo general se presentan demasiadas trabas, como por ejemplo: los altos costos por el alquiler de auditorios, pagos de derechos al APDAYC, pagos a la municipalidad, etc. para que al final en muchos casos, no se logre compensar todos estos gastos con la venta de entradas. Esto sucede por lo general en los conciertos de música clásica o de folclor, los cuales en el Perú no son rentables. De esta manera, un estudiante o egresado del Conservatorio Nacional de Música o de la Escuela Nacional Superior de Folclor, no puede promocionarse como artista durante su periodo de formación.

¿Cuáles considera usted que son los principales factores que limitan la labor de los intérpretes de música andina tradicional en Lima?

Este es un problema muy complejo, ya que la principal limitación es la falta de recursos económicos tanto del artista como del público en general. En el caso del folclor, la gente asiste masivamente cuando el concierto es con entrada libre. También es un problema de idiosincrasia, puesto que a la gente no le gusta pagar entrada, Por otro lado, cuando el artista solicita una sala para presentar su espectáculo, la condición es que la entrada sea libre, para que la institución que le brinda el local se ahorre el pago de derechos establecidos por el Ministerio de Cultura.

Se observan algunas actividades iniciadas por el Ministerio de Cultura en los últimos meses, ¿ha tenido conocimiento de ellos? ¿Considera usted que dichas actividades responden a un plan o conjunto de proyectos?

No he tenido conocimiento de ello porque radico en el extranjero.

Ha podido realizar presentaciones en diversos países y tener contacto con gestiones culturales diversas, ¿cuáles iniciativas, usos o medidas de las que ha podido observar le gustaría que se aplicarán en nuestro país? me explico, me refiero a modos de contactar a los músicos, facilidades otorgadas por el gobierno, normas aplicadas.

Sin ir muy lejos del Perú debo citar el ejemplo de Chile en donde existe el FONDAR, una institución que da becas a los artistas para poder realizarse, sea en la producción de discos, creación de obras o la realización de conciertos. Lo mismo existe en el Canadá (país en donde resido) y en donde existen dos entidades como el CALQ, Consejo de Artes y Letras de Québec, y el CAC, Consejo de Artes del Canadá. Estas instituciones dan a un artista profesional hasta 15000 dólares durante el periodo de 5 años para poder utilizarlo en diferentes proyectos, llámense: viajes al extranjero o dentro del país, grabaciones, conciertos, cursos de capacitación, infraestructuras, etc. Este pienso yo que es el modelo que el Perú necesita urgentemente aplicar.

Pepi García Miró

Cantante - Productora musical de Cernícalo.

24 de mayo. 12 p.m.

Miraflores

¿Cómo llegó usted a la música andina?

De niña yo vivía en Chaclacayo, que era un resumen del centro del Perú, yo era muy curiosa, recuerdo que íbamos mucho al mercado de Chosica y había mucha gente quechua hablante. Yo siempre sentí que no podía ingresar a ese mundo precisamente por no saber el idioma. Sentía a la cultura andina

muy fuerte pero para mí era una brecha no poder comunicarme con ellos, no tener acceso. Sin embargo a mí me encantaba ir a las *yunsas*³⁵⁶. Mi nana era de Characato, de Arequipa y ella cantaba *yaravíes*³⁵⁷, lo tengo como un vaga pero muy bonito recuerdo de mi infancia. Luego me interesó mucho la religiosidad andina, sus manifestaciones y eso me acercó mucho más a su música, pues no hay fiesta andina en que no se haga música. Como músico, me interesó acercarme a esa parte importante, por un lado un interés social porque pude notar que se hacía a partir de condición de migrante o de andino, muchas divisiones y la negación de pasado, un sentirse disminuido, y un interés artístico o simplemente una sensibilidad por la música. De ese modo me acerqué a Jaime Guardia, él ha sido mi maestro, de él aprendí las formas del huayno y empecé a sentir de otra manera los que ya conocía.

¿En las presentaciones que ha realizado con el maestro Jaime Guardia, ha podido identificar a grupos determinados de asistentes, me explico, una suerte de agrupación de acuerdo a la puesta en escena de música del lugar de origen en común?

Claro, en los conciertos con el maestro he podido sentir y experimentar, el público siente muy fuerte la música de su tierra, los reúne y los mantiene unidos. Eso le da una importancia especial a la música andina es por ello que es una pena que sea música que estaba siendo abandonada, está bien, los tiempos cambian pero la negación de las raíces hace que las artes por ejemplo, caigan en desuso, si le damos una puesta en valor, con una buena producción, le pones un contexto visual y sonoro de calidad, puesta en teatros, locales adecuados, la música adquiere otra percepción, otro valor.

Entonces hablamos de procurar hacer producciones de calidad, exponer del modo adecuado a los intérpretes de música andina tradicional.

Ahora hay un bloqueo de música peruana en las radios, la gente sabe que la música andina se escucha en la mañanita casi de madrugada, y paras de contar, no se transmite en otros horarios a no ser que se en esas radios piratas que en ese sentido siento que es positiva, la gente encuentra la manera de seguir exponiendo su música. Si yo hago una producción, un disco de música andina con una calidad muy buena, con un nivel internacional para que pueda ingresar en las radios entre otros objetivos, igual no hay forma de que lo pasen.

Revisaba un par de entrevistas que le hicieron en relación a los discos producidos por Cernícalo, la colección “Frutos del Perú”, y he notado que su presentación es muy similar a los discos de la hoy denominada “música del mundo”.

Esa es una manera de exponerlos, y de ese modo una vez que gusta afuera, eso de alguna manera lo legitima. Pero es una pena que esa legitimidad tenga que venir de fuera, es cierto que nadie es profeta en su tierra pero existen muchos complejos en el país.

Usted cuenta con una productora, ¿cómo es que se coordinan las presentaciones?

³⁵⁶ Los carnavales peruanos están marcados por el carácter festivo de las zonas andinas que rompen la solemnidad. Una característica común a casi todos los lugares de la sierra es el ritual de la yunza. Consiste en plantar artificialmente un árbol cargado de regalos, en torno al cual se baila hasta derribarlo con los cortes de un machete o hacha. La pareja que da el corte con el que se derriba al árbol queda comprometida y a cargo de la yunza del año siguiente.

³⁵⁷ El yaraví es un género de la música andina que se forma a partir del harawi incaico y la poesía española de la trova de siglo XVI. Representa a regiones como Arequipa, Ayacucho, Huánuco, Ancash y Cajamarca y a Lima, aunque se sostiene que su origen en arequipeño. Es un canto melancólico.

Es un asunto complicado aun contando con una productora. El tiempo es un factor importante si eres artista y al mismo tiempo productora porque son dos actividades muy distintas, mantener un equilibrio es muy difícil. En la organización de los eventos se deben coordinar, por ejemplo, cuestiones del pago de los derechos de los autores, respecto a ese punto yo considero que existe una buena legislación, pero es muy mal aplicada, los músicos conocen muy poco al respecto de ello. Debería haber más especialistas que ayuden a los músicos a poder vivir de sus derechos tanto a sus derechos como autores como intérpretes.

Hay muchas cosas que deberían hacerse para proteger al músico, entidades como el Ministerio de Educación o el de Cultura, una partida, un buen comité coordinador. No puede ser que músicos, como Carlos Hayre, mueran en el olvido. Manuel Acosta Ojeda deben hacer actividades para poder mantenerse, ese hombre debería estar sostenido por el Estado, él es una biblioteca, lo mismo con Jaime Guardia. Debería haber una partida especializada en dos cosas en documentar todo lo que estos artistas saben, Jaime Guardia me ha transmitido mucho música y con ello, riqueza de su tierra, yo quisiera tener el tiempo y el dinero para poder grabar todo eso, dejar ello en patrimonio visual y de audio; y por otro lado, no permitir que mueran en pobreza, eso último es un poco triste. A los músicos se les considera trabajadores de un rango inferior o eres una mega estrella o eres un músico pata en el suelo, sin embargo la gente no puede vivir sin música.

¿Cómo es su relación con los otros intérpretes de música andina?

La relación con los músicos andinos o que hacemos música andina es muy buena, de mucho respeto y sobre todo, mucha admiración, la relación es bastante fraternal. Los músicos son muy accesibles a no ser que se encuentren muy ocupados dando clases. El músico quisiera tener tiempo para crear, mejorar sus interpretaciones, tomarse un tiempo sabático y poder hacer ello.

He podido entrevistar a algunos alumnos de la ENSFJMA y ellos me indican que existen muchos aspectos que mejorar en su gestión, en su metodología de enseñanza.

Yo sé que existen vacíos en la escuela a nivel técnico, de cómo es que se enseña, de cómo se selecciona a los profesores, eso es casi de esperar por ser una institución pública, pero tiene que haber forma de que eso cambie. Eso perjudica mucho a la formación de los chicos, sobre todo en relación a su desarrollo como profesionales.

Para ellos realizar presentaciones es muy complicado.

De algún modo por la productora, muchos músicos que están relacionados a la Escuela, vienen a nosotros y nosotros les podemos producir un espectáculo, pero todo eso implica la inversión de dinero. Se deben buscar auspiciadores, se requiere de mucho tiempo y te puede costar diez mil dólares, claro que si haces una buena publicidad puedes llenar y recuperar, pero es un trabajo arduo. Por ejemplo no hay carrera de *managment cultural* recién hay algunos cursos relacionados porque se empieza a ver como una necesidad, porque hay muchos músicos pero no hay quién los gestione. Nosotros a cada producción le damos mil vueltas, es bien difícil saber cómo llegar a la gente, hacer todo lo posible para que los eventos se difundan.

Leyendo algunas cosas para la investigación, encontré que cuando José María Arguedas era funcionario del Ministerio de Educación, existía un Comité que evaluaba a los músicos andinos a modo de acreditarlos, esa acreditación les favorecía en varios aspectos, como en el acceso a escenarios públicos.

Claro, yo conozco algo de eso porque Jaime Guardia era parte precisamente de ese jurado calificador. Él me comenta que no cualquiera podía ser acreditado, era una evaluación muy rigurosa. Ya luego

eso cayó en desuso y don Jaime pasó a trabajar a la ENSFJMA, él trabajó allí más de treinta años e hizo un archivo musical enorme, me imagino cuánta información y obras debe haber allí.

¿El Estado ha tenido alguna participación en sus eventos, en los conciertos, en las producciones discográficas?

Sí, hemos logrado el apoyo de PromPerú, hemos ido a Madrid y Barcelona a grabar el disco con don Jaime, ellos te apoyan con el 30% del costo total, tú debes cubrir el resto, PetroPerú y Relaciones Exteriores que nos ha llevado a varios lugares a difundir. Basta que haya una persona de contacto, un buen promotor cultural que sepa muy bien su tema, maneje muy bien las normas y tenga los contactos adecuados y las instituciones pueden apoyar.

Lo que es un punto que debería tratarse es respecto a los derechos de autor y APDAYC, y es algo que puedo señalar tranquilamente, nadie sabe exactamente cómo es que se reparte lo que se recauda, no hay manera de hacer un verdadero seguimiento a las regalías de cada uno de los autores inscritos. En ese sentido, se puede recurrir a INDECOPI pero aun así, el manejo de APDAYC y las facultades que ahora tiene, son cuestiones que como trabajadores de la música nos preocupa. Que se mejore ese aspecto realmente sí haría una gran diferencia en el desarrollo de las actividades de los músicos que hacemos música peruana. Una vez fui donde Caitro Soto a pagarle las regalías porque habíamos tocado un tema suyo en un concierto al que habían asistido unas dos mil personas, un concierto con Susana Baca, entonces a él le correspondían unos trescientos soles, él estaba emocionado porque no había recibido eso nunca por sus temas, lo que hicimos fue pagarle directamente porque se puede hacer eso, pero seguramente ya se está viendo cómo hacer que necesariamente tenga que hacerse por APDAYC, lo van a detener vas a ver. Esos temas deberían cuestionarse desde el Congreso, no está para nada bien que una institución que fue creada para protegernos nos termine perjudicando. Por eso don Jaime no se inscribe en el APDAYC por nada porque sabe que apoyar algo que no es bueno.

Camilo Calderón Vallejos

Estudiante de Psicología PUCP y músico charanguista en CEMDUC³⁵⁸

19 años

22 de junio de 2013, 9 p.m.

El Agustino

¿En qué lugar naciste?

Nací en Madrid, España el 03 de Mayo de 1995.

¿En qué idioma se comunicaban tus padres en el interior de su hogar?

Siempre en español.

Cuando eras pequeño, ¿se escuchaba música andina en tu hogar? ¿Se escuchaba por radio, discos?

Siempre se ha escuchado música andina en mi casa, mayormente por discos.

¿Se escuchaba también porque tus padres, o algún pariente o amigo de sus padres tocaban y cantaban esta música?

Sí. Mi padre fue y es músico (charanguista), y mi madre danza música andina también.

