

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



¿Eso es *tradicional*? – Procesos de construcción e incorporación de nociones sobre lo '*tradicional*' a través de las trayectorias musicales de los integrantes del Trío de Música y Canto Popular 'Los Cholos' en Lima.

Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología que presenta:

Pablo Alberto Molina Palomino

Diciembre 2016

Para mis padres, que me enseñaron a ser quien soy y me infundieron esa curiosidad por la música... para Gabi, que nunca dejó de alentarme y cuyo cariño me acompañó de principio a fin... para Gisela Cánepa, cuyos consejos hicieron que esta tesis madurara y tomara forma... y para Los Cholos, quienes me ofrecieron su amistad y confianza, y cuyas historias de vida y trayectorias musicales están plasmadas en este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
METODOLOGÍA	1
1. Preguntas de investigación	1
2. Lugar y tiempo del trabajo de campo	2
3. Técnicas de recojo de datos	3
3.1 Historias de vida	3
3.2 Entrevistas semi estructuradas.....	4
3.3 Observación participante	4
3.4 Exposición musical controlada.....	5
4. Muestra	7
MARCO TEÓRICO	9
1. Lo tradicional: ¿Rasgo o concepto?	10
2. Trayectorias musicales: “prácticas, contextos, circuitos y entramados” ..	19
3. El “lugar” de lo “popular” en la música.....	25
CAPÍTULO 1	30
1. Trayectorias musicales de los integrantes del <i>Trío Los Cholos</i>	33
2. Composición del repertorio del Trío Los Cholos	40

CAPÍTULO 2	46
1. El Taller de la Canción Popular (1975-1979)	51
2. Distinción al interior del circuito local de <i>nueva canción</i>	57
3. Los escenarios de la <i>nueva canción latinoamericana</i> en Lima	62
4. El <i>Movimiento Peruano de la Nueva Canción</i> (MOPENCA) y la <i>Semana de Integración Latinoamericana</i> (SICLA)	66
CAPÍTULO 3	71
1. Quiebres en la concepción de lo <i>peruano</i> dentro de lo <i>latinoamericano</i>	72
2. <i>Guardianes de la tradición</i> y espacios de autenticidad en las trayectorias del <i>Trío Los Cholos</i>	76
3. Generación de nuevos circuitos alrededor de lo <i>peruano</i> y <i>tradicional</i>	81
4. El <i>Instituto del Charango Peruano</i> y el <i>Colectivo Charango Perú</i>	89
CAPÍTULO 4	95
1. Lo <i>tradicional</i> como la percepción de una sonoridad	97
2. Lo <i>tradicional</i> como la evocación de lugares y panoramas sonoros	100
3. La construcción de lo <i>tradicional</i> como un encadenamiento de percepciones	110
CONCLUSIONES	113
BIBLIOGRAFÍA	119
ANEXO 01	131
ANEXO 02	134

ANEXO 03	135
ANEXO 04	136
ANEXO 05	141

INTRODUCCIÓN

En el Perú, las primeras investigaciones académicas y sistemáticas sobre música fueron campo compartido de disciplinas como la antropología indigenista de inicios del siglo XX, una musicología más bien formal y estructuralista (Mendivil, 2009), y los primeros hallazgos arqueológicos de instrumentos musicales prehispánicos (Bolaños, 2007). En el caso de la antropología, este campo asumió rápidamente la forma de estudios folklóricos, los que se constituyeron como uno de los principales ejes temáticos durante las primeras décadas de la recién formada disciplina (Degregori, 2008:35). De este modo, se adoptaron marcos teóricos y metodológicos que partieron de una antropología del rescate, virando eventualmente hacia un enfoque más culturalista y esencialista acerca de lo andino (Roel, 2000:81).

Muchos estudios se dieron principalmente en contextos rituales y en el ámbito rural (Romero, 2002), encasillados en categorías tales como *folklórico* y *tradicional* que se hicieron de uso común en el lenguaje académico de entonces (Morote, 1950). El interés por describir los rasgos característicos de formas musicales en la sierra (Roel, 1959) y en la costa (Vásquez, 1982), así como inventariar los aspectos materiales de las prácticas musicales populares (INC, 1978), se mantuvo como un enfoque central hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, de la mano con aproximaciones como el análisis

comparativo de letras musicales, temáticas y aspectos estéticos subyacentes (Degregori, Golte & Oetling, 1979; Montoya, 1987).

En ese sentido, la producción académica se mantuvo enfocada principalmente en los aspectos formales, materiales y estructurales de la música estudiada. Esto empezaría a cambiar en los años 80, con algunos estudios centrados en el reposicionamiento y transformaciones de algunas prácticas musicales dentro de nuevos escenarios urbanos (Llorens, 1983; Turino, 1983, 1988), así como en las historias de vida como ejes para la exploración de tradiciones musicales desde la perspectiva de sus protagonistas (Vásquez & Vergara, 1989).

El estudio realizado por Thomas Turino (1993) sobre grupos urbanos de sikuri en un contexto migratorio fue muy significativo en este sentido, al cimentar un giro en el enfoque hacia las prácticas musicales de los sujetos en sus nuevos contextos, y al anticipar una diversificación en los temas y enfoques que serían aplicados. La construcción y reconstrucción de identidades a partir de transformaciones en orquestas típicas del Valle del Mantaro (Romero, 2004), la configuración de instituciones culturales y repertorios emblemáticos regionales en el Cusco (Mendoza, 2006), o el rescate de tradiciones musicales dentro de movimientos culturales de reivindicación étnica (Feldman, 2009) constituyen algunos ejemplos. Asimismo, procesos de transformación social y sonora de géneros de música popular como el huayno con arpa (Ferrier, 2010), el vals (Llorens & Chocano, 2009) o la marinera limeña (Chocano, 2013). Y, por otro lado, estudios acerca de la organización y configuración de circuitos

musicales en torno a la fusión musical (Rozas, 2007) y el rock subterráneo (Riveros, 2009).

Estos desarrollos son señal de una renovación en el campo local de la antropología de la música, el cual se ha visto fortalecido con la publicación del compendio *Música popular y sociedad en el Perú Contemporáneo* (Romero, 2015). Sin embargo, la ampliación de temáticas no ha ido necesariamente de la mano con la generación de espacios de debate, dando como resultado una comunidad académica dividida. El panorama se ha diversificado a la vez que fragmentado, con sectores que han mantenido los libros de texto del folklore (Melgar Vásquez, 2006), y otros que han apostado más bien por renovaciones conceptuales y metodológicas (Cánepa, 2001; Mendivil, 2004). Este escenario está llevando a un desfase de marcos teóricos, los cuales son en muchos casos o glorificados como irrefutables o descartados como obsoletos, opacando posibles campos y temas de investigación desde enfoques de análisis e interpretación más críticos.

En ese sentido, la presente investigación busca recoger las críticas hechas a los marcos teóricos de los estudios de folklore para, a partir de ellos, ahondar sobre cómo algunas de sus nociones han trascendido el ámbito del debate académico y se han posicionado en el interior de prácticas musicales individuales y colectivas. De forma específica, nos centraremos en la categoría de lo *tradicional* sin asumirla como un rasgo objetivo y característico de un grupo de artefactos culturales, sino como una noción que es constantemente construida por sectores de intérpretes, quienes la incorporan a sus varias

prácticas y circuitos. De esta manera, nuestra aproximación estará guiada por la experiencia subjetiva de los propios intérpretes, así como por las transformaciones que se adviertan en el desarrollo de sus trayectorias musicales.

Para lograr estos objetivos se ha optado por desarrollar un estudio de caso, ahondando en las interacciones entre sus prácticas musicales y los contextos de performance que las envuelven, así como la forma en que la noción de *tradicional* encaja en medio de este proceso. El caso seleccionado ha sido el *Trío de Música y Canto Popular Los Cholos*, formado en 1999 y cuyos integrantes residen en los distritos de San Miguel y San Martín de Porres dentro de la ciudad de Lima. El primer contacto con el grupo se dio en 2009 por circunstancias derivadas de mi propio interés en la música, lo que al mismo tiempo me ha otorgado una posición de confianza privilegiada para hacer mi entrada al campo.