³⁵⁸ Centro de Música y Danza de la Universidad Católica.

¿Algún miembro de tu familia es músico y/o cantante de música andina?

Mi papá, desde que ingresó a la Asociación Cultural LLAQTA.

¿En qué momento o a qué edad pensaste que podías ser músico?

En el transcurso de mi secundaria. El charango lo aprendí cuando estaba en secundaria, tanto en el colegio, como en mi casa con mi papá. En ese transcurso, sabiendo que tenía talento para la música me interesó cada vez más. Hasta que en cuarto de secundaria, cuando estudié con Ricardo García, ya decidí dedicarme a la música.

¿Tu actividad como músico, es tu actividad principal? De no serlo, te gustaría que sí lo fuese.

No es mi actividad principal, (aunque a veces parezca) lo veo más como un hobby. Claro que sí; es más, cuando tuve que decidir qué era lo que iba a estudiar como carrera, la música estaba entre mis primeras opciones, y aún no la descarto. Quiero dedicarme a ser profesor de música en el futuro, por eso estudio Psicología Educacional.

¿Cuánto tiempo tienes desempeñándote como músico?

Empecé a los 8 años, en tercero de primaria, cuando una profesora de flauta dulce fue al colegio y nos dio creo que una o dos clases. Me di cuenta de mi habilidad y ese verano mi madre me matriculó en un taller de música que daba Kallpa Canto. Allí el profesor Richard Zavaleta me enseñó flauta dulce por todo el verano, luego seguí con el mismo profesor durante quinto y sexto de primaria.

¿En qué lugares y con qué frecuencia son tus presentaciones?

En auditorios como: El auditorio Dai Hall de la Asociación Peruano - Japonés, el auditorio de la Derrama Magisterial, en el museo de Antropología. Y tenemos poca continuidad de presentaciones, en el mejor de los casos 4 al año. Actualmente con el CEMDUC hay mucha más presentaciones, casi todos los meses tenemos al menos una presentación.

¿Cómo se gestionan las presentaciones (contactos de los lugares, el sonido, la publicidad, otros músicos, gestores)?

En la mayoría somos invitados por grupos como Los cholos o Charango Perú. En el CEMDUC el mismo centro se encarga de gestionar las mismas. Nosotros solo nos encargamos de hacer la publicidad mediante Internet.

¿Qué edad tiene aproximadamente el público asistente?

Mayormente son adultos de 30 a 60 años aprox. La siguiente mayoría tercera edad, y muchas veces nuestros allegados, conocidos jóvenes de 18 a 30 años.

¿Identificas algún lugar de procedencia en común entre ellos?

Lima en su gran mayoría, luego quizás Ayacucho.

En la gestión de las presentaciones, ¿el Estado tiene alguna participación?

No. Hasta el momento, no he tenido presentación con participación del Estado de por medio.

¿Cuáles son las condiciones que consideras mejorarían el nivel de las presentaciones de música andina tradicional?

Apropiados lugares para la presentación de este tipo de música, muchas de las veces no hay teatros en lugares cercanos al público al que uno quiere compartir estos eventos, o si los hay no tienen las condiciones necesarias. Buenos equipos de sonido, de tal manera se puede escuchar una presentación de calidad y el público pueda escuchar lo ensayado de la mejor manera.

¿Cómo es tu relación con otros intérpretes de música andina?

Es muy cordial, sobre todo con los mayores, ellos te tratan de tú a tú y eso como joven, te hace sentir muy bien. Siempre se comparten reuniones, es bastante agradable.

¿Con quiénes de los intérpretes tienes más afinidad, compañerismo o amistad: con los de tu región / estilo musical, o con los de otras regiones, o es igual?

Con los de mi estilo musical, porque tenemos un estilo en común, y tanto escuchamos como tocamos algo que es parecido.

¿Conoces alguna asociación de músicos folclóricos?

Conozco asociaciones culturales. Pertenezco a la Asociación Cultural LLAQTA, que no es musical netamente, pero si se practica porque también es de danza. A través del LLAQTA conocí otras como SUMAQ INTI o QEQA.

¿Percibes que los intérpretes de música andina tradicional en Lima, expresan de manera constante la necesidad de apoyo por parte del Estado? De ser afirmativa la respuesta, ¿ese pedido es manifestado por los músicos jóvenes, adultos, o ambos grupos?

Creo que solo lo piden los jóvenes, porque en su gran mayoría los adultos jóvenes ya saben que no van a tener el menor apoyo por el Estado. Y siempre se recurren entre ellos mismos para poder sacar adelante algún proyecto, y ellos mismos lo dicen; en una oportunidad escuché a un músico andino – bastante señor la verdad – que ya se había cansado de estar pidiendo ayuda al Estado porque nunca veía ni una ayuda, así que prefería hacerlo todo por él solo.

El apoyo solicitado por los intérpretes de música andina es en referencia a: ¿Reconocimiento del Estado, facilidades para realizar presentaciones en lugares públicos, apoyo en los viajes para presentaciones en el extranjero, actividades específicas del Ministerio de Cultura y otras instituciones competentes, otros?

Sobre todo las dos primeras. Reconocimiento y apoyo del Estado a los artistas, y facilidades para la difusión de nuestro trabajo, que no solo es el lugar donde nos presentamos, sino también el sonido, el público, la propaganda, etc.

Se observan algunas actividades iniciadas por el Ministerio de Cultura en los últimos meses (condecoraciones, presentaciones de los elencos de danza en los teatros más grandes de la ciudad, etc.). Al respecto, ¿considera usted que dichas actividades responden a un plan o conjunto de proyectos? ¿Cree que esas iniciativas favorecen la actividad de los músicos andinos en Lima? ¿Qué otras cosas debería hacer el Ministerio de Cultura en apoyo del intérprete musical andino?

Si están iniciando un plan bastante interesante en cuanto a la difusión de la música andina y en cuanto al incentivo de su práctica. Pero ahora también hay que ver a quienes benefician estas actividades. A quienes hacen estas condecoraciones o apoyos financieros; son artistas ya destacados y conocidos, que por su nombre mismo ya tienen un ingreso y que en su mayoría hacen música comercial. Sin embargo que pasa con los grandes maestros de la música nacional que aún tienen que ganarse la vida con lo poco que obtienen de su trabajo. Ejemplos: Manuel Acosta Ojeda; Carlos Hayre, músico y compositor criollo que falleció debido a sus enfermedades y que nunca recibió un apoyo ni siquiera

moral del Estado; Roberto Tevez, gran charanguista que se tiene que ganar la vida de huesero; y muchos más, que no tienen ni el reconocimiento de músico forjador de la música tradicional peruana y con ella forjan una verdadera identidad de nación. Ellos son la otra cara de la moneda a la cual el Estado debe de mirar.

En la ciudad se han ejecutado actividades relacionadas al arte por parte de la Municipalidad de Lima Metropolitana. ¿Considera que esas actividades le han beneficiado de alguna manera en su labor como músico?

A mí como músico no. Pero han beneficiado a muchos otros colegas. Gran cantidad de presentaciones para mostrar su arte, talleres para que jóvenes se interesen en aprender, charlas para que la gente se entere, eso es de mucha ayuda a la sociedad peruana. Y a la larga si me va a apoyar a mi como músico. Porque la visión de un músico en mi situación no es solamente la individual, sino la nacional y la social. Entonces, que esta música llegue y se incentive en otros sectores y a otra gente que no tenga contacto con la misma, es un logro para nosotros los músicos. Que grandes maestros de la música nacional sean reconocidos y ayudados en sus labores musicales, es también para nosotros un logro. Son cosas que aunque pequeñas, nosotros los músicos nos sentimos identificados, el día que la música netamente tradicional de los mismos pueblos sea escuchada y sobretodo valorada, ese día nosotros ganamos y nos habremos autorrealizado. Nuestra lucha es llegar a eso.

Moisés Rodríguez

Músico y Productor musical

54 años

26 de mayo de 2013, 11 a.m.

Surco

¿Cómo nace su relación con la música andina tradicional?

En nuestro caso siempre ha sido muy diferente todo, desde el hecho de que tener a una familia completa en el escenario, pero todo eso se debe a que mi papá era músico y mi mamá cantaba, ellos se conocieron haciendo música en un concurso que organizó la Radio Tahuantinsuyo en Cusco. Mi papá ganó como grupo musical, con La Lira Cusco, y mi mamá ganó como solista. Ellos se conocieron el año 1968, yo nací el año 1960, nací en Cusco, cuatro nacimos allá y 6 en Lima. Mi mamá me contaba que una monjita del colegio dónde ella estudió, tenía un piano, y que cuando mi mami iba a visitarla y me llevaba con ella, yo me acercaba y empezaba a jugar con él, a hacer unas melodías muy simples, sin haberme enseñado nunca a tocarlo. Ese tipo de experiencias nos han pasado a todos los hermanos.

Entonces el acercamiento a la música andina es básicamente por herencia familiar

Así es, en Lima mi papá siguió haciendo música en la casa, siempre tocaba y nosotros tocábamos, mi mamá creaba canciones por el día de la madre, del padre y hacíamos serenatas por nuestros cumpleaños. Mi papá nos enseñaba muchos huaynito de Junín, de Jauja, cantábamos en el carro cuando nos íbamos de paseo. Los amigos de él, siempre le decían que nos llevara a la televisión pero él no les hacía caso. Luego, cuando yo cumplí diez años y ya tocaba la guitarra, fuimos donde Yola, pero éramos sólo algunos de los hermanos, entonces nos llamábamos los Hermanitos Rodríguez, poco a poco se fueron incorporando uno a uno el resto de los hermanos, hasta que finalmente logramos que se integraran mis papás en el año 1977 y pudimos ser la Familia Rodríguez en escena. Pero si

hablábamos de herencia, sí es cierto y de mucho tiempo atrás, porque nos contaban mis papás que mi abuela era soprano y que mis tíos de parte de papá tocaban muchos instrumentos pero ninguno se presentó en lugares que no fuesen las reuniones familiares.

Luego la familia empezó a hacer cada vez más presentaciones

Sí, fuimos difundiendo nuestra música por muchos lugares, éramos la única familia musical en el mundo conformada por papá, mamá y la totalidad de los hijos, viajábamos a todos lados, teníamos título de embajadores con valija diplomática, eso era muy curioso, no nos revisaban en los aeropuertos, ni siquiera en Estados Unidos. En esa época tuvimos mucho apoyo del Ministerio de Educación, nos apoyaba con el colegio de los chicos. Mi papá era educador y él se encargaba de ir preparándolos, se llevaba la currícula a las giras con todos los cursos, cuando regresábamos los chicos daban sus exámenes y se reincorporaban a sus clases con normalidad. Eso ocurrió de Bermúdez en adelante, con todos los gobiernos. Siempre íbamos a hacer presentaciones a Palacio, porque les llamaba la atención, nosotros asistíamos a los llamados, pero mi papá lo hizo así con todos los gobiernos, siempre nos decía que asistíamos porque se trataba del gobierno, no por la persona que se encontraba en ese momento siendo el presidente, siempre nos repetía eso.

¿El objetivo inicial y siempre, fue hacer música peruana?

Hacíamos música peruana originalmente, pero la necesidad de escena nos fue obligando a incursionar en nuevos géneros musicales, entonces incluimos música latinoamericana: zambas, pasillos, se nos hacía fácil porque también los habíamos escuchado siempre por mis tíos, les hacíamos arreglos. Luego empezamos con la etapa de difundir el real valor de los instrumentos tradicionales peruanos porque nos dimos cuenta de que no se conocían, la gente veía un charango y nos decía que era una guitarra chiquitita, a la quena le decían flauta y a la zampoña, cualquier nombre. Eso nos apenaba y nos daba mucha cólera al mismo tiempo, entonces empezamos a demostrar que podían ser versátiles, comenzamos haciendo música del mundo pero con los instrumentos andinos, llegamos a interpretar los temas representativos de varias películas, de dibujos animados también. Y así armamos nuestro repertorio.

Nos retiramos hace siete años, nuestras últimas presentaciones fueron en la Estación de Barranco. La gente que gusta de nuestra música nos sigue ahora por las redes sociales, esos son medios perfectos de comunicación, basta que anunciemos que estamos completos y allí están, es que reunirnos es un poco complicado porque tengo hermanos que está viviendo fuera ya cada uno en sus cosas, pero tratamos sí de juntarnos ni bien nos es posible, a veces hacemos presentaciones que son solo para la familia o vamos a visitar a algún asilo.

Es mucho lo que surge cuando se hace música peruana por tanto tiempo

Eso es cierto, en el tiempo que tocamos como la Familia Rodríguez, mi papá tenía una evidente tendencia de defender lo nuestro, siempre estaba al tanto de lo que ocurría, se codeaba con políticos pero nunca mezcló música con política, cuando tocábamos en Palacio como te comentaba, no íbamos por el presidente, íbamos por el llamado era del gobierno. Mi papá defendía mucho al intérprete, fue inclusive directivo de APDAYC en los años 90's. Ahora hay otras instituciones que están defendiendo al intérprete, es muy interesante porque una cosa es el autor, pero el intérprete lleva los temas a la popularidad, uno y el otro se necesitan.