Varios factores hacen del Trío Los Cholos un caso interesante y pertinente para esta investigación. En primer lugar, el hecho de que el grupo maneje un repertorio de géneros musicales peruanos principalmente andinos, pero también criollos y afroperuanos. Entre estos se encuentran marineras, huaynos y yaravíes en sus distintas variantes regionales (Arequipa, Ayacucho, Puno, Ancash, Cusco, etc.), adaptaciones de danzas, tondero, panalivio, festejo y valsés. En segundo lugar, la adaptación que se hace de esta variedad de géneros dentro de un formato instrumental compacto de quena, charango, guitarra y voces, que se complementan con sikus, waqra puku, o cajón para

temas específicos. Finalmente, los circuitos en los que el grupo se inscribe y dentro de los cuáles la noción de lo tradicional se hace presente en situaciones que van desde conversaciones hasta discursos durante las performances.

Lo que busco no es responder a una pregunta compleja y a la vez ociosa como ¿Qué es lo tradicional?, sino indagar sobre los aspectos de esta noción que se encuentran ligados a las prácticas y circuitos musicales, vistos como espacios de construcción de significados. La pregunta principal que se buscó responder fue ¿Cómo es construida e incorporada una noción de lo *tradicional* por parte de los integrantes del *Trío de Música y Canto Popular Los Cholos* a lo largo de sus trayectorias musicales? En ese sentido se presentará la información recogida durante la segunda mitad del año 2011, entre los meses de agosto y octubre, de forma esporádica entre 2012 y 2013, y por último entre finales de 2015 e inicios de 2016, gracias al financiamiento otorgado por el *Programa de Apoyo al Desarrollo de Tesis de Licenciatura - PADET 2015* de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

METODOLOGÍA

1. Preguntas de investigación

Como ejes para la investigación se han planteado las siguientes preguntas, una principal y cuatro secundarias:

Tabla. 01. Preguntas de Investigación	
Pregunta Principal	
¿Cómo es construida e incorporada una noción de lo <i>tradicional</i> por parte de los integrantes del <i>Trío de Música y Canto Popular Los Cholos</i> desde sus prácticas y trayectorias musicales?	
Preguntas Secundarias	
1.	¿En qué diferentes circuitos culturales han desenvuelto y desenvuelven actualmente sus prácticas musicales los integrantes del <i>Trío Los Cholos</i> ?
2.	¿Cuáles son los contextos de performance en que se desarrollan los circuitos y prácticas musicales de los integrantes del <i>Trío Los Cholos</i> , y qué cambios atraviesan?
3.	¿Qué factores o elementos influyen en la construcción de una noción de lo que es tradicional entre los integrantes del <i>Trío Los Cholos</i> ?
4.	¿Qué roles juega dicha noción en las transformaciones de circuitos y la generación de sentido al interior de las prácticas musicales del <i>Trío Los Cholos</i> ?

2. Lugar y tiempo del trabajo de campo

El trabajo de campo para esta investigación requirió hacer un seguimiento y acompañamiento al *Trío Los Cholos* en sus prácticas musicales entre los meses de agosto y octubre de 2011, con el fin de mapear sus circuitos e identificar los actores relevantes al interior de los mismos. Este acompañamiento se realizó principalmente en distritos de Lima Metropolitana como San Miguel, Pueblo Libre, Jesús María, Ate Vitarte, San Martín de Porres, Cercado de Lima y San Bartolo, en diferentes espacios tales como la vivienda de los integrantes del conjunto, centros culturales y locales de presentación.

Adicionalmente, en el mes de octubre se realizó un viaje a la ciudad de Huamanga, acompañando al *Trío Los Cholos* a un encuentro y concierto realizados con el *Conjunto Ayllu Soto*, dirigido por el maestro Abilio Soto Yupanqui¹ con quien el grupo había forjado amistad en 2010. Estos 3 meses de trabajo de campo se complementaron con la realización esporádica de entrevistas entre 2012 y 2013, principalmente a músicos con quienes los integrantes del *Trío Los Cholos* han tenido contacto o han compartido circuitos, directa e indirectamente, en algún punto de su trayectoria musical, y con los que ahora guardan semejanzas y diferencias en su visión e ideales estéticos respecto a la música considerada tradicional.

¹ Abilio Soto Yupanqui es un docente natural de Ayacucho nacido en 1941. Es un intérprete multi-instrumentista, compositor, docente, poeta quechua, artesano. Ha recibido múltiples reconocimientos en su región de origen por su prolífica actividad creativa y su impulso a las artes. Ha dirigido por varios años la Estudiantina Municipal de Huamanga.

3. Técnicas de recojo de datos

3.1 Historias de vida

La necesidad de enfocar la noción de lo *tradicional* desde un ángulo distinto implicaba aproximarse a la experiencia subjetiva de los músicos. La reconstrucción de sus historias de vida fueron una herramienta ideal para conseguir este objetivo, pues su elaboración hizo posible revivir desde la perspectiva del sujeto las transformaciones no solo en las prácticas, sino también en las trayectorias musicales y contextos de performance que estos atravesaron, pero manteniendo el correlato y encadenamiento de estos procesos en un marco temporal coherente.

Así mismo esta herramienta hizo posible identificar el desarrollo de múltiples circuitos en paralelo, y entenderlos como campos de negociación de significados entre los que la idea de lo tradicional empieza a tomar forma y adquirir multiplicidad de usos y sentidos. Esta herramienta fue aplicada exclusivamente con los integrantes del Trío Los Cholos, debido a que implicaron un trabajo de conversaciones y entrevistas a profundidad que requería un nivel especial de confianza, y porque son sus historias las que guían esta investigación.

3.2 Entrevistas semi estructuradas

Paralelamente a las historias de vida se eligió trabajar entrevistas semi-estructuradas tanto con los integrantes del Trío Los Cholos como con personas vinculadas, directa o indirectamente, a ellos a través de circuitos culturales. En el caso de los integrantes del grupo el interés en llevar a cabo estas entrevistas fue abordar percepciones puntuales y perspectivas más amplias sobre el momento presente. Entre ellas la noción de lo tradicional a nivel discursivo, la percepción sobre otro tipo de propuestas musicales y circuitos culturales, y las expectativas sobre el desarrollo y fortalecimiento de nuevos circuitos culturales en torno a la música considerada tradicional en ámbitos urbanos.

En el caso de las personas vinculadas al grupo se buscó indagar en primer lugar sobre la naturaleza del vínculo con el mismo, y la opinión al respecto de su propuesta y trayectoria musical. El objetivo de esto fue indagar sobre cómo era visto y valorado el estilo interpretativo planteado por el Trío Los Cholos, y ver si la noción de *tradicional* era adjuntada al mismo y por qué. En segundo lugar, y partiendo de lo primero, se intentó determinar el grado de coincidencia entre estos y actores y los integrantes del Trío Los Cholos a nivel de nociones estéticas y contenidos, dibujando de esta forma las ramificaciones y los límites del circuito en que el grupo se encuentra inscrito.

3.3 Observación participante

Si bien era importante recoger el correlato de las trayectorias musicales del *Trío Los Cholos* y sus integrantes, también era necesario tener una inmersión en la actualidad de sus prácticas musicales y reconocer sus

dimensiones discursivas, performativas y asociativas. Para ello se llevó a cabo un proceso de acompañamiento y observación participante en ensayos, presentaciones, festivales locales y reuniones/tertulias privadas. Si bien no se emplearon guías de observación estrictas, la participación en estos espacios permitió recoger notas de observación y registros en audio acerca de las formas en cómo las nociones de tradicionalidad son negociadas en debates ideológicos, afirmaciones discursivas, performances y hasta técnicas de interpretación musical.

3.4 Exposición musical controlada

Las entrevistas semi-estructuradas, en el caso de las efectuadas al *Trío Los Cholos*, tuvieron como objetivo recoger las percepciones a nivel discursivo acerca de la noción de lo tradicional. Sin embargo, al no limitarse la subjetividad de la experiencia al plano de las ideas, era necesario pensar en una forma de recoger las percepciones construidas alrededor de la música, pero que partiera del reconocimiento y la asociación de sonoridades o estilos interpretativos a nociones estéticas. Para lograr este objetivo se diseñó una metodología de exposición musical controlada, funcionando como un ejercicio de escucha mediada.