La música tradicional reúne a quienes están dispersos en contextos como Lima, ¿usted ha podido notar ello en los conciertos?

Nosotros teníamos el cuidado de que dadas las riquezas del Perú tanto en música como en danzas, teníamos en nuestro repertorio música de todas partes, de todas regiones. Mi papá se dio el trabajo de recopilar música de cada departamento, recopilaba canciones y creaba muchas otras canciones para departamentos que no tienen un género musical representativo como Tacna o Tumbes. A la par, los hijos seguíamos estudiando la música peruana, cada vez más instrumentos, más canciones. Entonces en las presentaciones, al interpretar los diversos géneros sí podías ver que se iba generando más emoción en diversos sectores de los locales, esto por la identificación de la gente con su música en específico.

Existe ahora la presencia de nuevos cantantes y músicos que interpretan lo que hoy mucha gente asume como música, me refiero en específico a cantantes como Dina Paucar o Sonia Morales.

Yo respeto antes que cualquier otro aspecto, su desarrollo como persona, de migrante trabajadora que sale adelante con su esfuerzo. En relación a su música, su género es así, el huayno de un sector de Huarochiri, de Cajatambo, son huaynos de Lima que siempre han utilizado el arpa, instrumento español que fue adoptado en Cusco por ejemplo, también se usa en Huancayo, pero luego surgió una música de ese sector que actualmente usa arpa y bajo electrónico, con dos tambores a cada lado, su campana y su coco, dos bailarines también uno a cada lado, ese es el espectáculo en sí, allí ya no hay elementos peruanos, como base del género sí pero como armazón no hay nada peruano.

¿Qué opinión le merece la actual escena musical de los intérpretes de música andina?

Mi papá nos contaba siempre que un presidente argentino, me parece que Perón, que él era muy folklórico y gustaba mucho de los Chalchaleros, lo que se hizo fue que antes de que empezaran a exhibirse las películas en los cines y otros espectáculos en los teatros, se presentaban grupos de música folklórica que estaban empezando, esas presentaciones en vivo eran subvencionadas por el Estado y una parte de los ingresos por las entradas iban a los grupos, así ellos podían darse cuenta de que estaban trabajando, yo creo que si no igual, si se podría hacer algo similar aquí. Y es que así como existe García Zárate, hay muchos chicos talentosos haciendo música tradicional, hay muchos chicos que pueden llegar a tener ese nivel pero hay que apoyarlos. Ahora cada artista hace su producción, igual con sus contactos en la televisión, mi papá hacía que nos pagaran, así nos presentásemos en la televisión o la radio del Estado, que allí se demoraban un poquito en hacerlo efectivo por trámites burocráticos, pero siempre se nos reconocía el trabajo. Mi papá nos decía, nosotros vamos a colaborar, pero colaborar es ir y tocar, hacer una presentación de buena calidad, pero incluir en ello, las peluquerías, los taxis, los refrigerios, eso ya no es colaborar, y tampoco se puede permitir que el artista salga perjudicado al tener que cubrir todo eso.

Luz Catacora - Killary

Músico y cantante

24 años

15 de enero de 2014, 1 p.m.

Lince

¿Cómo se dio el acercamiento a la música tradicional?

Yo soy de Arequipa y mi papá es músico, desde chiquita escuché huaynos, ese es mi primer encuentro con la música tradicional, a mí me encanta. Encuentro en ella una belleza extraordinaria. Creo que

debemos saber de dónde salimos, por eso creo que hay un problema con los músicos que dicen hacer música folklórica moderna, al crear ritmos nuevos pueden hacer cualquier cambalache pero hay que saber reconocer. Interiorizar el ritmo tradicional, es complicado. Hay quienes piensan que basta con llevar un bombo, pero no es solo eso.

Lo bello es que por la fusión puedes descubrir lo más tradicional. Yo creo que a estas alturas ponernos a hablar de diferencias insalvables entre la música tradicional y el folklor moderno, y que ellas pueden enfrentar a los músicos de ambos tipos de música, es hablar mal.

¿En qué momento es que se asumes que querías dedicarte a la música profesionalmente?

Como te comentaba, desde niña que escucho música andina, yo sabía que existía la música y mi corte siempre fue folklore, que eran las canciones que yo cantaba, me nacía. Ya adolescente, empiezo a escuchar de todo, hasta que teniendo yo diecisiete años me llamaron de un grupo, y así descubrí un ambiente musical de folklore contemporáneo. Al ingresar a ese grupo, empecé a sentir que todo lo que había vivido de niña me salía mucho más natural, me brotaba, sin tener que pensarlo te hacía un *guapeo*³⁵⁹, mi voz se quebraba en los finales al estilo huayno. Fue bien interesante, porque yo sabía que yo lo tenía, fue así que entré a la Escuela de Música de la Universidad San Martín, pero allí estudié música clásica e igual tenía la certeza de que me sentía más cómoda en el folklore.

En esa escuela conocí al productor de mi primer disco, éramos amigos y le dije a mi papá. Terminamos haciendo un disco bien bonito, cambió mi perspectiva de lo que la es la música completamente. En ese disco grabé la mayoría de canciones que yo cantaba de chica, entonces allí decidí que no sería solo un pasatiempo, sino que debía de ir por ese lado y empecé a especializarme.

Entonces ¿en tu familia no hubo quien te dijera que no debías estudiar música?

Ocurre que mis papás tienen muchos amigos músicos y ellos eran los que siempre llegaban a las reuniones en casa, por lo cual la música desde siempre estuvo allí, y creo que el que yo decidiera estudiar música era un asunto que se esperaba. Mis papis me apoyaron bastante, desde pequeña me metieron a clases. Cuando terminé el colegio me dieron todo un año para pensarlo bien. Ellos han sido siempre un apoyo muy importante para mí.

Un factor muy importante en mi elección fue que siempre comprendí que la música debía tener un contenido social, siempre algo más que el simple hecho de cantarla y bailarla, había algo mucho más importante. Allí descubrí el por qué se hacía música. Entendí que yo quería hacer algo más que solo entretener a la gente. Por eso hago folklore porque creo que es importante que haya una conexión con lo ancestral y de constante análisis de lo que pasa alrededor en el presente. Tiene que ser así sino se pierde, no puede parar.

¿Tu actividad principal es la música?

Sí, yo tengo una escuela de música y trabajo allí con mi familia, y aunque enseñamos música en general siempre terminamos tocando huaynos, tengo claro que nuestra música tiene que mostrarse. Todavía hay una ligera sensación, sobre todo entre los niños, que los huaynos no es lo que se tiene que cantar y eso es porque así se lo han dicho. No obstante, hay muchos niños que me piden ellos

³⁵⁹ Guapear hace referencia a las frases o términos de ánimo y algarabía que se expresan en las interpretaciones de las canciones de música tradicional. Son expresados tanto por los cantantes, músicos y el público en general.

solitos, hacer huaynitos. Y esas son mis actividades, mi escuela de música, las presentaciones con mi banda y mis clases en la universidad.

Mi intención al comienzo era cantar yo solita, lo de la banda surge como respuesta a lo que entendimos que era lo que esperaba el público. Mi idea es que la gente joven me escuche a mí y a mi banda y en ello pueda reconocer los ritmos de sus familiares, es una propuesta que si bien es nueva, tiene como objetivo eso.

¿Por qué estudiar en la Universidad San Martín, luego en la Universidad Católica y no en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas?

Porque no había canto y tampoco el Conservatorio Nacional de Música porque ya había llevado clases allí, además no había música tradicional como especialización. Entiendo que ahora en la Escuela José María Arguedas ya hay canto.

¿Y cómo se siente una cantante de folklor contemporáneo en la Escuela de Música de la Universidad Católica?

Es una experiencia bastante enriquecedora, siento que cada vez me brindan muchos más recursos musicales. Aunque al principio, la escuela era muy llevada hacia el jazz, considero que ahora hay una apertura hacia la música tradicional y a su fusión con otros géneros, por ejemplo en sus clases de guitarra, que son complicadas porque la guitarra peruana tiene tanta técnica como sentimiento.

Yo me acuerdo los primeros cuatro años, no entendía cómo podía hacer música sin hacer mi música, pero entendí el proceso, son herramientas que ayudan. Ahora ya hay clases de música peruana, más realidad nacional. Por ejemplo, así no te dediques a hacer música del Perú, si vas a tocar a Holanda, te van a pedir tocar música peruana y debes estar preparado para eso.

He notado que tienes un público bastante joven

Yo noto que hay una evolución, hay un sector de estas edades, 21 y 22 años aproximadamente, que necesitan un artista que sea su modelo a seguir para hacer música y no me considero un modelo pero sí un ejemplo de que sí se puede hacer este tipo de música. Veo también que es un público joven no necesariamente dedicado a la música. De pequeña, yo escuchaba a Soledad Pastorutti y a Marcela Morello, mi idea es que se genere esa corriente de artistas en el país, que pueda haber conexión de ese público con lo ancestral, yo quiero que ellos digan ah eso lo conozco. La labor del músico es renovar las cosas, sino se hace eso entonces se va a perder. Siempre hay que ponernos en lo que es la realidad del Perú.

¿Es complicado hacer producciones discográficas?

Hay un obstáculo bien importante, hay muy pocos productores, así como hay muy poco presupuesto y pocos músicos de fusión, es difícil. Encontrar productores que sepan de folklor es muy complicado. Asimismo, nadie te va a financiar, más que tú misma, no conozco a ningún músico a quien le hayan financiado su disco, y creo que ese es el trabajo.

Por otro lado, ¿cómo eliges el repertorio de tus discos?

Son temas nuevos, de compositores amigos o compañeros cercanos. Yo trabajo así: encuentro tres o dos temas y veo que hay una fuente de información para hacer algo nuevo, así obtengo el concepto, encuentro personas que colaboren con el disco, y allí es donde empiezo a hacer maquetas tras maquetas hasta que se forma una idea.

Coméntame ¿cómo se dio lo del Festival de Viña del Mar?

(Killary fue la representante del Perú en la competencia de música folklórica del Festival musical internacional Viña del Mar 2014, Chile. A la fecha de la entrevista, Killary aun no había hecho su presentación en el festival, por lo que la pregunta y respuesta hacen referencia al anuncio de su elección como representante).

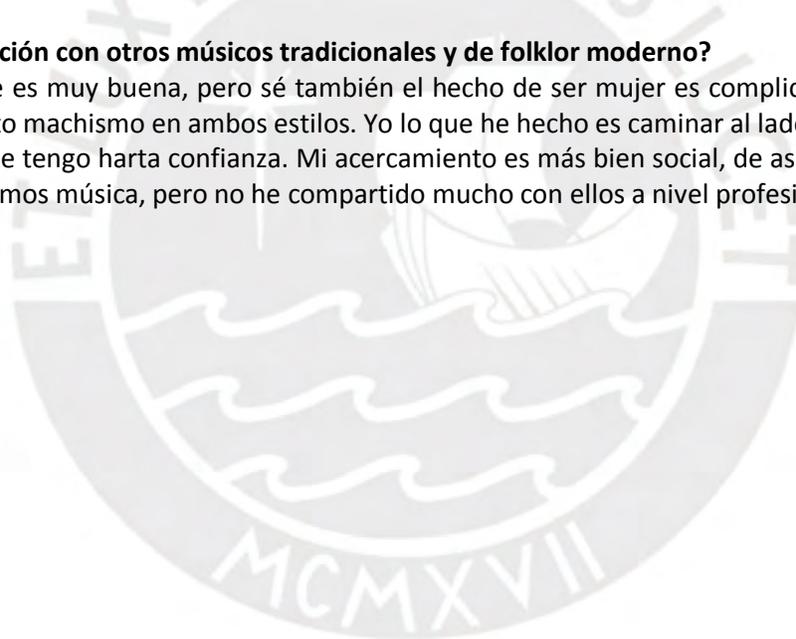
Yo fui hace algún tiempo al Festival y me pareció algo increíble. Luego, me di cuenta de que las convocatorias eran abiertas al público, no es asunto de tener contactos para poder presentarte. Así que yo misma descargué los formularios, que son miles los requisitos que te piden. Así fui recopilando mi información y mandé mi postulación. No se trata de que tengas que pertenecer a un grupo de productores o a una asociación como la APDAYC que he escuchado que se está diciendo eso, yo lo busqué sola. Me dieron la respuesta en noviembre y en casa estamos muy contentos todos.

¿Has podido percibir apoyo por parte del Estado a los músicos tradicionales o a lo que hacen folklor contemporáneo?