Se elaboró una lista de 14 temas musicales extraídos de diferentes fuentes, desde registros musicales editados en CD y publicados recientemente por instituciones como el actual Ministerio de Cultura y la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”, temas grabados por intérpretes de

la denominada “Edad de Oro del Folklore” (1950-1960), y temas que actualmente suenan en radios bajo las etiquetas de *nuevo folklore latinoamericano*, *música andina contemporánea*. Los géneros representados fueron huayno, marinera, yaraví y carnavales, interpretados por solistas como por conjuntos en formato instrumental y cantado.

Cabe destacar que la escucha mediada se desarrolló en dos momentos. Por un lado, durante el trabajo de campo desarrollado entre 2011 y 2012, aplicándose a dos de los tres integrantes del *Trío Los Cholos*. Y por otro, durante el trabajo de campo complementario desarrollado entre finales de 2015 e inicios de 2016, aplicándose a 4 músicos que comparten circuitos musicales con el *Trío los Cholos*, si bien han tenido trayectorias musicales distintas. De esta manera se pudo hacer una triangulación de información, profundizar en los datos obtenidos previamente, y afinar la precisión del instrumento. Para la segunda etapa sólo se emplearon 6 temas en vez de 14, y se reemplazó uno de los temas utilizados anteriormente para incluir un tema asociado al contexto de performance de la *nueva canción latinoamericana*.

Los temas fueron elegidos siguiendo los criterios estéticos recogidos a través de la observación participante, y en base a nuestra experiencia personal con la música previa a la realización de esta investigación. Al estar familiarizados con la forma de categorizar y reconocer la música popular peruana y sus diferentes estilos, se seleccionaron temas anticipando las posibles reacciones que podrían generarse en los entrevistados. Al registrar las sesiones de escucha en audio y guías escritas de observación, se obtuvieron

datos que nos han permitido discutir cómo los límites y contenidos de la noción de lo *tradicional* son construidos a partir de la asociación de sonoridades con espacios geográficos e imaginados.

4. Muestra

Definir una muestra para esta investigación supuso una complicación, ya que al no tratarse de una etnografía localizada sino de un estudio de caso era imposible determinar una cantidad fija que asegurase un nivel de “representatividad” en los datos. Se optó por implementar una estrategia de “bola de nieve”, tomando como punto de partida al Trío Los Cholos, contactando en primer lugar a personas que mantienen o han mantenido vínculo directo con los integrantes del grupo, y el proceso de desarrollo de sus prácticas musicales. Y en segundo lugar personas no directamente ligadas al Trío Los Cholos, pero que compartieron contextos de performance o contextos musicales en algún momento con alguno de sus integrantes en algún punto de su trayectoria, resultando de sumo interés sus perspectivas alrededor del tema que abordamos. De este modo se ha logrado entrar en contacto con las siguientes personas.

Tabla. 02. Lista de Informantes	
Informantes clave	Descripción
Ricardo García	Charanguista del Trío Los Cholos
Gomer Valverde	Guitarrista y segunda voz del Trío Los Cholos
Henry Guevara	Vientos, percusión y primera voz del Trío Los Cholos
Informantes complementarios	Descripción
Chalena Vásquez	Musicóloga, investigadora y promotora principal en la grabación del primer disco del Trío Los Cholos
Jully Sánchez	Comunicadora audiovisual, investigadora y ex productora musical del Trío Los Cholos
Marino Martínez	Promotor cultural, investigador y guitarrista. Actual director del Centro Documental de la Música Tradicional Cajamarquina "Yaku Taki"
Antonio Zevallos	Músico, miembro fundador del Grupo "Del Pueblo" y del Centro Cultural "El Averno". Amigo de barrio de Henry Guevara y Gómer Valverde.
José Sotelo	Intérprete de charango, promotor cultural y miembro fundador del Colectivo "Charango Perú"
Ladislao Landa	Antropólogo, investigador e intérprete de charango. Miembro fundador del Colectivo "Charango Perú"
Marlene Chocce	Ex alumna de charango del Taller "Charanguito de Nogal", fundado y dirigido por Ricardo García
Boris Villegas	Intérprete de charango. Miembro original del "Taller de la Canción Popular" fundado por Celso Garrido Lecca, y miembro fundador del Grupo "Puka Sonqo"
Iván Catacora	Ex integrante del Grupo "Alturas" y actual director del Grupo "Los Altareños", así como de la Academia Musical "Killary"
Rubén Concha	Intérprete de quena, ex integrante del Orfeón de Quenas de Alejandro Vivanco. Fundador de diferentes agrupaciones de música latinoamericana

MARCO TEÓRICO

Para los fines de esta investigación haremos uso de los conceptos de lo tradicional, trayectorias musicales y lo popular desde un sentido de lugar. Respecto a la noción de “lo tradicional” partiremos de los desarrollos teóricos y las retóricas de autenticidad en el folklore como disciplina académica en el Perú. Se tomará brevemente en cuenta los debates acerca de la naturaleza de la tradición y sus modos de transmisión (Schills, 1971; Hobsbawm, 1988), incorporando nuevos desarrollos conceptuales desde campos como la etnomusicología (Reynoso, 2006), el situacionalismo (Martí, 1996; Grimsom, 2011) y la cultura expresiva (Cánepa, 2001), con el fin de depurar esencialismos o romanticismos en la utilización que daremos al término.

A partir de este trasfondo conceptual desarrollaremos la idea de trayectorias musicales como un complejo conceptual y un proceso descrito por la experiencia de los propios intérpretes, a partir del desenvolvimiento de sus prácticas musicales dentro de un esquema cambiante de circuitos culturales (Alfaro, 2009), contextos de performance (Reynoso, 2006: 225-251) y entramados culturales (Martí, 2002). De este modo sumaremos aportes de la etnomusicología de la performance, con el fin de no limitar nuestra mirada sobre las prácticas musicales de los intérpretes al ámbito de los escenarios.

Finalmente, y en conexión con lo debatido inicialmente, problematizaremos la idea de *música popular*. Para esto reuniremos aportes conceptuales que nos permitan entender este fenómeno social desde su enfoque como lo masivo/comercial (Shuker, 2001), lo estético (Frith, 2001), y desde procesos de construcción de lugar (Connell & Gibson, 2002). De esta manera se podrá generar una definición que permita dialogar con la idea de tradicional sin reducir nuestra mirada a etiquetas de mercado, y que proyecte una definición de la música popular como proceso y fenómeno social, entendiéndola como un espacio sonoro de representaciones (Rowe, 1996) y como ámbito musical amplio que envuelve multiplicidad de géneros musicales.

1. Lo tradicional: ¿Rasgo o concepto?

El término *tradicional* ha estado presente en el discurso académico desde etapas muy tempranas, y sigue siendo motivo actual de debate y reflexión para distintas disciplinas como la sociología y la antropología (Giddens, 2000; Sanders, 1997). Dirijo mi interés al modo en cómo el término ha sido manejado desde el *folklore* en tanto disciplina, y cómo ha sido dejado de lado por la antropología y otras disciplinas al ser sobreentendido su contenido como lo pasado o lo estático, cayendo en desprestigio como parte de miradas románticas y obsoletas sobre la cultura.

En 1846, William T. Thoms acuñó la palabra *folklore* con la intención de reemplazar términos como '*popular antiquities*' o '*popular literature*', de uso común en ese entonces por anticuarios y recopiladores. A su juicio, la labor de

estos en recoger leyendas, baladas y tradiciones locales, se encontraba demasiado dispersa y no sistematizada dentro de un mismo campo de estudio, lo que llevaba a que este *lore of the people* (saber popular) o *folklore* se desvaneciera poco a poco en el tiempo, sin dejar huellas o ser preservado ni sistematizado para su posterior estudio y conservación (Emrich, 1946).

La propuesta conceptual de “folk-lore” dada por Thoms impulsó una nueva línea de estudios cuyos representantes, en el intento de legitimarse como una ciencia más exacta, se concentraron en enumerar los rasgos característicos del conjunto de elementos y objetos constitutivos del folklore. Esto llevó a que se generaran una multiplicidad de definiciones que en muchos casos se superpusieron unas con otras, llegando inclusive a contradecirse entre sí mismas al momento de definir a sus objetos de estudio (Morote, 1950: 13-39). El ejemplo más cercano de esto fue, quizás, la polémica entre Carlos Vega y Efraín Morote Best.