Creo que hay apoyo por parte de algunas municipalidades, pero sé que se tiene que estar insistiendo mucho sino no te hacen caso. Creo también que el Ministerio de Cultura colabora con un poco de difusión, aunque es menor. Hay un poco más de apoyo por parte del sector privado, a mí por ejemplo, la Universidad Católica corrió con los gastos de los folletos y cajitas de mi disco Orígenes.

¿Cómo es tu relación con otros músicos tradicionales y de folklor moderno?

Yo considero que es muy buena, pero sé también el hecho de ser mujer es complicado, yo percibo que aún hay cierto machismo en ambos estilos. Yo lo que he hecho es caminar al lado de mi familia y con gente a la que tengo harta confianza. Mi acercamiento es más bien social, de asistir a reuniones y que todos hagamos música, pero no he compartido mucho con ellos a nivel profesional.



ANEXOS II

Resumen del material audiovisual revisado

- Entrevista a Andrés Chimango Lares, por Carlos Santos Becerra (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2012) [Vídeo] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=jycUqgeYINE. Consultado el 11 de enero de 2014.

El maestro violinista Andrés “Chimango” Lares siempre se sintió atraído por las fiestas tradicionales y los excelentes músicos de Sucre y de Puquio (Ayacucho), eso lo motivó a participar de esas actividades musicales. El músico señala que tuvo la suerte de rodearse de maestros muy buenos, le fue fácil que le tuvieran confianza y así lograr que le enseñaran. Recuerda que conoció a un excelente maestro, Don Severino Díaz, que era muy respetado. En su juventud, no había violines y conseguir uno era muy complicado, pero a pesar de esas complicaciones pudo poner en marcha sus cualidades. Don Severino lo aconsejaba mucho, le repetía que debía de aprender el violín también desde el aspecto académico y que era necesario llevar la música a otros espacios.

Andrés Chimango afirma que a pesar de que hay trabajos de investigación, se deja de lado a los maestros de quienes hay mucho por aprender, siendo ellos las principales fuentes. Cita a Jaime Guardia cuando este indica que se está destinando a nuestra música al olvido por no hacer un registro adecuado, así canciones que tienen 15 estrofas se ven reducidas a tres o cuatro y eso ocurre en todos los géneros. Lamenta que los niños asuman que lo tradicional es el huayno moderno. Se pierde la esencia y él siente que se encuentra en la tarea de representar la música en el presente sin perder de vista el pasado. Chimango manifiesta que toca porque es una manera de demostrar sus sentimientos y las costumbres de su pueblo, siempre en dirección a las generaciones que vienen. Es una tarea muy fuerte.

Finalmente, el maestro violinista refiere que se siente apenado por la ausencia del apoyo por parte del Estado, pero no se deja desanimar en su labor de hacer que el mundo sepa de la música de la región Chanca, que es su fuente de alegría y de identificación. En específico, refiere que hacen falta espacios de difusión para la música andina tradicional, tanto en cuanto a escenarios como en los medios de comunicación.

- Entrevista a Dolly Príncipe, por Damaris Mallma en sección “Encuentros” del programa Miski Takiy. TV Perú (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2013). [Vídeo] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=TVBU4fJ4rqs. Consultado el 10 de diciembre de 2013.

La cantante y músico huanuqueña comparte en la entrevista que su primera escuela era muy musical y que eso sin duda, marcó claramente su vida futura. La cantante llegó a Lima a los 7 años (fue la primera vez que vio un omnibús) y en su primer contacto con el colegio, al notar su acento distinto, sus compañeros le dijeron que ella no sabía leer y que eso ocurría porque los profesores de Lima eran

mejores que los de Huánuco, a lo que ella contestó “no, los que no saben son sus profesores, los míos hacen música muy bonita y los de ustedes, no”.

Dolly Príncipe señala que el tema “cuando salí de mi tierra” es una canción muy representativa para los huanuqueños, ya que se las enseñan cuando son muy pequeños. Eso la lleva a recordar momentos compartidos con su familia, especialmente con sus hermanos y su abuela.

La historia musical de Dolly se inició junto a sus hermanos, luego llegarían a sus manos discos de música latinoamericana y música de autor. En su etapa pre universtaria, conoció a Mónica Guardia con quien formaría el dúo Wayra, conjunto que las llevaría a giras por todo el país. Luego, como solista, grabó su primer disco en Bolivia junto a músicos tradicionales de ese país y Argentina. Luego, dio paso a una etapa de rescate popular del género musical yaraví, junto a un grupo de investigadores, esfuerzos que dieron como fruto, el disco *Harawi*, el cual es su último trabajo.

- Entrevista a Jaime Guardia, por José María Salcedo en programa “Chema a las 10” RRP Noticias (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2012). [Vídeo] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=wO8lwUsDvWA. Consultado el 02 de marzo de 2013.

El maestro charanguista Jaime Guardia cuenta con una trayectoria de 68 años en la difusión de la música andina tradicional, carrera que empezó a sus nueve años. Guardia comenta en la entrevista que tocó en los coliseos como el de Lima, el Bolívar, en las radios y otros escenarios. Señala que en la década de 1950 fue muy difícil proponer la música andina, inclusive a los mismos paisanos, ya que a estos no les gustaba que se les relacionar con la música de la sierra, sin embargo se dieron iniciativas como el programa de Pizarro Cerrón -autor del popular huayno “Mambo de Machaguay”- el “Sol de los Andes”, que ayudaban en la promoción de los eventos en los coliseos. García solía ir a dicho programa e indica que a cambio de la promoción de su presentación, los músicos debían llevar breves reseñas de sus lugares de origen y sus costumbres, de modo que pudiesen ser leídas en el programa. Dicho programa era muy sintonizado.

Al ser consultado por sus primeros años en Lima, Jaime Guardia comenta que trabajó como cargador en La Parada en la década de 1950, a sus 17 años, cobraba 20 centavos por saco. A la par, tocaba cuando precisaba, con la Lira Paucina, que al día de hoy es considerada un clásico de la música andina, además tiene el mérito de ser la agrupación que permaneció conformada por más largo tiempo, con 44 años de trayectoria. La Lira Paucina marcó, asimismo, el quiebre para comprender la música ayacuchana de un modo más completo, al desligarla de la idea de lamento con que se le identifica por el público en general. “Yo cerraba mis ojos cuando me abucheaban y seguía tocando, hasta dominar el público”, señala el músico.

Al finalizar la entrevista, el músico hizo la invitación a un evento de música andina en el auditorio de la Derrama Magisterial ubicado en el distrito de Jesús María, en el cual compartiría escenario con Los

Cholos (algunos de sus integrantes fueron sus alumnos) y Los Heraldos Negros (integrado por uno de sus hijos, José García).

- *Entrevista a Raúl García Zárate, por Carlos Santos Becerra (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2012) [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=8mains6VuBk. Consultado el 11 de enero de 2014.*

La entrevista es una acercamiento al maestro guitarrista, una reseña bastante completa en la cual el músico narra cómo empezó a tocar la guitarra en la trastienda de uno de sus tíos, escondiéndose de sus padres quienes en un inicio se negaron a que García Zárate dedique horas a la música. Descubierta por su padre, este cuestionó al pequeño García Zárate acerca del género musical en el que se sentía más cómodo, al escuchar “huayno” como respuesta, García padre le dijo que eso ocurría porque esa era su música, era la que lo había acompañado toda su aún corta vida. Esa expresión le fue muy valiosa porque determinó lo que sería su carrera musical.

A los doce años debutó como solista de guitarra, lo que causaba curiosidad en el público porque lo veían muy pequeño. Llegó a Lima y nunca dejó de practicar sus interpretaciones en paralelo a sus estudios en Universidad San Marcos. Luego, grabó un par de discos con el hermano de su madre, unos long play en Sono Radio con la música tradicional de Ayacucho, fueron 120 canciones recopiladas, lo que deseaban era preservar la música ayacuchana, dejar registro de que la música ayacuchana es romántica y también alterna con música graciosa, con bromas, muchas fugas se cantan en quechua y suelen tener una temática totalmente distinta a la del huayno. La música ayacuchana es para el guitarrista, un himno, por ello, su lógica es tratar de seguir escuchando y difundirla, siendo que le ha dado grandes alegrías. Por ello, también se siente apenado de que la promoción de la música tradicional en la actualidad, es adecuada a criterios comerciales, se pierden sus méritos

Su guitarra es su compañera y sigue concentrado en ella, señala que va adquiriendo experiencia, ya no se trata solo de su trabajo sino de su vida. Indica que en la música tanto como en la vida, uno debe preocuparse en tener disciplina y práctica. Señala el maestro guitarrista que siempre ha tratado de captar lo mejor posible la música tradicional, respetando sus características, no ha pretendido sacar provecho económico con alterarla. Por ello, su consejo para los intérpretes que cuentan con repertorio andino, es que lo respeten, que capten sus características esenciales, que busquen enriquecerla sin distorsionarla.

- *Reportaje reseña de Jorge Nuñez del Prado, en programa “Presencia Cultural” en TV Perú (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2006). [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=gFHRGDoCpDQ. Consultado el 02 de marzo de 2014.*

Se toman declaraciones del músico Jorge Nuñez del Prado: “En ese ambiente de tranquilidad espiritual allí [*Paucartambo*] nos hemos criado y ha surgido un amor increíble a la tierra”. Nuñez del Prado es integrante del grupo musical Los Campesinos, conjunto que es adorado en el pueblo

cusqueño de Paucartambo, de manera similar en Apurímac, Ancash, hasta en Ecuador y Bolivia. Han calado profundamente, tanta es la gratitud del pueblo que les han construido un monumento tamaño natural.

Núñez del Prado salió de Paucartambo a los once años para seguir sus estudios secundarios, llegó a Lima y luego estudió en la Universidad San Marcos. Decidió estudiar Derecho pero nunca dejó de lado los huaynos. En la década de 1960, surgió un reencuentro de la juventud de América, había un deseo de los jóvenes de hacer política y desentrenar sus raíces, eso jugó un papel importante en el desarrollo musical del maestro Núñez del Prado. La agrupación Los Campesinos surge a raíz de un concurso de televisión, y tocaron juntos en casi todo el país, manteniendo siempre la tradición a pesar de los cambios en la conformación del grupo. Lograron gran popularidad y aceptación en Lima, aunque su presencia en los medios en la actualidad es menor en comparación a la que alcanzaron en los años 60 y 70.

Los Campesinos destacaron entre otros grupos por el acordeón de Núñez del Prado, lo cual es una estampa. Al ser consultado, el músico sostiene que lo bueno siempre cuesta sacrificio y eso lo asumió al empezar a tocar de manera profesional, sigue cantando a su pueblo. Hoy, apuesta por interpretar villancicos por ejemplo, para así recordar su niñez.

- Entrevista a Jaime Guardia, en sección "Encuentros" del programa Miski Takiy. TV Perú. (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2012) [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Jmltk366234. Consultado el 12 de marzo de 2014.

El maestro Guardia inicia la entrevista sosteniendo que le gustaba la música desde muy niño, porque tanto él como sus pequeños amigos ejecutaban la música tradicional como jugando. A los once años salió a tocar al público tocando quena, fue luego que conocería el charango, instrumento que le llamó la atención por su sonido dulce y fácil transporte. Comenta que por esos años, se escondía para que no lo vieran tocar porque se lo tenían prohibido sus padres. En 1950 vino a Lima, lo que fue un cambio muy fuerte para él y significó la inspiración para sus composiciones, en ese tiempo hizo los huaynos Villa de Pauza y Parinacocha. Recuerda que solía cantar serenatas, así conquistó a su esposa, partía de Lima a Ayacucho con el único propósito de ofrecerle esa serenata.

Recuerda la amistad con José María Arguedas, a quien consideró como un padre, rememora los tiempos compartidos en que solo hablaban quechua luego de sus presentaciones en los coliseos. En esas presentaciones le lanzaban cáscaras de naranja, pedían que lo sacaran del escenario por interpretar temas tan tristes, entonces empezó a cantar el carnaval tambobambino, a veces lo acompañaba José María Arguedas. El maestro Guardia manifiesta que sin su charango no podría hacer absolutamente nada lo que trata de compartir siempre con los jóvenes, les pide que conserven la música, de aprender y seguir los pasos de quienes estuvieron antes, y que lo hagan con tda honestidad, no dejar perder la raíz.

- Entrevista a Angélica Harada Vásquez “Princesita de Yungay en Intitv Televisión (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2011) [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=qnpGIQgfWeY. Consultado el 15 de marzo de 2014.

La cantante comenta que inició su vida artística el año 1959 en el Coliseo Nacional, pasaron algunos años y empezó a ensayar con Luis Sánchez Pizarro. Por esos tiempos todo era criollismo y se marginaba a los intérpretes de música andina tradicional. La Princesita de Yungay sostiene que esa predisposición del público va variando. Por ello, ahora hay muchos más cantantes de música andina pero que dirigen su carrera de acuerdo a lo requerido por el mercado. Recuerda que décadas atrás, ser reconocido como un músico andino era muy complicado, debía de aprobarse una evaluación del Instituto Nacional de Cultura, con lo cual estaban autorizados para trabajar en teatros y coliseos. Lamenta que ahora se llame música andina a cualquier ritmo similar a la música del interior del país o de la sierra de Lima.