En América Latina, uno de los principales impulsores del estudio del folklore fue el argentino Carlos Vega, quien en 1944 definió el ‘*Folklore*’ como la ciencia de las supervivencias (Vega, 1960: 177). En el Perú este enfoque fue inicialmente seguido por autores como el arqueólogo Jorge C. Muelle, pero también rechazado por el antropólogo ayacuchano Efraín Morote, quien prefirió definir al folklore como una ciencia antropológica-cultural encargada del estudio del conjunto de *hechos folklóricos*, definidas como manifestaciones tradicionales, anónimas, funcionales, plásticas, populares y ubicables del pueblo entero, transmisibles por la herencia social (Morote, 1950: 30).

De modo similar a William Thoms en 1843, Morote estaba tratando de retomar una disciplina que se había abandonado a la tarea del simple coleccionista de supervivencias y la descripción fragmentada de un conjunto coleccionable de elementos, para transformarla en el estudio total de la cultura (Roel, 2000:81). El mismo autor consideraba que, en todo caso, el estudio de las supervivencias correspondía al estudio de los pueblos “primitivos y ágrafos”, para lo que la etnología y no el folklore era la disciplina más adecuada (Morote, 1950:30).

José María Arguedas también contribuyó a la conceptualización del folklore, catalogando la música dentro de ámbitos espaciales. Esto se advierte cuando, en 1950, escribió que la música folklórica de la sierra peruana es de origen antiguo, especialmente del tipo popular bailable (Arguedas, 1975:5). Sin embargo, ya en 1957 se observa un cambio sutil en el discurso al afirmar que “lo folklórico se ha hecho popular” (Arguedas, 1975: 124), haciendo referencia a la interpretación de danzas “indígenas” del Valle del Mantaro por bandas “modernas” de músicos urbanos (Landa, 1992:14). Su aporte más contundente vendría con su definición de 1964, en la que determina que el Folklore es la ciencia que estudia el conocimiento tradicional transmitido oralmente entre las clases inferiores e iletradas de las sociedades “civilizadas”, excluyendo lo que consideraba el conocimiento científico dominado por las capas superiores y educadas de la sociedad (Arguedas, 2007).

Así, ambos investigadores plantearon enfoques sutilmente distintos. Para Morote lo tradicional y lo popular designaban características de un mismo

conjunto de hechos folklóricos, apuntando a una complementariedad de rasgos dentro de un mismo campo conceptual. Mientras que para Arguedas, estos términos describían la variabilidad de los contextos en que estos hechos eran reproducidos y representados, identificando a lo folklórico con lo rural y lo popular con lo urbano. Esto último supone un giro en el uso de la noción de *tradicional*, pues la convirtió en un marcador de distinción entre lo que era o dejaba de ser considerado como folklore.

Una década más tarde en 1974, con el fin de mejorar las bases teóricas de estos modelos conceptuales, la antropóloga Mildred Merino de Zela introdujo la teoría del *continuum folk urbano*, formulada por el antropólogo Robert Redfield en los años 30 a partir de sus estudios en el pueblo de Tepoztlan en México (Redfield, 1930). De este modo interpretó el folklore como un tejido social compartido que enlazaba a la élite dominante, el sector popular urbano y el sector campesino rural. Para ello ofreció una nueva definición del término:

“El Folklore forma parte del Arte... Lo constituyen las artes narrativas y rítmico musicales tradicionales propias, como patrimonio común de las masas campesinas, del sector popular de la ciudad y de las clases altas vinculadas a la cultura patria”
(Merino de Zela, 2007)

Aún más específica, y con la intención de afianzar más estas relaciones espacio-conceptuales, Merino de Zela buscó condensar los elementos *tradicionales* del folklore dentro de un espacio imaginado al que denominó comunidad folk, *“constituido por los <<runa>> de nuestra serranía, y selva... miembros de una comunidad en que espíritus y hombres habitan juntos”*

(Merino de Zela, 2007). Todo esto pese a que la validez y relevancia de tales constructos conceptuales, así como la existencia de dichos espacios, para el análisis ya había sido rebatida varias décadas atrás por Oscar Lewis (1951), quien encontró que la dicotomía entre lo folk y lo urbano de Redfield le había cegado de muchas de las fuerzas divisorias y antinormativas presentes en el lugar de su investigación (Abrahams, 1972:25).

Esta sucesión de aportes grafica cómo la noción de lo tradicional se fue desplazando dentro del discurso académico del folklore, constituyendo inicialmente uno de varios rasgos adjudicados al sujeto de estudio de esta disciplina, convirtiéndose paulatinamente en un criterio de autenticidad transversal. De este modo, se inscribió en un proceso de exotización objetivante de la cultura, aportando a la construcción de una geografía cultural al “localizarla” en “otra parte” (Cánepa, 2001:22), y siendo usada para explicar y describir la recurrencia de estructuras de conducta y patrones de creencias al interior de sociedades consideradas como homogéneas o de cambio relativamente lento (Schills, 1971:123).

Tales marcos dieron soporte a dicotomías entre tradiciones musicales “puras” y “aculturadas”, basándose en falsas suposiciones sobre el mayor valor de las primeras frente al de las segundas (Kartomi, 1981: 230), así como en la exageración de algunos aspectos de la música folklórica en relación a otros estilos musicales con la intención de apuntalar tales divisiones (Carlin, 2004: 134). Todo esto sin reparar en el hecho que la fuerte oposición entre lo

tradicional y lo moderno eran resultado de construcciones histórico culturales que funcionaban con contenidos y límites poco claros (Cánepa, 2001:25).

Sin embargo, este modelo empezó lentamente a evidenciar sus debilidades. Al respecto, los postulados de Eric Hobsbawm en torno a la naturaleza de las tradiciones fueron importantes en desmitificarlas, entendiéndolas ya no como objetos culturales sino como invenciones. Es decir, un conjunto de prácticas regidas por normas de naturaleza simbólica o ritual, creadas con el fin de inculcar valores y patrones de comportamiento en las personas. Independientemente de que el trasfondo histórico de una tradición fuese real o inventado, esta ganaba dicho rango en la medida que lograrse su formalización e invariabilidad constante (Hobsbawm, 1988:8).

Asimismo, el sociólogo Edward Schills señaló la incompatibilidad entre el énfasis dado por las ciencias sociales en la determinación de los contenidos sustantivos de las tradiciones, y su falta de atención sobre los modos y mecanismos mediante los que estas se hacían efectivamente “*tradicionales*”. El autor adjudicó a este escenario dos posibles explicaciones. O la cantidad de significados asociados a esta noción volvía inútil cualquier intento de agruparlas y analizarlas, o esta simplemente carecía de significado alguno de modo que su vigencia derivaba únicamente de su uso continuo dentro de la academia (Schills, 1971: 124). La etnomusicología de los años 90 validaría esta interpretación afirmando lo siguiente en retrospectiva.

“A menudo el etnomusicólogo contemporáneo no tiene a dónde acudir a la hora de buscar palabras para explicar su trabajo, pues en las últimas décadas se le prohibió el uso de los términos

vívidos y coloristas a los que antes recurría de forma constante... El término que sobrevivió al juicio de los años setenta fue <<tradicional>>, pero aplicado a la música tiene que ver con todo y, consecuentemente, con nada” (Myers, 2001:29)

Por otro lado, el folklorista Dan Ben-Amos señaló que los criterios de creación colectiva, anonimato y simplicidad, destacados por Thoms, no eran definitorios sino circunstanciales a la definición de *folklore*. Mientras que el carácter tradicional de la misma fue expuesta como un recurso retórico y una construcción analítica empleada por los especialistas. En ese sentido, el autor no dudó en señalar la naturaleza eminentemente académica, antes que cultural, de la idea de lo tradicional dentro de los estudios del folklore (Ben-Amos, 1972).

Las múltiples críticas surgidas desde diferentes disciplinas, a partir de los 70's, exigían una nueva redefinición del folklore que no cayera en el error de igualar el objeto de estudios con la disciplina, y que no se contentase con ser una mera re-edición corregida y aumentada de definiciones previas, como había venido sucediendo desde 1843. Esta búsqueda de nuevas perspectivas dio como primeros resultados el siguiente tipo de definiciones:

“Folklore is the action that happens at the time. It is an artistic action. It involves creativity and esthetic response, both of which converge in the art forms themselves. Folklore in that sense is a social interaction via the art media and differs from other modes of speaking and gesturing... Folklore is not “pretty much what one wants to make out of it”; it is a definite realistic, artistic, and communicative process” (Ben-Amos, 1972:10)

“Folklore is all conventional expressive devices available for performance and the achievement of performance status within a socially bounded group. Folklore is folklore only when performed.” (Abrahams, 1972: 28)

El fuerte hincapié en la performance como vehículo expresivo, además de la centralidad de la acción artística y la interacción social, marcaron un dislocamiento con la teoría previa y un giro del enfoque en los objetos hacia un enfoque en los sujetos. Esto derivó en el reordenamiento de las formas de representación cultural tales como la música y la danza junto a las artes plásticas y escénicas, antes reunidas en el constructo del folklore, dentro del concepto de formas de cultura expresiva en tanto actos performativos (Cánepa, 2001: 12) en el que podemos identificar vasos comunicantes y trazos comunes con lo arriba señalado:

“... las formas de cultura expresiva... tomadas como proceso creativo y comunicativo de significados, crean eventos donde los significados son experimentados... al dar expresión a una experiencia pasada a través de su puesta en escena, esa experiencia que se quiere comunicar se transforma en acto comunicativo, de tal modo que una experiencia solo existe en tanto expresión y viceversa” (Cánepa, 2001: 13)

Sin embargo, el folklorismo académico adquirió solidez y continuidad en el Perú a través de simposios y congresos de folklore de rango regional, nacional e internacional a partir de los 70 (Roel, 2000: 91), lo que impidió una renovación en los marcos de análisis e interpretación. Esto profundizó aún más las oposiciones entre lo tradicional y lo moderno, generando definiciones con carácter de afirmaciones categóricas y desconectadas del renovado debate internacional, reciclando posturas antes expuestas.

“...por encima de tal maraña conceptual y expresado básicamente en dos o tres palabras, el folklore es hoy por hoy entendido como sinónimo de tradición popular o cultura popular y tradicional... El huayno es folklore cuando es antiguo, popular y consagrado en el tiempo por el pueblo, es decir, si se hace tradicional” (Melgar Vásquez, 2006: 46-47)

En medio de estos vaivenes teóricos, la idea de lo tradicional aparece y desaparece de manera errática. Para unos el término ha perdido toda relevancia y utilidad, luego de ser desmentido como construcción o invento, motivando su reemplazo por nuevas terminologías. Para otros, en cambio, el término se ha entronizado y consagrado como un rasgo inherente a los objetos considerados folklore, haciendo doctrina de la tradición y transformándose en tradicionalismo (Sanders, 1997: 88). Todo ello ha derivado en un fundamentalismo cultural que se exalta como preservador de la diversidad y la pureza mediante la cosificación de la cultura, concibiéndola como un todo compacto y territorializado (Grimsom, 2011: 65).

Ante esto se hace necesario, por un lado, girar nuestro enfoque hacia la capacidad que tienen los mismos actores de reinterpretar y adaptar sus tradiciones a nuevos contextos en un proceso de constante reinención, dándole sentido al conjunto de prácticas que estas engloban (Giddens, 2000). Y por otro, pensar en estas mismas tradiciones no como objetos sino como procesos (Cruces, 1998: 46), y lo tradicional no como un rasgo definitorio sino como un principio abstracto (Sanders, 1997: 88). Esto implicará, a su vez, reconocer que dicha noción ha trascendido sus espacios de discusión y marcos de referencia iniciales, saltando del debate académico objetivo hacia la dimensión subjetiva de la experiencia y la puesta en escena.

Para los fines de esta investigación, y tomando en cuenta los aportes reunidos, entenderemos la noción de lo *tradicional* como un principio abstracto formado por un conjunto de significados, percepciones y valoraciones cuyos

contenidos y límites no son fijos. Estos son definidos por los propios intérpretes a partir del desarrollo de *prácticas musicales* individuales y colectivas, y en el transcurso de sus *trayectorias musicales* en medio de un contexto urbano contemporáneo. Tal noción no existe de manera autónoma ya que se incorpora a las mismas prácticas confiriéndoles sentido y trascendencia, tomando forma a través de aspectos tangibles de la performance como repertorios, discursos y circuitos.

2. Trayectorias musicales: “prácticas, contextos, circuitos y entramados”

Las *prácticas musicales*, a través de la cuales hemos señalado que los intérpretes construyen y adjudican contenido a la noción de lo *tradicional*, no pueden desligarse de los contextos de performance en que estas son llevadas a cabo. Tal descripción reconoce la dimensión sincrónica de tales prácticas. Sin embargo, es necesario expandir dicha perspectiva para reconocer la dimensión diacrónica de las mismas, poniendo énfasis en los procesos de transformación que atraviesan y los múltiples elementos con los que interactúan. En ese sentido, buscaré entender las prácticas musicales como parte de un andamiaje conceptual que denominaremos *trayectorias musicales*, tomando el enfoque de la etnomusicología de la performance como punto de partida para lograr su formulación de acuerdo a los fines de la presente investigación.

La necesidad de entender la música como un fenómeno social, enmarcando el análisis de su práctica en los contextos culturales

correspondientes, fue una preocupación introducida por la etnomusicología de mediados del siglo XX (Merriam, 1964). Coincidió y fue parte de un largo e intenso proceso de reformulación epistemológica y autodefinition de la disciplina que hasta ese punto, y bajo el rótulo de musicología comparada, había estado marcada por un matiz declaradamente elitista y etnocéntrico al acercarse a otras culturas musicales (Myers, 2001; Porter, 1995). Por un tiempo, siendo quizás el período entre 1950 y 1970 el más indicativo, los etnomusicólogos tendieron a dividirse en dos grupos frecuentemente contrapuestos, uno centrado en el estudio de la música “en sí misma” integrada por musicólogos, y el otro en el contexto cultural formado en su mayoría por antropólogos (Nettl, 2005:8).

En este escenario los estudios de performance en la etnomusicología siguieron un paradigma antropológico enfocado en las acciones del hacer musical, partiendo de un intento por entender el sonido, su producción, organización y significado en circunstancias históricas o culturales específicas (Madrid, 2009). Estas afinidades se aprecian en la influencia que tuvo el concepto de *performance cultural*, formulado por Milton B. Singer (1955), sobre los primeros trabajos de Marcia Herndon y Regula Qureshi, consideradas como representantes de las dos primeras generaciones de la etnomusicología de la performance (Reynoso, 2006:240).

“I shall call these things “cultural performances” because they include what we in the West usually call by that name—for example, play, music concerts and lectures... These became for me the elementary constituents of the culture and the ultimate units of observation. Each of them had a definitely limited time span, at least a beginning and an end, an organized program of activity, a

set of performers, an audience, and a place and occasion of performance." (Singer, 1955:27)

Sobre esta base Herndon definió las *ocasiones musicales* como expresiones encapsuladas de las formas y valores cognitivos de una sociedad, incluyendo tanto la música como el conjunto de significaciones exhibidas a través de su estructura y contexto de performance (Herndon, 1971: 341). Mientras que Qureshi buscó formular un modelo de análisis que le permitiera entender la relación entre música y contexto como un proceso más que como una estructura (Reynoso, 2006:237). Es en este sentido que la autora interpretó las *ocasiones de performance* como unidades socioculturales, integradas por un conjunto de procedimientos y un *setting* de condiciones logísticas. Del mismo modo, resaltó la *performance* como el ámbito específico de interface entre la música y el *contexto*, estando este último formado por un marco conceptual de significados en el trasfondo de una estructura socioeconómica (Qureshi, 1987).