Ella empezó ensayando en casa de su hermano, fue su cuñada quien la animó a presentarse a su primer concurso musical, recuerda que se sentía pequeña al compararse con los otros intérpretes participantes, quedó en el segundo lugar. A partir de allí debió formar una orquesta que la acompañara, así empezó sus presentaciones que la llevaron a todos los departamentos del Perú y aun hoy, la llaman del extranjero para realizar presentaciones para las colonias de peruanos alrededor del mundo.

Finalmente, La Princesita de Yungay indica que es positiva la apertura a la música andina que puede advertirse hoy, en los años 50, cuando se le invitaba a los intérpretes de MAT a presentarse en el Teatro Nacional o a Radio Nacional, ella escuchó frases como “ya llegaron las llamas”, lo que la enfadaba porque era también contra aquellas cantantes que ella admiraba y respetaba tanto como Pastorita Huaracina. Por eso cada vez que advierte que las nuevas generaciones llaman música andina a lo que dice el mercado que lo es, piensa que el Estado está lleno de personas que acceden al poder y se olvidan de la gente del pueblo, de sus tradiciones, de sus músicas.

- Entrevista a Manuel Prado “Manuelcha” en programa *Metrópolis*. TV Perú. (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2012) [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=TL-6y9aq1b0. Consultado el 15 de marzo de 2014.

El reportaje tiene como objetivo presentar los talleres de música que se dictan en verano en el Centro Cultural Manuelcha Prado en el Centro histórico de Lima, los cuales están dirigidos a niños. El guitarrista ayacuchano Manuelcha Prado comenta que los niños están siempre prestos a aprender, es con ellos con quienes se debe trabajar, para así procurar que nuestros pueblos no pierdan la identidad de la cultura a la que pertenecen. Manuelcha señala que trabajar la parte cultural andina en Lima es una tarea que se encuentra pendiente, y el centro cultural ha decidido comprarse ese pleito.

El guitarrista recuerda que de pequeño era muy inquieto contagiado inevitablemente por Puquico plenamente musical. La migración lo hizo conocer la ciudad y al mismo tiempo fue conquistado por

la guitarra. Agradece profundamente a ese instrumento pues lo ha llevado a conocer todo el país. En relación a las clases brindadas, señala como los cursos más populares a los de guitarra andina y clásica, así como los de canto en quechua y el de danza de tijeras. Al finalizar, el reportaje, Prado hace un llamado a los jóvenes de búsqueda de nuestras raíces, de escuchar siempre a los maestros pues es necesario nutrirse de las mismas fuentes.

- *Documental Alejandro Vivanco Guerra. Emitido en Televisora peruana no identificada. (Material audiovisual publicado en el portal youtube el año 2012) [Video] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=65ZnDCqD-Zk. Consultado el 20 de marzo de 2014.*

El documento presenta la vida y trayectoria del maestro quenista y antropólogo Alejandro Vivanco. Se narra en el video cómo Vivanco desarrolló sus estudios universitarios a la par que su investigación musical, sobre todo, del sur del país.

Trabajó en Radio Expreso, en el programa Cancionero Nacional, donde se le empezó a llamar “Doctor en Huayno”, años más tarde sería reconocido como antropólogo y múltiples reconocimientos en Lima y Ayacucho, así como en otras regiones, valorando siempre más que los reconocimientos oficiales, las muestras de cariño de la gente de los pueblos que visitaba en sus investigaciones. Quienes tuvieron cercanía a él, recuerdan su disciplina y su cercanía a los jóvenes, acercamiento que propiciaba la enseñanza de ejecución de la quena, a jóvenes de todas las edades. Se coincide en definirlo como un señor de humor muy incisivo, muy querido por todos sus alumnos. Fue el décimo intérprete en inscribirse en la Asociación peruana de autores y compositores del Registro del Ministerio de Educación. Asimismo, fue el fundador del Orfeón de quenitas

Vivanco ha sido uno de los más grandes músicos e investigadores del país, su trabajo etnográfico del Valle de Chancay es una de las más valiosas encontradas en la segunda mitad del siglo XX, resaltando su valor descriptivo, se ha podido tener acceso a ella, gracias a la colaboración de su viuda, siendo uno de los trabajos que delimitaron lo que hoy se entiende por etnografía. Investigador disciplinado, grababa sus apreciaciones y ensayos de cantos y tocadas.

Su misión fue docente, hizo un método de enseñanza de la quena, en que era primordial aprender en grupo, asimismo, fomentó su uso en el Centro folklórico del Magisterio. Parte de su herencia son los excelentes intérpretes que él formó como Rubén Darío Concha. El documento finaliza con una declaración de Vivanco: “tenemos artistas hombres y mujeres que tienen años de labor y nadie los recuerda. A mis colegas compañeros, yo me debo a ellos”.

ANEXOS III

Eventos

Lo siguiente son los resúmenes de lo apreciado en las actividades en las cuales se realizaron las inmersiones, las que consistieron en observar y participar como público. Las actividades tuvieron lugar en distintos distritos de Lima Metropolitana. En los resúmenes se exponen el contexto y el desarrollo de las presentaciones de los intérpretes motivo de análisis.

Nombre de la presentación: Concierto Los Cholos

Artistas: Trío de música y canto popular peruano “Los Cholos”
Conjunto de Cuerdas “Puqllay”

Tipo de actividad: Concierto

Lugar: Auditorio de la Derrama Magisterial - Distrito de Jesús María

Fecha: 21 de noviembre de 2012

Descripción:

El evento tuvo lugar en horas de la noche, el ingreso fue libre. El público asistente estuvo conformado en mayor proporción por personas adultas. El primero de los dos pisos del auditorio fue llenado en su totalidad. El concierto inició con la participación del Conjunto de cuerdas “Puqllay” constituido por cuatro jóvenes (una mujer y tres hombres) entre los 18 y 26 años, todos nacidos en Lima y de padres del interior del país, no existe entre sus padres un lugar de procedencia común. Los integrantes ejecutaron instrumentos como charangos, guitarra, mandolinas y armónica. El conjunto interpretó una selección de piezas del sur del país como marineras cuzqueñas y puneñas. Los integrantes realizaron una breve introducción para cada uno de los temas interpretados en la que se detalló el lugar de procedencia del tema, el autor (de ser conocido), características de la música y mención de sus intérpretes más conocidos. En las intervenciones se manifestó admiración y gratitud por el conjunto siguiente. La participación del citado conjunto tuvo una duración de treinta minutos aproximadamente.

Para la segunda parte del concierto, hizo aparición el conjunto “Los Cholos”, el cual se encuentra conformado por tres personas adultas, varones todos, los cuales ejecutan instrumentos como guitarra, charangos, cajón, zampoña y quena, entre otros, y cuentan con una voz principal y una segunda. Los lugares de procedencia de los miembros son el Callao, Cajamarca y Ancash. La reacción del público fue bastante positiva ante su aparición. El repertorio del trío constó de carnavales ayacuchanos, huaynos huanuqueños, valsos y tonderos, algunos temas fueron interpretados en quechua. El cantante del grupo realizaba la introducción y explicación de cada uno de los temas, se detallaba al autor de ser conocido, el lugar de origen de la pieza musical y de los recopiladores de ser el caso. Asimismo, se pusieron de manifiesto opiniones respecto de programas de televisión de señal abierta, los mismos que fueron respaldados por algunos de los asistentes de manera espontánea. Fueron notorias la afinidad y la emoción del público con temas musicales específicos, esto debido a la identificación de la música con sus lugares de origen. Algunos miembros del público solicitaban canciones desde sus asientos. No se percibió que entre los asistentes hubiese un grupo numeroso de quechuahablantes, no obstante, las canciones interpretadas en esa lengua fueron muy bien recibidas por todos. El vocalista del grupo anunció que se encuentran en proceso de grabación de una nueva producción musical. La presentación tuvo una duración aproximada de una hora. Al finalizar, los integrantes del grupo departieron con el público.

Nombre de la Presentación: Presentación del libro “Historia del Huayno Huamanguino”

Artistas: Wilfredo Camassi

Tipo de actividad: Presentación de libro y participación musical

Lugar: Auditorio La casa de la Literatura - Lima Centro

Fecha: 14 de abril 2013

Descripción:

Wilfredo Camassi es el director musical del Trío Ayacucho (grupo musical de larga trayectoria en la escena de la música andina tradicional) e historiador de profesión, realizó la presentación de su libro “Historia del Huayno Huamanguino”. El evento se desarrolló en horas de la tarde en el auditorio de La Casa de la Literatura. El autor se mostró accesible con los asistentes, era posible iniciar una conversación con él. El auditorio comprendía a un total de cien personas aproximadamente, no completó su capacidad. El público estuvo constituido por personas de diversas edades, algunos de ellos eran músicos o investigadores de música andina, muchos se conocían entre sí. Otros asistentes eran familiares del autor y estudiantes. Muchos de ellos conversaban en quechua y bromeaban respecto a términos y la variedad de sus connotaciones. El autor del libro, una poeta y un guitarrista ocuparon la mesa de ponentes frente al público que a su vez se encontraba distribuido en columnas.

En la presentación se detallaron definiciones, características e información sociocultural relacionada al huayno huamanguino. Se realizó una explicación de algunos tipos de huaynos con el apoyo del músico guitarrista. Los asistentes participaron activamente de la exposición, algunos intervenían para complementar lo expuesto, o cuando el autor olvidaba algún término en quechua o el nombre de una provincia. Un hecho que causó la incomodidad más de los asistentes que de los ponentes, fue la insistencia de los encargados del espacio donde se desarrollaba la presentación por haberse agotado el tiempo destinado al evento, lo que suscitó las quejas de los asistentes. Al finalizar la presentación, ponentes y asistentes ingresaron a otro ambiente para departir, en ese espacio, los organizadores del evento repartían publicidad correspondiente a un concierto a realizarse semanas después en la Derrama Magisterial de Jesús María, la que contaría con la participación de más de cinco intérpretes de música andina.

Nombre de la presentación: Presentación del CD “Fiesta en los Andes”

Artistas: Ricardo Villanueva

Tipo de Actividad: Concierto

Lugar: Sala Dai Hall del Teatro Peruano Japonés - Jesús María

Fecha: 17 de mayo de 2013

Descripción:

Ricardo Villanueva es un guitarrista de MAT que además realiza actividades como promotor cultural en su asociación cultural “Cuerdas al aire”. El evento constó del concierto del señalado músico, a modo de presentación y promoción de su producción discográfica la cual contiene adaptaciones de temas tradicionales de música andina. El concierto se realizó en horas de la noche y fue de ingreso libre. El auditorio fue ocupado casi en su totalidad por personas mayores como jóvenes. El auditorio en el cual se realizó el concierto es parte del Teatro Peruano Japonés, una institución que no hace poco se convirtió en una asociación cultural y desde entonces ha sido escenario de muchos recitales de música andina. Al ser consultado, Ricardo Villanueva sostuvo que su trato con los coordinadores del teatro tiene como origen su ascendencia japonesa por su familia materna. Muchos conciertos de música andina se realizan en la sala Tai Hall.

La respuesta de la audiencia fue positiva para cada una de las piezas, siendo las más alegres las que recibieron mayor ovación. Fue posible hallar entre los asistentes a estudiantes de guitarra los cuales mostraban especial atención a los cambios y técnica del concertista. Es de mencionar que el auditorio permitió que el recital se desarrollara de manera óptima, siendo agradable para la audiencia. La presentación evidenció el cuidado de su producción. Al finalizar el evento, era posible adquirir el CD “Fiesta en los Andes” en un ambiente del teatro. El evento tuvo una duración aproximadamente de dos horas.

Nombre de la presentación: Presentación del libro “El latín en el Perú Colonial. Diglosia e historia de una lengua viva” de Ángela Helmer

Artistas: Trío de Canto y Música Popular del Perú “Los Cholos”

Tipo de Actividad: Presentación de libro y participación musical

Lugar: Sala de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya - Pueblo Libre

Fecha: 05 de junio de 2013

Descripción:

La convocatoria del evento tuvo como motivo la presentación del libro que describe el proceso de diglosia dado entre el latín y el español en el Perú en el siglo XVIII. A la presentación asistieron académicos y público en general, fue de ingreso libre. La presentación se desarrolló en horas de la noche. La sala contaba con capacidad para cuarenta personas, fue necesario que se ingresaran más asientos. La asistencia estuvo conformada de manera equitativa por jóvenes y adultos. No se evidenció que algunos de los asistentes hablaran quechua. En las participaciones se hizo mención de algunos asistentes que venían desarrollando proyectos relacionados a la investigación del latín en América, en el interior del país.