Encontramos interesantes paralelismos entre esta lectura de los *contextos de performance* con la que realiza el comunicador e investigador James Lull al señalar que la música, cualquiera sea su sonido o significado, se origina y reside en los *mundos sociales y culturales* de la gente (Lull, 1992:2). Del mismo modo esta idea podría ligarse con postulados previos tales como la noción de *mundos musicales* usada por Ruth Finnegan (1989) en su clásico estudio sobre los músicos en Milton Keynes. Considerando las recurrencias en estos esquemas teóricos, si bien formulados desde disciplinas y terminologías muy variadas, partiremos de la noción de *mundos* para operacionalizar el

concepto de *contextos de performance* en sus dimensiones sociales y culturales, construyendo de ese modo unidades de análisis más específicas.

Abordaremos la dimensión social de los *contextos de performance* partiendo de afirmar que la actividad o práctica musical opera al interior y como parte de instituciones e interacciones sociales más amplias (Llorens & Chocano, 2009:20). Una premisa que queda mejor expuesta desde las nociones afines de las *escenas musicales* (Peterson & Bennett, 2004:1) y *circuitos culturales* (Alfaro, 2009:51), designando con ello a un campo de relaciones sociales en el que los artistas, productores y seguidores asumen interconectada y colectivamente funciones en la producción, circulación y consumo de determinados estilos de interpretación musical, al mismo tiempo que compartiendo el gusto por estos géneros como un factor de distinción.

Por otro lado trabajaremos la dimensión cultural de los *contextos de performance* a partir de la noción de *entramados culturales*, formulada por el antropólogo catalán Josep Martí, entendida como un conjunto polidimensional y articulado de elementos de naturaleza tanto musical como extramusical (patrones sonoros, performance, estética visual, etc), pertenecientes al ámbito de las ideas, las acciones y los productos concretos (Martí, 2004:11). Esto permite presuponer la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales participantes de los entramados (Martí, 2002:258), en el que incluiríamos aspectos como los panoramas musicales o paisajes sonoros, y que el autor ejemplifica de la siguiente manera.

“La manifestación más clara de esta característica es la existencia de expresiones lingüísticas propias del entramado cultural en cuestión. Todo entramado posee su vocabulario particular con unos significados que solamente adquieren sentido dentro de su cuadro ideacional intrínseco... La existencia de un conjunto o cuadro de valores solamente comprensibles dentro del mismo sistema que forma el entramado cultural hace que se configuren puntos de referencia constituidos por aquellos elementos del sistema que cumplan hasta el máximo el horizonte de expectativas propio del entramado: los grandes compositores, los grandes intérpretes, las renombradas salas de conciertos, las prestigiosas productoras discográficas, etc.” (Martí, 2002:260)

En ese sentido sostendremos que las *ocasiones de performance*, como prácticas musicales de una colectividad de intérpretes inscritas en *contextos de performance*, se desarrollan al interior de *circuitos* o *escenas musicales* en tanto campos de relaciones sociales, asumiendo al mismo tiempo *entramados culturales* de significados, representaciones y valores que permean las interacciones de los agentes involucrados. No obstante, nuestra idea de lo que constituye una práctica musical no se limitará a las *ocasiones de performance* y sus elementos logísticos y/o procedimentales. Siguiendo a Llorens y Chocano, observaremos como prácticas musicales a un conjunto de actividades tales como la organización y conducción de eventos, el reclutamiento de nuevos integrantes al circuito, la creación de grupos musicales, la coordinación y desarrollo de ensayos, y la aplicación de criterios y percepciones de valor (Llorens & Chocano, 2009:30).

Partiendo de este esquema conceptual como representación de una estructura de interacciones en un espacio y momento determinados, consideramos especialmente útil la idea de *senderos musicales* utilizada por Ruth Finnegan. Entendidas como rutas de entrada y salida seguidas por los

intérpretes para transitar entre *mundos musicales*, estas evidencian la naturaleza dinámica de un conjunto establecido de prácticas musicales, así como la superposición e intersección de diferentes tradiciones musicales, relativizando la aparente estabilidad y delimitación de estos *mundos* (Finnegan, 1989:306). Sin embargo, al enfocar estos *senderos* como rutas conocidas y regulares que enlazan campos de interacción paralelos Finnegan reconoce la heterogeneidad de circuitos musicales coexistentes, pero mantiene una lectura sincrónica.

En esta investigación nos enfocaremos en las *trayectorias musicales* que atraviesan por estos *senderos*, y que son delineadas por los propios intérpretes de manera individual o colectiva a lo largo de un marco cambiante de distintos *contextos de performance*, ello durante el desarrollo de sus prácticas musicales. En ese sentido, con *trayectoria musical* designaremos un proceso dinámico que se desarrolla en el tiempo y que es protagonizado por los intérpretes, quienes entran y salen de diferentes *circuitos o escenas musicales* interactuando con multiplicidad de actores e instituciones, así como asumiendo o descartando elementos de una variedad de *entramados culturales* de significados. Este entrar en contacto o deslindar con otros circuitos y entramados, así como el intercambio de experiencias con sus protagonistas, retroalimenta el caudal de significados, representaciones y valoraciones compartidas alrededor del estilo musical que articula la práctica musical propia.

3. El “lugar” de lo “popular” en la música

En el primer punto de este marco teórico se hizo un desmenuzamiento conceptual de la idea de lo *tradicional*. Concebida inicialmente como uno de los rasgos empleados para caracterizar un conjunto de elementos culturales denominados *hechos folklóricos*, críticas posteriores desde la antropología y la etnomusicología descartaron dicha pretensión objetivista, señalando cómo se constituía como un principio abstracto con contenidos no predefinidos e incrustada en retóricas de autenticidad. En este punto buscaré profundizar de forma similar en la noción de lo *popular*, muy ligada a la de lo *tradicional* dentro del mismo modelo teórico del *folklore*, cuyo uso y sentido en relación a la música también ha sido materia de largas discusiones y debates, resultando necesario generar un marco interpretativo para la presente investigación.

Los estudios culturales sobre música popular han señalado de forma clara cómo el significado del término *popular* es controvertido. En términos sencillos, mientras que para algunos su uso simplemente hace referencia a aquello que resulta atractivo para el pueblo, para otros supone más bien algo que está enraizado en este o emana del mismo (Shuker, 2001:3). Dicha situación ha generado que las nociones de *lo popular* y *el pueblo* se mimeticen una con otra, produciendo lo que el musicólogo Richard Middleton catalogó como un concepto *sucio* en dos sentidos. Por un lado, remitiéndose a Stuart Hall, debido a que no presenta un contenido fijo para la categoría de *cultura popular*, ni una versión única o fija del *pueblo* al cuál vincularla (Hall, 1981:239). Y por otro, debido a que los campos discursivos en que se originan sus

contenidos son poco claros, variando históricamente en respuesta a supuestos ideológicos (Middleton, 2012:277).

Esto se hace evidente si comparamos distintos contextos de producción musical. Desde una perspectiva actual, dar una definición directa y precisa para el concepto de *música popular* fue un reto que llevó a que muchos autores dieran por sentado un entendimiento basado en el 'sentido común', enfatizando la naturaleza comercial de este tipo de música y los géneros comprendidos por ella (Shuker, 2001:5). De esta manera, el uso del término *popular* como adjetivo pasó a indicar la aprobación de un producto por parte de una audiencia masiva, resaltando una condición de *popularidad* que terminó reduciendo los elementos de la cultura popular a su condición de mercancías o *commodities* (Shuker, 2002:87). Esto llevó a una distinción valorativa entre lo musicalmente *culto* y *popular* donde lo primero fue considerado importante por su capacidad de trascender las fuerzas sociales, mientras que lo segundo fue visto como carente de valor estético por estar condicionada a estas (Frith, 2001:413).

Sin embargo, esta asociación de lo popular con lo masificado, mercantilizado y estandarizado en el ámbito musical –legitimada por la Escuela de Frankfurt y sus principales representantes (Adorno & Horkheimer, 1977) – no siempre fue de 'sentido común', ni tampoco fue un equivalente de carencia de valor estético. Como resalta Matthew Gelbart, centrándose en los desarrollos de la música *culta* europea de finales del siglo XVIII, si bien en esta etapa ya se podían advertir ciertos valores anti-comerciales frente a lo que era percibido como *música de moda*, la idea de lo *popular* no aparecía como una

característica asociada a esta ni era vista como sinónimo de masividad o bajo nivel artístico (Gelbart, 2007: 256). Muy por el contrario, tal condición fue considerada como un signo de calidad estética en la composición por lo menos hasta inicios del siglo XIX, momento en que se posicionó una nueva corriente musical dando un giro estético en la dirección opuesta.

“... the term ‘popular’ was by no means a dirty word; on the contrary, the folk or folk-like music they advocated would naturally be ‘popular’ because it was simple, touching and universal... In short, simplicity, and its attendant popularity, were framed as aesthetic goals within the fine arts in the eighteenth century... For composers such as Mozart, as we know well, tailoring a piece so that it would reach the largest and most varied audience was a sign of good composition, not of selling out... As the organic, synthetic conception of art spread, it was increasingly associated with individual mental complexity rather than simplicity. ‘Simplicity’ in professionally composed music was consequently reconceived as a condescending gesture to win a mass audience, and the idea of popularity became linked to dirty commercialism as such.” (Gelbart, 2007:257-258)

Estas observaciones respaldan lo señalado por Middleton acerca de la variabilidad del término *popular* en función de supuestos ideológicos, lo que en este caso implica criterios cambiantes de valoración estética en torno a un tipo de música en particular. En tal sentido, tiene lógica la afirmación de que los criterios para diferenciar lo *popular* de lo *clásico* y lo *folklórico* son artificiales, ya que todo tipo de música se vuelve *popular* al localizarse dentro de sus propios contextos históricos y sociales (Connell & Gibson, 2004: 4). Por ello, prescindiremos de la idea de popularidad como una variable para nuestro análisis de un conjunto de intérpretes y géneros musicales, poniendo atención en la reproducción de entrampamientos discursivos como los que ven el *éxito comercial* y lo *auténtico* como valores o características mutuamente

excluyentes (Carlín, 2002: 2014), al igual que las asociaciones que puedan construirse a partir de ellos por parte de los actores que observaremos y con los que interactuaremos.

Para generar este marco analítico nos remitiremos a definiciones más flexibles respecto a qué constituye la *música popular*. Por un lado la de Roy Shuker (2002:228), quien señala que esta se trata de un híbrido de tradiciones musicales, estilos² e influencias, al mismo tiempo que un producto económico investido de significación ideológica por sus consumidores, enlazando de este modo sus características musicales y socioeconómicas. Y por otro lado la de John Connell y Chris Gibson, geógrafos críticos, para quienes lo *popular* en la música designa un ámbito o contexto social donde se definen identidades musicales espaciales, generando nociones específicas de autenticidad al incrustarse en geografías concretas de experimentación que se entrelazan con percepciones cotidianas de lugar (2002:1-19).

En consonancia con la última definición del carácter de lo *popular* en la música, Adam Krims llamó la atención sobre el hecho de que las nociones de *paisaje* y *lugar* -en tanto construcciones discursivas y musicales que se transforman con el tiempo- son los conceptos geográficos más usados por etnomusicólogos y musicólogos, al punto de que la idea de *lugar* se ha vuelto el equivalente geográfico a la de *identidad* (Krimms, 2012:141). En ese sentido, nuestra concepción de lo *popular* en la música también se orientará a

² Entiéndase por estilo a un lenguaje o sistema musical que consiste en una serie de estructura o reglas elementales de producción a la que responde la ejecución de una producción musical en particular, y que supone una combinación orgánica de elementos (Cruces, 1998:37)

considerar dicha categoría como un campo conceptual o espacio sonoro de representaciones (Rowe, 1996), así como un ámbito musical amplio que envuelve multiplicidad de géneros musicales a través de los cuales operan estas dinámicas de fijación y referencia a un sentido de lugar. Así, la música, antes que ser popular en sí misma, se hace popular al generar un campo de relaciones y ser localizada en espacios social y geográficamente construidos e imaginados.

CAPÍTULO 1

Trío de Música y Canto Popular 'Los Cholos'

El Trío 'Los Cholos' es un grupo de *música popular peruana* formado en 1999, especializado en la interpretación de géneros de música andina, criolla y afroperuana, así como adaptaciones de danzas correspondientes a contextos festivos, productivos y ritual-ceremoniales. Su propuesta musical destaca por el uso de un formato instrumental compacto compuesto por un charango, guitarra, quena y dos voces, al que se suman otros instrumentos de viento o percusión en función del repertorio. Su estilo interpretativo se distingue por el especial protagonismo dado al charango como instrumento melódico en la mayoría de temas, empleando una compleja técnica de ejecución que requiere un gran nivel de coordinación en ambas manos por parte del músico. La quena también adquiere una función melódica dentro del ensamble, mientras que la guitarra asume un rol de acompañamiento a través de *rasgueos* y *bordones*³.

Los integrantes del Trío Los Cholos son Ricardo García en el charango, Jinre Guevara en los vientos (quena, sikus, waqrapukus) y percusión (tinya, shacshas, cajón) además de primera voz, y Gómer Valverde en la guitarra y

³ *Rasgueo* designa el hecho de formar un acorde con la mano izquierda y golpear todas las cuerdas de la guitarra con la mano derecha, siguiendo el patrón rítmico del género musical que se está interpretado. *Bordón* hace referencia al hecho de acompañar una melodía sólo con las notas graves de la guitarra, siguiendo tanto el patrón rítmico como la estructura armónica.

segunda voz⁴. Si bien el manejo del grupo se basa en relaciones de horizontalidad y compañerismo, la importancia de lo *andino* en el repertorio y el sello distintivo que le da el sonido del charango a la propuesta han conferido a Ricardo un rol central como director musical del grupo. No obstante, cabe destacar que la creación del grupo se remonta a 1994 por iniciativa de Gómer, quien reunió a ex miembros de diferentes grupos a los que había pertenecido anteriormente, entre los que estuvieron Jinre y Ricardo.

“Fue un de Abril del 94 cuando un tío mío se graduaba de contador y me dice: “Oe sobrino, yo sé que tienes tu grupo”. Pero yo no tenía grupo, ya no había grupo... “Oe no compadre, ya vamos vamos”, ¿pero cómo nos llamamos pues? Y justo ahí, antes de salir, salió esta cuestión de decir: “Todos dicen oe cholo, oe cholita”... y así queda el grupo Los Cholos” (G. Valverde, comunicación personal, 25 de agosto de 2011)

En esta etapa la dirección musical de *Los Cholos* estuvo a cargo de Gómer, quien dio forma a un repertorio fundamentalmente criollo aplicando arreglos musicales a tres voces. Ricardo fue convocado a través de Jinre para hacerse cargo de la *parte andina*, que por entonces sólo incluía los huaynos ayacuchanos *El hombre* y *Flor de retama*, introduciendo otros temas y géneros musicales. La cantidad de integrantes fue en aumento llegando a alcanzar hasta un máximo de ocho personas. Sus espacios de performance fueron reuniones y tertulias junto a maestros de la música criolla tales como Manuel Acosta Ojeda, Adolfo Zelada Arteaga o los Romanceros Criollos, con quienes habían forjado vínculos de amistad. También acudían a espacios tales como la

⁴ En 2015 se sumó un cuarto integrante al grupo, lo que volvió obsoleto el término *Trío* como parte del nombre del grupo. No obstante, debido a que durante el marco de tiempo en que se desarrolló el trabajo de campo para esta investigación (2011-2012) el grupo se mantuvo como un trío, utilizaremos este término a lo largo de la tesis.

*Sociedad de Autores y Compositores Peruanos – SAYCOPE*⁵ y la peña *Hatuchay*⁶, y llegaron a presentarse en espacios públicos como el Anfiteatro Chabuca Granda del Parque Kennedy y el Parque del Amor en Miraflores, durante la gestión del alcalde Alberto Andrade.

En 1998 intentaron hacer un álbum con el apoyo del guitarrista criollo Adolfo Zelada Arteaga, pero solo lograron grabar el tondero *De España nos llegó Cristo* del compositor César Calvo. Para este punto el grupo ya había empezado a debilitarse, reduciéndose a cuatro integrantes entre quienes estuvieron los integrantes del *Trío Los Cholos* y un segundo quenista, quien también terminaría dejando el conjunto. Ante este escenario Ricardo propuso reorganizar la propuesta, dando un giro hacia un repertorio más *andino* y con arreglos centrados alrededor del charango. De este modo se llegó al formato que caracteriza actualmente a *Los Cholos*. Para presentar su nuevo trabajo y validarlo tuvieron cuatro fechas de presentaciones en el local de SAYCOPE, a finales de año, con el apoyo de su fundador Manuel Acosta Ojeda.