Al finalizar las intervenciones de los panelistas y de la autora, y luego de que algunos asistentes se retiraran, se presentó al Trío Los Cholos, quienes interpretaron tres temas: El Cóndor pasa, un carnaval ayacuchano recopilado por José María Arguedas y un huayno huancavelicano. En la presentación del tema El Cóndor pasa, el vocalista del grupo señaló que el 2013 fue el año de celebración del centenario de creación del citado tema por lo cual, la agrupación ha dispuesto interpretarlo en cada una de sus presentaciones a modo de homenaje. Al término de su participación, los integrantes del grupo, la autora del libro y los asistentes departieron en otro de los ambientes de la universidad.

Nombre de la presentación: Homenaje a Jaime Guardia

Artistas: Riber Oré

Jaime Guardia Núñez

Otros

Tipo de actividad: Concierto homenaje

Lugar: Sala Tai Hall del Teatro Peruano Japonés - Jesús María

Fecha: 18 de junio de 2013

Descripción:

Jaime Guardia es el charanguista más popular del Perú, cuenta con una larga trayectoria, aproximadamente setenta años dedicados al charango, a la recopilación y difusión de la música peruana, en especial la ayacuchana. Maestro de la Escuela Nacional Superior del Folklore “José María Arguedas” por más de treinta años. A sus más de ochenta años, se mantiene lúcido y tocando el charango en cuanta presentación es posible. Los intérpretes de música andina le tienen gran estima

y admiración por su labor dentro y fuera del escenario. Motivos suficientes para que se reuniesen a hacerle homenaje.

El homenaje se desarrolló en horas de la noche y fue de ingreso libre, los asistentes empezaron a llegar con una hora y media de anticipación al horario anunciado para el inicio del concierto. El evento fue publicitado a través de las redes sociales y de programas radiales. Muchas de las personas que llegaron al teatro no pudieron ingresar toda vez que la sala completó su capacidad con rapidez. La asistencia estuvo conformada tanto por personas adultas mayores, adultas y jóvenes. Al haber asistido a más de un evento en la misma sala, es posible percatarnos de la recurrencia de muchos asistentes, se ha formado un público constante que se encuentra siempre pendiente de los eventos de música andina realizados en dicho escenario. Las presentaciones se iniciaron con un ensamble de charango y guitarra, para luego dar paso a dos participaciones de músicos ejecutantes de charango. En el intermedio del concierto causó gran atención la asistencia del guitarrista ayacuchano Raúl García Zárate quien fue requerido por muchos de los miembros del público para tomarse fotografías, manifestándole su admiración, García Zárate departió con algunos de los asistentes músicos.

Finalmente, apareció en escena Jaime Guardia, acompañado de su charango. Antes de iniciar su participación recibió una condecoración de la Asociación Cultural Peruano Japonesa. Guardia recibió el aplauso del público y empezó a tocar, cada uno de los temas era presentado por él mismo, narrando la historia de cada pieza musical, el repertorio estuvo compuesto por carnavales y huaynos ayacuchanos, algunos de ellos fueron interpretados en quechua, lo que dio pie a que Guardia consultara al público cuántas personas hablaban dicha lengua, fueron aproximadamente cinco los asistentes quienes levantaron las manos. Ello suscitó que el concertista realizara una explicación más extensa en la presentación de los siguientes temas, esto agradó a los asistentes quienes comentaban luego de las canciones, algunas personas del público solicitaban temas a lo que Guardia contestaba con algún comentario ingenioso que generaba la risa entre los asistentes. El evento finalizó con la ovación del público, luego de aproximadamente dos horas y media de espectáculo.

Nombre de la presentación: Vincent Moon, proyección de video en el Perú

Artistas: Consuelo Jeri

Edith Ramos

Otros

Tipo de actividad: Presentación de material audiovisual

Lugar: La Casona, Jirón Moquegua - Lima Centro

Fecha: 25 de junio de 2013

Descripción:

Vincent Moon, es un productor francés que ha tenido a su cargo la producción de diversos videos musicales de bandas de rock inglesas y estadounidenses, así como la de algunos comerciales para grandes compañías como Coca Cola. A su vez cuenta con un proyecto alternativo el cual consiste en la grabación y promoción de la música del mundo, para ello viaja a diversos países buscando músicos y cantantes, con el propósito de grabar sus interpretaciones y difundirlas en sus portales virtuales. Moon llegó a Lima en el mes de mayo, en su búsqueda musical estuvo en Ayacucho, Cusco, Piura, Ica, y la selva central. En dichos viajes pudo acercarse tanto a músicos tradicionales como a propuestas musicales contemporáneas, entre los músicos andinos con quienes tomó contacto, se encuentran Manuelcha Prado, Edith Ramos y Consuelo Jeri.

Al finalizar sus viajes por el interior del país, el productor realizó con ayuda de sus amigos en Lima, la presentación de los videos grabados, esta convocatoria fue difundida en sus perfiles en las redes sociales, esto se replicó en los perfiles de los músicos participantes. La presentación tuvo lugar un día martes en horas de la noche, en el patio central de una casona que cumple las funciones de hotel de extranjeros en el Jirón Moquegua del Centro de Lima, con una capacidad para cien personas aproximadamente. La proyección de los videos se hizo sobre la pared que corresponde al descanso de la escalera principal de la casona, por lo cual todos los asistentes pudieron verla con facilidad. Los asistentes eran mayoritariamente jóvenes, entre los 20 y 35 años, muchos de ellos cargaban cámaras fotográficas profesionales, y algunos otros, instrumentos musicales. No resultaba fácil distinguir entre los asistentes a la proyección y los huéspedes.

La proyección constó de quince videos, aún sin editar y con la explicación previa de Moon en español quien se dirigía al público desde el segundo piso de la casona. La presentación se dividió en dos partes, uno de los videos de la primera parte fue el correspondiente al guitarrista ayacuchano Manuelcha Prado, grabado en la parte superior de su centro cultural ubicado en el Centro de Lima. Otro video correspondiente a esta sección fue el de la interpretación de la cantante ayacuchana Consuelo Jeri, quien fue grabada interpretando un huayno en español y quechua, al finalizar el video, la cantante hizo su aparición cantando a capela el huayno interpretado en la cinta, recibiendo el aplauso entusiasta de los asistentes. Para dar inicio a la segunda parte, hizo su aparición en el patio central, Edith Ramos, cantante soprano puneña quien acompañada de un músico guitarrista, interpretó tres temas, lo que fue del agrado del público. Al término de las proyecciones, los asistentes departieron con el productor y los músicos. Moon partió esa madrugada a Francia.

Nombre de la presentación: Homenaje a Manuel Acosta Ojeda

Artistas: Sila Illanes

Andrés "Chimango" Lares

Grupo criollo homenaje a Fiesta Criolla

Los Hermanos Rodríguez

Otros

Tipo de Actividad: Concierto

Lugar: Auditorio de la Derrama Magisterial - Jesús María

Fecha: 22 de marzo de 2014

Descripción:

El evento se realizó el día sábado 22 de marzo del año 2014 en horas de la noche, en el Auditorio de la Derrama Magisterial. El evento tuvo por objetivo rendirle homenaje al músico, compositor e investigador de la música peruana, Manuel Acosta Ojeda. Este homenaje es realizado todos los años en el mes de marzo por ser este el correspondiente a su cumpleaños. Manuel Acosta Ojeda, o como es conocido en el ambiente musical: "el buen MAO", cuenta ya con más de 80 años de vida, y es referente para los músicos tradicionales de Lima, tanto para la corriente criolla como para los andinos ya que los temas de su composición abarcan diversos géneros que van desde el valse (principalmente), a los huaynos, y los tonderos, entre otros muchos. El homenaje es organizado por Celeste Acosta Román, hija de Manuel Acosta Ojeda, quien se desempeña como promotora cultural de eventos en los que participan diversos artistas en Lima, ella colabora con su padre, además, en la conducción del programa radial "El Herald Musical" que es transmitido hace ya varias décadas por Radio Nacional del Perú en horario de la noche, tres días a la semana que han ido variando en los últimos meses.

Retomando la atención en el Homenaje, este convocó a diversos artistas, quienes empezaron a presentarse a las 8 p.m. Los intérpretes y músicos contaron con el acompañamiento del elenco de Danzas de la Escuela Nacional del Folklore “José María Arguedas” y, cuando fue requerido, por el marco musical de la citada escuela. Los artistas se presentaban haciendo mención de su admiración por Manuel Acosta Ojeda e interpretaban dos o tres temas suyos. Así fueron presentándose, entre otros artistas: la cantante Sila Illanes, el violinista ayacuchano Andrés Lares, acompañado de arpa y dos danzantes de tijeras, la cantante criolla Esther Dávila “Bartola”, los músicos criollos Carlos Castillo, Renzo Gil y Willy Terry entre otros, y finalmente, la reunión de cuatro de los diez hermanos Rodríguez. Cada uno de los artistas no solo manifestó su cariño y respeto por el compositor homenajeado, sino que compartió anécdotas vividas con el compositor. El maestro de ceremonias fue el músico, actor y promotor cultural, Rafael Santa Cruz.

El público asistente estuvo compuesto mayoritariamente por adultos y adultos mayores, en porcentajes iguales de varones y mujeres. Se pudo encontrar a jóvenes en el staff de organizadores y los integrantes del elenco de danzas y acompañamiento musical de la Escuela Nacional del Folklore. El Auditorio no estuvo completamente lleno pero sí se percibió una asistencia notoria. El costo de la entrada fue de S/. 30.00 (treinta nuevos soles), y podía ser cancelado previamente al evento a través de un depósito a una cuenta bancaria o el mismo día en la mesa de ingreso, no obstante cualquiera fuera la modalidad, se debía realizar una reserva comunicándose a un teléfono celular o enviando un correo electrónico. El evento fue publicitado principalmente por la red social Facebook y el programa radial El Herald Musical. Es de resaltar que buena parte del público asistente estaba compuesto por músicos que se conocían entre ellos, se saludaban y conversaban en los intermedios del espectáculo. Un público constante de estos eventos homenaje es el compuesto por dirigentes sindicales y periodistas, pues son parte de las amistades de Manuel Acosta Ojeda. No resulta raro que exista un ambiente de confraternidad y amistad entre los asistentes. Se pudo observar que el público era conocedor de todos los temas y no era ajeno a las historias narradas por los cantantes y músicos. No se identificó que se hiciera mención de un lugar del interior del país en específico, pues todos los temas fueron igualmente aplaudidos por los asistentes. No se habló en quechua en el evento, ni por parte de los intérpretes ni por parte del público. La vestimenta del público era informal, no así los músicos e intérpretes en general, que se presentaron con trajes de corte formal. Los intérpretes de MAT se presentaron con algunas prendas como ponchos y sombreros a la usanza del interior del país en el escenario. Fuera de este, vistieron ropa casual al compartir de los otros músicos y el público asistente.

Al finalizar el evento, como se ha señalado, el público asistente tanto como los músicos, se acercaban a Manuel Acosta Ojeda para saludarlo y así se generó un grupo de compartir alrededor del compositor que se prolongó por espacio de una hora aproximadamente. Asimismo, en la mesa de recepción, se encontraban jóvenes del staff ofreciendo material discográfico de algunos de los intérpretes de MAT y de música criolla, se pudo observar asimismo, que se repartían folletines publicitando otros eventos musicales de MAT, algunos de los cuales se llevarían a cabo en el mismo escenario de la Derrama Magisterial.

Nombre de la presentación: Aniversario de Apurímac

Artistas: Los brillantes de Abancay
Otros

Tipo de Actividad: Premiación, presentación artística, compartir de platos típicos.

Lugar: Museo de Antropología, Arqueología e Historia del distrito de Pueblo Libre

Fecha: 25 de abril de 2014

Descripción:

El evento se llevó a cabo el viernes 25 de abril del 2014 en el patio central del Museo de Antropología, Arqueología e Historia del distrito de Pueblo Libre. Fue organizado por el Club Departamental de Apurímac sede Lima y Asociación Procultura Apurímac.

El evento se inició a las 5p.m. con la presentación de los elencos de danza de la Universidad Nacional Micaela Bastidas de Apurímac y la Asociación Cultural Brisas del Titicaca. Se realizó la premiación de apuricmeños destacados en diversas áreas como la música, deportistas, promotores culturales, así como de intelectuales y empresarios, quienes al agradecer las condecoraciones, saludaban al público asistente refiriéndose a familiares, compañeros de estudios u otras labores. Los maestros de ceremonias se dirigían al público en quechua en diversos momentos, pero no de modo constante. No obstante, tanto ellos como el público reiteraban que se encontraban orgullosos de hablar esa lengua además del español.

El público asistente estuvo constituido mayoritariamente por socios del club Apurímac, hombres y mujeres en igual número, quienes habían tomado asiento en grupo de familia, se contó con la participación de autoridades ediles de Abancay. Su vestimenta destacaba por su formalidad: ternos y trajes elegantes, se podía ver entre el público, a algunas señoras y señoritas vestidas a la usanza apuricmeña: falda pollera, blusa blanca de manga larga y detalle de botones en el cuello, sombrero y manto con adornos de flores bordadas de diversos colores, y zapatos negros cerrados de taco bajo. Hubo, asimismo, público no relacionado al club, toda vez que el evento fue publicitado en las redes sociales del Museo señalándose que sería de ingreso libre. Los pocos jóvenes asistentes participaban del evento pero también hacían recorridos por las instalaciones del Museo, por lo general en los intermedios musicales. Durante el evento se repartió gratis ponche, pan tradicional y aguardiente. Esos, además de otros productos, podían ser comprados en una suerte de stands que circundaban el patio donde se llevaba a cabo el evento.

Las presentaciones musicales eran anunciadas y recibidas de buen modo por el público, no obstante el nombre del grupo Los brillantes de Abancay no era mencionado con frecuencia. La presentación musical tenía por función ser el marco musical de los elencos de danzas o del baile de los socios, es decir, el formato no era el de un concierto de MAT. No había mujeres entre los músicos y cantantes. Los temas interpretados no solo correspondían a Apurímac como el Carnaval tambobambino, también se tocaron temas del Cusco y Cajamarca. Se advirtió que no hacen uso de partituras. La presentación de los músicos no fue muy prolija en tanto se notaban desafinaciones, no obstante se cumplía con el propósito de ser fondo musical del evento. En algunas ocasiones, uno de los socios se acercaba al escenario y solicitaba una guitarra para interpretar algún tema tradicional de Apurímac, lo que era festejado por el público, quienes aplaudían al ritmo. De este modo, lo hizo también un grupo de señores vestidos con poncho rojo, quienes cantaron en quechua. Luego de esas presentaciones, los maestros de ceremonia manifestaron que era necesario que la tradición musical perdurara en el tiempo. Los asistentes que no bailaban, se reconocían entre ellos y empezaban a conversar acerca de su familia, de su trabajo y de la inseguridad en la ciudad de Lima. Al finalizar el

evento, luego de cuatro horas de ceremonias e intervenciones musicales, los asistentes se dirigieron a los stands de venta de bebidas y platos típicos, mientras tanto recibían publicidad de próximos eventos de MAT.



ANEXO IV

Resumen de los resultados del trabajo de campo realizado a los intérpretes de MAT

De acuerdo a lo expuesto, se obtuvieron las siguientes conclusiones (en cuanto al perfil del intérprete de música andina tradicional actualmente):

Los intérpretes entrevistados se acercaron a la MAT por:

- Su nacimiento en región andina.
- Haber transcurrido su infancia en contextos andinos o de importante presencia migrante.
- Por su lugar de residencia.
- Referencias familiares (padres y/o otros familiares migrantes).
- Afinidad y gusto personal (búsqueda personal en medios como radio e Internet).
- Enseñanza de música y danzas andinas durante su formación escolar.
- Obra de investigadores como José María Arguedas y Omar Ponce.

Respecto a la distribución de su tiempo en relación a sus actividades musicales:

- La mayoría de los intérpretes de música andina no se dedican a la música a tiempo completo, lo comparten con otros trabajos.
- Muchos intérpretes se dedican a la docencia.
- Les gustaría contar con más tiempo para ensayar y crear más música. El poco tiempo dedicado a ensayar tiene consecuencias negativas en sus presentaciones.
- Los intérpretes que son estudiantes de la ENSFJMA comparten su tiempo entre trabajos a medio tiempo, la escuela y presentaciones.
- Todos manifestaron que les gustaría contar con más tiempo para ensayar y crear más música, ya que de este modo su trabajo se revestiría de mayor calidad.

En relación a sus actividades musicales (presentaciones, grabaciones discográficas):

- Los intérpretes que son estudiantes de música tradicional como carrera profesional, se desenvuelven realizando recitales o participando en festivales. Es infrecuente que reciban alguna compensación económica por esas presentaciones.
- Los intérpretes estudiantes trabajan realizando presentaciones tanto con intérpretes de MAT como con cantantes de música de base andina con aportes electrónicos.
- El público de los conciertos es diverso, años atrás era una constante que estuviese constituido por personas mayores, ahora, aunque no es la mayoría, también se encuentra público joven.
- Las producciones discográficas son, en su totalidad, grabaciones independientes.
- Ninguno de los intérpretes jóvenes desea ser siempre parte del marco musical de los intérpretes que acompañan.

- Los músicos jóvenes se encuentran en búsqueda de estudios complementarios como marketing, organización de eventos musicales o especializaciones en sonido.
- Los músicos mayores también han recurrido a herramientas tecnológicas y de Internet como las redes sociales para la mejora de la calidad de sus conciertos y su publicidad.
- Vienen haciendo actividades al estilo *world music*³⁶⁰.
- Varios de los intérpretes son artistas que además desarrollan muchas de las funciones de un productor musical.
- Algunos de los entrevistados han realizado presentaciones en el extranjero.

En relación al repertorio:

- El repertorio de cada uno de los intérpretes es muy amplio, no solo se circunscribe a una de las regiones del país.
- Para la elección del repertorio de las presentaciones, se tienen en cuenta factores como el lugar en que se da el evento, quiénes son los contratantes y la composición del público.
- Los intérpretes nacidos en el interior del país se sienten más cómodos e identificados con los temas que corresponden a su lugar de origen. Para aquellos que nacieron en Lima, el criterio de preferencia va de acuerdo a la música que estuvo más presente en su niñez o juventud.

La relación entre los intérpretes de MAT:

- Los intérpretes manifiestan gran admiración y respeto al mencionar a los cantantes y músicos de larga trayectoria, los llaman “maestros”.
- Existe el interés de reunirse con ellos, indistintamente del lugar de su procedencia, el interés se suscita por su trayectoria. Los intérpretes jóvenes y adultos buscan que los maestros les dicten clases.
- Existe evidente preocupación por los intérpretes mayores, por el peligro del olvido de sus conocimientos y el mantenimiento de los maestros en sus últimos años.
- Se plantea siempre la necesidad del apoyo del Estado para los intérpretes mayores.
- Existe un ambiente de cordialidad entre los intérpretes, muchas de las coordinaciones de los próximos conciertos se inician en las conversaciones posteriores a las presentaciones.

³⁶⁰ La expresión *world music* (en español, *músicas del mundo*) hace referencia a la etiqueta comercial creada a finales de los años 80 que engloba un amplio elenco de géneros musicales, tanto tradicionales como no tradicionales, de todas partes del mundo. El concepto es muy amplio y no está cerrado, por lo que los límites entre lo que es y no es *world music* no son claros. La definición generalizada es que se compone de músicas no occidentales o músicas occidentales tradicionales o fusionadas con otros estilos no occidentales. BARAÑANO, A. Martí, J. Abril, G. World Music ¿el folklore de la globalización? En: Trans. Revista transcultural de música. Madrid: N° 7, diciembre 2003, Sociedad de Etnomusicología.

Respecto al Estado:

- Consideran que el Estado debe de apoyarlos en la difusión de la música al poner en la palestra a sus intérpretes.
- No conocen detalladamente los derechos de autor y derechos conexos. Son pocos los que acceden a asesoría legal.
- Piensan que el Estado debería crear una partida para documentar y para sostener a los músicos de larga trayectoria.
- Sostienen que existe la necesidad de diferenciar entre el autor y el intérprete (equiparación de su importancia).
- Algunos se han resignado a no contar con el apoyo del Estado. No obstante, es un tema recurrente en sus reuniones.

En lo concerniente al PCI:

- Caracterizan lo tradicional como aquello que ha perdurado en el tiempo.
- Sostienen que la tradición debe perdurar pero que se debe procurar hacer espectáculos de mejor calidad.
- Entienden a la música como un medio para dar a conocer las diferentes realidades de nuestro país.
- Piensan que ahora hay mayor interés, saben que en sus espectáculos se transmite un episodio de la historia del país y por ello lo hacen con el mayor respeto.
- Los intérpretes buscan enseñar a sus hijos y a los jóvenes en general para que perdure la música tradicional.
- Los intérpretes desean aportar a la MAT con creaciones musicales e investigación sobre nuevos estilos andinos poco conocidos y versatilidad de los instrumentos tradicionales.

ANEXOS V

Material de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima

Las fichas que se presentan a continuación recogen información antropológica respecto del contenido y participantes en las fiestas de origen migrante andino en Lima Metropolitana, se observa que se prestó atención al elemento musical lo que es positivo en tanto implica el reconocimiento de la presencia de músicos de MAT. Sin embargo, en estas fichas no se hallan rubros que profundicen en los motivos, características y participación en general de los músicos y cantantes. Finalmente, en la publicidad y programa del Foro Fiestas Populares de Lima-Identidad Cultural Migrante que cierra esta sección, se advierte que en la planificación del foro no se consideró el horario de los músicos y cantantes sino que se privilegió un horario acorde con el de los trabajadores de la Gerencia de Cultura. Asimismo, las ponencias fueron dictadas por especialistas académicos cuando más conveniente habría resultado que se alternara tanto entre especialistas académicos y artistas y músicos.

Para finalizar, cabe traer a colación que al culminar la presente tesis, una nueva gestión edil había iniciado sus labores en la Municipalidad Metropolitana (para el periodo 2015-2018) con lo cual se empezaron a presentar cambios en la administración de la Gerencia de Cultura. Se hacen votos para que el Plan de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de Lima -marco de la elaboración de las fichas que se exponen en las páginas siguientes- cambie solo para mejorarse y fortalecerse, tomando como uno de los criterios para hacerlo, la importancia de los cultores de las manifestaciones culturales que tienen lugar en Lima Metropolitana como es el caso de los intérpretes de música andina.



- Ejemplo de ficha de recopilación de información de las fiestas populares de Lima. Ficha elaborada y aplicada por la Gerencia de Cultura en el marco del Plan de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de Lima (marzo 2014).

Nombre de la festividad			
Otros nombres de la celebración, si es que los hubieran			
Reconocimientos:			
Fecha de conmemoración de la celebración			
		Fija	Movible:
Periodicidad de la celebración:		Mensual	Otro:
		Anual	
2.6. Clasificación de la celebración:			
Fiesta:	Tradicional	Patria	
Festival:	Artísticos	Folklóricos	
Feria:	Promocional	Otro (especificar)	
2.7. Alcance de la celebración: (especificar nombres según corresponda)			
Barrial	Distrital	Provincial	Departamental
2.8. Lugares más emblemáticos de la celebración Listar los lugares donde se lleva a cabo la celebración (plazas, iglesias, santuarios, hitos, etc.). Explicar brevemente el significado de cada lugar y las acciones que se desarrollan en cada uno.			
a) Ejemplo: Iglesia de XXX (Misa Solemne, breve serenata en el atrio, punto de inicio y término de la procesión)			
b)			
c)			
d)			
2.9. Mapa(s) (lugares emblemáticos de la celebración)			
Insertar imagen(es) o vínculo(s) de mapa(s) donde se señale con un punto rojo los lugares más emblemáticos de la celebración festiva (plazas, iglesias, santuarios, hitos, etc.).			

4.1. Información histórica de la celebración	
Año o periodo	Descripción
	Síntesis de eventos más importantes sobre la historia de la celebración. Señalar la fuente de dónde sacan esa información entre paréntesis.

4.2. Historias relacionadas con el origen de la festividad	
Resumen:	
Palabras clave:	
Fuente:	
Descripción:	Describir brevemente la(s) historia(s) relacionadas con el origen de la festividad.

Participación

¿Quiénes organizan/preparan?

Nombre	Mayordomos, alférez , hermandades, cofradías, etc.
Funciones	Describir brevemente las funciones desempeñadas
Breve descripción	Historia, relación con la celebración.

¿Quiénes representan?

Nombre	Músicos, danzantes, personajes míticos, actores, etc.
Funciones	Describir brevemente las funciones desempeñadas
Breve descripción	Historia, relación con la celebración, etc.

--	--

¿Quiénes participan?

Nombre	Otros actores e invitados que gozan de la fiesta pero que no participan necesariamente en su organización y preparación
Funciones	Describir brevemente las funciones desempeñadas
Breve descripción	Historia, relación con la celebración, etc.

**Otras actividades relacionadas con el desarrollo de la festividad
Danzas/ Gastronomía (comidas y bebidas)/ Música/ Teatro/ Objetos rituales**

Nombre de la expresión	Colocar el nombre específico local de la expresión
Persona o personas que ejecutan	
Breve descripción de la expresión	Describir características, significado local y objetos necesarios para su ejecución según corresponda.
Fuente	

Informantes clave

Nombre de institución o grupo	
Nombres y apellidos del informante	
Edad	
Ocupación actual	
Lugar de nacimiento	
Lugar de residencia actual	
Teléfono	
Correo electrónico	
Fecha en la que se realizó la entrevista	

Nombre de institución o grupo	
Nombres y apellidos del informante	

Edad	
Ocupación actual	
Lugar de nacimiento	
Lugar de residencia actual	
Teléfono	
Correo electrónico	
Fecha en la que se realizó la entrevista	



- Ejemplo de ficha de incidencia o de resultado del registro de las fiestas populares de Lima. Ficha elaborada y aplicada por la Gerencia de Cultura en el marco del Plan de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de Lima (marzo 2014).

FICHA DE RESULTADOS DE LAS ACTIVIDADES EJECUTADAS POR LA SUBGERENCIA DE CULTURA

I. NOMBRE DE LA ACTIVIDAD

CARNAVAL VENCEDORES DE AYACUCHO.

II. FECHA(S) Y LUGAR(ES) DE REALIZACIÓN

31 de Marzo de 2013.

- ✓ Punto de reunión: Plaza San Martín
- ✓ Pasacalle folklórico: Se realizó un recorrido rumbo a la Plaza de Acho, por la Av. Abancay.
- ✓ Plaza de Acho: Se dio inicio al concurso con las comparsas de Lima y Ayacucho.

III. DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD

Desde hace 26 años en Lima, con la necesidad y el fin de encontrar un espacio de reunión y confluencia de los migrantes ayacuchanos en la ciudad, distintos representantes de organizaciones distritales y provinciales de Ayacucho en Lima decidieron fundar FEDIPA – Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho, organización que en la actualidad cuenta con once Federaciones Provinciales con presencia activa; organizando e integrando a la comunidad ayacuchana en una ciudad que por muchos años no quiso reconocer al migrante como parte de ella.

FEDIPA, desde entonces promueve la cohesión social del grupo, la revalorización de su identidad y la afirmación de su presencia en Lima, desarrollando actividades como la celebración de los CARNAVALES AYACUCHANOS durante los meses de febrero y marzo. Actividad que celebra el inicio del tiempo de prosperidad, reafirmando los lazos de parentesco familiar, los lazos sociales y culturales mediante un lenguaje propio que asegura la identidad cultural del pueblo ayacuchano en un espacio socio-cultural nuevo al que tuvieron que adaptarse batallando por no perder su identidad.

Este

IV. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

Promover y registrar las diversas manifestaciones culturales de Lima dentro de la declaratoria de “Lima Milenaria, Ciudad de Culturas”.

Registrar, documentar y difundir la festividad de Los carnavales de Ayacucho en Lima, reconociendo su importancia y el gran aporte al fortalecimiento de nuestra identidad cultural en su condición de Patrimonio Cultural Inmaterial de Lima.

Identificar y difundir la diversidad cultural existente en el imaginario local de la población, fomentando la participación de la misma en actividades que fortalezcan la identidad cultural y la cohesión social.

Realizar el registro etnográfico, filmico y fotográfico de la festividad con la finalidad de incluir a la festividad dentro de un calendario festivo popular elaborado por el área de Patrimonio Cultural Inmaterial.

Notas:

- El objetivo general de la actividad debe cumplir la finalidad de fortalecer la identidad cultural de la población de la Provincia de Lima, a través de la promoción y difusión de expresiones o manifestaciones artísticas y culturales; como objetivo principal de la Sub Gerencia de Cultura establecido en el Reglamento de Organización y Funciones de la MML.
- Detallar los objetivos específicos, los cuales deben guardar relación con el objetivo general.
- Los objetivos y lineamientos específicos de los espectáculos deben cumplir con las siguientes finalidades: construcción de ciudadanía, fomento a la identidad cultural, circulación de bienes culturales, fomento de la producción cultural, fomento a la investigación, recuperación de espacios públicos y capacitación en gestión cultural.

V. RESPONSABILIDAD FUNCIONAL

Gerencia	Gerencia de Cultura
Jefatura	División de Patrimonio Cultural y Museos. Exposiciones Galería Pancho Fierro.
Nombre del responsable directo	

VI. PRESUPUESTO ASIGNADO

Presupuesto total (en soles): S/. 11.890

Componentes	Modalidad de Financiamiento	Costo
-Contrata para registro filmico documental de la festividad.	Ejecución indirecta Contrata de personal.	S/. 10.800
-Contrata para registro fotográfico de la festividad.	Contrata de personal.	S/.1.090

Notas:

- Componentes se refiere a todos los elementos utilizados para la realización del espectáculo público no deportivo.
- El costo de los componentes debe ser traducido a soles.
- Son modalidades de financiamiento: recursos propios de la MML, auspicios directos y auspicios por canje.
- Cuando se trate de recursos propios de la MML, especificar el nombre del área de donde sale el recurso. Por ej. MML-SC.

VII. MODALIDAD DE EJECUCIÓN

Modalidad de ejecución	Componentes	Responsable de la supervisión
Ejecución directa	Registro de la festividad. Coordinaciones.	
Ejecución indirecta (Por contrato)	Registro filmico de la festividad.	

Registro fotográfico de la festividad.
--

VIII. PROGRAMACIÓN DE LA TEMPORADA (en caso corresponda)

Temporada	Hora	Lugar	Coordinador
N.A	-	-	-

IX. BENEFICIARIOS DIRECTOS (si la actividad duro 2 o más meses, especificar los beneficiarios por cada mes)

Meta programada de beneficiarios	N.A
Número total de beneficiarios	

XI. BENEFICIARIOS INDIRECTOS

Número de beneficiarios	Aproximadamente 8300 personas en la Plaza De Acho mientras se realizaba el evento organizado por la FEDIPA.

Notas:

- Los beneficiarios indirectos (1) son aquellos que participan de la actividad no como público, sino como artistas, equipo técnico, transporte etc.
- Los beneficiarios indirectos (2) son aquellos que no asistieron de manera personal a las actividades organizadas por la subgerencia, pero que pueden verse beneficiados por las capacidades que los asistentes adquirieron durante la realización del evento y que luego difundirán entre su comunidad. Por ejemplo: talleres de capacitación o dirigidos a educadores.
- **Incluir beneficiarios indirectos solo cuando corresponda.**

XII. ARTISTA(S) CONVOCADO(S)

Nombre del artista participante	Nacionalidad	Especialidad
N.A	-	-

XIII. COBERTURA DE MEDIOS

Medio de comunicación y fecha
http://diariocorreo.pe/movil/ultimas/noticias/3091756/manana-presentaran-oficialmente-carnaval-ay

http://www.rpp.com.pe/2013-03-29-carnavales-ayacuchanos-en-lima-este-noticia_580801.html
http://www.andina.com.pe/Espanol/noticia-comunidad-ayacuchana-asentada-lima-celebra-concurso-carnavales-2013-453195.aspx
http://aeronoticias.com.pe/noticiero/index.php?option=com_content&task=view&id=25085&Itemid=1
http://turismo.deperu.com/2012/03/carnaval-vencedores-de-ayacucho-es.html
http://www.larepublica.pe/19-01-2013/alcaldesa-de-lima-lanza-carnaval-ayacuchano-en-lima
http://www.munlima.gob.pe/noticias/item/27230-alcaldesa-de-lima-lanz%C3%B3-oficialmente-el-carnaval-ayacuchano-en-lima.html

Total del Valor económico presentado en medios	-
---	---

Notas:
<ul style="list-style-type: none"> - Los medios de comunicación pueden ser de tipo escrito, radial, televisivo, etc. - La fecha se refiere a la fecha de publicación de la noticia de la actividad en el medio de comunicación determinado. - Es fundamental que pueda costearse el impacto de la publicidad y noticia del espectáculo en los medios de comunicación.

XIV. EVALUACIÓN DE DIFICULTADES Y PROBLEMAS PRESENTADOS

Dificultad/Problema	Alternativa de solución	Costo de solución
N.A		-

Notas:
<ul style="list-style-type: none"> - Ej.: Dificultad/ Problemas técnicos para encendido de luces. Alternativa de solución/ Cambio de luces. - La alternativa de solución se refiere a las acciones inmediatas realizadas en el mismo espectáculo para solucionar la dificultad o problema.

XV. RESULTADOS OBTENIDOS

Resultados obtenidos
Se promovió y registro la celebración de la festividad de los Carnavales de Ayacucho.
Se realizó el registro fílmico y fotográfico de la festividad.
La festividad conto con una participación masiva de aproximadamente 8300 personas en la Plaza San Martín y durante su recorrido hacia la Plaza de Acho.
Se incluyó a la Celebración de los Carnavales de Ayacucho en Lima en el calendario de festividades populares del área.

Notas:
<ul style="list-style-type: none"> - Los resultados deben encontrarse estrechamente relacionados con los objetivos. - Si los resultados son comprobados mediante un estudio, anexarlo a la ficha.

XVI. COMENTARIOS Y OBSERVACIONES ADICIONALES

Comentarios y observaciones adicionales
Se pudo observar en el pasacalle organizado por la Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho (FEDIPA) que participaron 8 comparsas representando a los distritos más populares de Ayacucho, como parte del concurso realizado en el lugar donde además del espectáculo artístico, presentaron una gran feria de comidas típicas.
El carnaval ayacuchano se caracteriza por presentar belleza y colorido en sus vestimentas y bailes. El Huayllacha, Chimaycha y el Carnaval Machoq es muestra clara de la fuerza y pujanza en su ejecución, todos estos estilos podrán ser apreciados durante este espectáculo cultural.

XVII. ANEXOS

Observaciones:
<ul style="list-style-type: none"> - Incluir estudios de impacto, perfiles de participantes, resultados de encuestas, etc. - Incluir fotografías e imágenes del espectáculo. - Incluir resultado de las herramientas de medición.

- Ejemplo de ficha de sistematización de información de las celebraciones populares y eventos de la Dirección de Patrimonio Inmaterial de la MML.

Nombre del Evento	Gran Fiesta de Carnavales y Cortamonte Huancaínos
Lugar del Evento	Club Huancayo
Dirección del evento	Av. José Gálvez Barrenechea 180 - La Victoria (Esquina de Av. Javier Prado Este con el Puente Quiñones).
Fechas	Domingo 02 de marzo de 2014
Horario	11.30 a.m.
Entrada	S/. 10.00 (precio único)
Nombre del Responsable:	Oswaldo Vásquez Rizos (presidente del Comité Directivo del Club Huancayo).
Mayor información	Rosa Aliaga de Manrique (presidenta Club de Damas del Club Huancayo). Club Huancayo: 476-3508 (Secretaria Srta. Paola).
<i>Reseña para la Web:</i>	
<p>El carnaval "...Era y sigue siendo una fiesta de desborde, de libertad, de amor. (...) En el Ande es el <i>Pukllay</i>, juego interminable y homenaje telúrico a las deidades que fortalecen la esencia andina del pueblo. Cuando los españoles trajeron los carnavales, en nuestro territorio se hacían sacrificios para que la cosecha fuera buena. (...). Se asimila el festejo, pero no se olvida el pasado: se sigue hablando de la <i>pachamama</i> (la madre tierra), se levanta el árbol para danzar alrededor de él y se despide la celebración con un pago a la tierra y quitándose las serpentinas y el talco, cantando, porque si el carnaval se queda uno no puede continuar". (Tuesta, 2010: 58). De esta manera, la antropóloga Sonaly Tuesta Altamirano nos señala el carácter comunal y festivo de esta antigua, arraigada y extendida práctica que también recibe el nombre de <i>Yunza</i> o <i>Humisha</i>. Varias regiones del interior del Perú celebran los carnavales, por esta razón, diversas comunidades migrantes en Lima Metropolitana continúan la tradición de dicha celebración. Así el Club Huancayo en Lima organiza la Gran Fiesta de Carnavales y Cortamonte Huancaínos: en</p>	

ella se invita a degustar de platos típicos del centro de nuestro País, a apreciar la música y danzas folklóricas así como el tradicional baile alrededor del Cortamonte.

La Gran Fiesta de Carnavales y Cortamonte Huancaínos forma parte del Plan de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la ciudad de Lima Metropolitana (43 distritos), el cual es ejecutado desde la Municipalidad Metropolitana de Lima con el fin de visibilizar y proteger estas importantes muestras culturales y religiosas de las comunidades migrantes en Lima, registrando las fiestas con el objetivo principal y general de promover la salvaguardia de las expresiones del patrimonio cultural inmaterial de nuestra ciudad mediante el registro, documentación, protección, transmisión y revitalización de las expresiones festivas de la ciudad de Lima, con el objetivo específico de visualizar la diversidad cultural de la población local y migrante, así como de las nuevas generaciones con características culturales diversas.

Referencia bibliográfica:

TUESTA, Sonaly

2010 *Fiestas. Calendarios y Costumbres*. Perú: Costumbres Sociedad Anónima Cerrada, p. 58.

Gran Fiesta de Carnavales y Cortamonte Huancaínos
02 de marzo.