Y ahí fue nuestro primer concierto como te digo y nunca más dejamos de actuar desde ese momento. El primer viernes de noviembre de 1999. Por eso los primeros viernes de cada año es nuestro aniversario, porque ahí se consolida la primera presentación oficial. Y de ahí se darían otras fechas en SAYCOPE, y de ahí hicimos conciertos en el ICPNA de Lima. (J. Guevara, comunicación personal, 19 de agosto de 2011)

⁵ SAYCOPE fue una sociedad de gestión colectiva fundada por el compositor de música criolla Manuel Acosta Ojeda en 1960 como una alternativa a APDAYC. Su local se ubicó en el cruce de las avenidas Francisco Pizarro y Prolongación Tacna, en el distrito del Rímac, convirtiéndose en un espacio de reunión para la comunidad musical criolla pero que en la actualidad ha decaído debido al fallecimiento de su fundador en 2015.

⁶ Hatuchay fue una peña folklórica y restaurante turístico que abrió en 1980 en el centro de Lima. Su popularidad la convirtió en un centro neurálgico del circuito de nueva canción latinoamericana que se formó en Lima entre los años 70 y 80.

1. Trayectorias musicales de los integrantes del *Trío Los Cholos*

Los cambios en repertorios y patrones instrumentales describen procesos de transformación en las prácticas musicales de *Los Cholos*. No obstante, es necesario tomar en cuenta que estos no comenzaron en 1999 o 1994. Si este fuera el caso, no se podría entender cómo es que el primer grupo *Los Cholos* se forma juntando a ex integrantes de conjuntos en los que su fundador había formado parte anteriormente. Tampoco se podría entender qué es lo que vuelve tan particular el hecho de interpretar temas criollos a tres voces, o el dar protagonismo melódico al charango. Ni tampoco la forma en cómo llegan a volverse amigos cercanos a grandes maestros como los que mencionados así como muchos otros.

Resulta fundamental, entonces, reconstruir las trayectorias musicales de los ahora integrantes del *Trío Los Cholos* para, a partir de la exploración de sus experiencias previas y los contextos de performance que estos atravesaron, dar sentido a sus prácticas actuales y comprender la magnitud de sus transformaciones. En esta sección realizaremos un recuento esquemático de estas trayectorias, poniendo énfasis en los panoramas musicales compartidos y puntos de encuentro. Dejaremos para secciones y capítulos posteriores la tarea de profundizar en el entramado de significados contenidos en varios de los puntos que aquí sólo mencionaremos.

Ricardo, Gómer y Jinre nacieron en la década de los 60, los dos primeros en 1962 y el último en 1968. Ricardo nació en Lima y ha residido en el Callao toda su vida, mientras que Jinre y Gómer siempre han vivido en San Martín de Porres. No obstante, si bien Jinre es limeño, este siempre resalta el origen migrante de sus padres, quienes son naturales de las provincias de Celendín y Hualgáyoq en Cajamarca. Gómer es el único nacido fuera de Lima, siendo él y su familia naturales de la provincia ancashina de Pomabamba. Sin embargo, su viaje a Lima se produce un mes después de que naciera, de modo que su experiencia ha sido principalmente urbana al igual que la de sus compañeros. Por otro lado, el hecho que Jinre y Gómer vivieran en barrios colindantes del mismo distrito⁷ permitió que se conocieran.

Sus primeros acercamientos y experiencias con la música se dieron durante la etapa escolar. El padre de Ricardo dirigía un negocio de reventa de discos de vinilo, lo que lo acercó y volvió aficionado a la música de *Los Beatles* y bandas de rock progresivo como *Jethro Tull*, *Yes*, *Genesis*, *Pink Floyd* y *Queen*. En el caso de Gómer este se nutrió de la música pomabambina interpretada por arpistas, guitarristas y mandolinistas que visitaban la por las celebraciones de cumpleaños de su papá, y de los pasillos ecuatorianos que este solía escuchar en la radio. La aproximación de Jinre a la música también estuvo ligada a los hábitos musicales de sus padres, quienes escuchaban abundante música cajamarquina en la radio. No obstante, lo que más lo marcó

⁷ Ambos estudiaron en la Gran Unidad Escolar José Granda, localizada en la avenida José Granda del distrito de San Martín de Porres. Sin embargo, ambos informantes han señalado que este hecho no fue necesariamente un factor de confluencia ya que sus diferencias de edades los colocó en grados diferentes de estudio.

fue el trabajo desarrollado en su barrio desde 1980 por la Asociación Cultural *Hatun Llaqta*, en medio de un contexto caracterizado por la efervescencia de múltiples partidos políticos de izquierda.

“Yo estaba lejos y para un adolescente la esquina es como estar en otro barrio, es lejano. Entonces yo escuchaba de lejos las queñas, las zampoñas, los charangos ¡Gente que estaba aprendiendo incluso ahí!, gente que se había metido para aprender. El movimiento de izquierda, la Izquierda Unida de esa época, era muy fuerte y eso inspiró también para que se apoyara mucho la cuestión cultural. Entonces yo escuchaba de lejos y me fue moviendo pues, me fue motivando. Cada fecha cívica hacían una verbena, una actuación y cada actuación era pues con danza, con sikuri, con música, con canto y muy fuerte la presencia de la llamada música latinoamericana de aquella época...” (J Guevara, comunicación personal, 19 de agosto de 2011)

El panorama musical de la *nueva canción latinoamericana* empezaría a generar influencia a nivel local desde la segunda mitad de los 70, volviéndose el contexto de performance que marcará el desarrollo de las primeras prácticas musicales de nuestros informantes en los 80. Gomer tuvo su primer acercamiento a este tipo de música y sus representantes durante la secundaria, cuando uno de sus hermanos regresó de un viaje de trabajo en Puno trayendo vinilos de Víctor Jara, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui y grupos bolivianos. Para entonces ya había aprendido a tocar la guitarra de forma autodidacta para acompañarse en el canto, sumando estos grupos a su repertorio que ya incluía baladas, cumbias peruanas y chicha.

En 1983 la cercanía de Gomer con esta música y su habilidad con la guitarra le valieron ser convocado a varios espacios. Por un lado, al conjunto musical de la Asociación Cultural *Hatun Llaqta* y al grupo *Takiq Mayu*, ambos dirigidos por la misma persona. Y por otro, al grupo *Inti Ñan* al cual es invitado

a unirse a finales de año cuando recién había sido formado. Todos estos grupos surgen en la misma zona de San Martín de Porres, incluyendo como parte importante de su repertorio a temas asociados a la *nueva canción latinoamericana*.

“Conjuntamente estaba con los dos grupos. Ya el 84 cuando fallece Eugenio Vicuña, Takiq Mayu queda en nada, entonces ahí es donde ya con Inti Ñan crece el grupo ¿no? Crece el grupo haciendo la música latinoamericana... Eso es a consecuencia de todo lo que se formó en esa época con las organizaciones vecinales y grupos culturales de distintas partes del distrito de San Martín de Porres.” (G. Valverde, comunicación personal, 25 de agosto de 2011)

Al año siguiente, en 1984, Jinre es convocado a unirse a *Inti Ñan*, dándose un primer punto de confluencia con Gómer. *Takiq Mayu* e *Inti Ñan* no sólo constituyeron las primeras experiencias como parte de grupos, sino que también les permitieron introducirse al circuito local de *nueva canción latinoamericana* que se desarrolló en Lima durante la segunda mitad de los años 70. Ambos formaron parte del *Movimiento Peruano de la Nueva Canción*, una red articulada de grupos e intérpretes que tomó forma en los años 80 y que se planteó constituirse como una versión local y equivalente a otros movimientos de *nueva canción*, siguiendo ideales políticos e ideológicos. Entre estos destacaron algunos como *Tiempo Nuevo*, *Puka Sonqo*, *Vientos del Pueblo*, *Blanco y Negro*, *N.E.P.E.R* o *Alturas*.

Ricardo tuvo una primera aproximación a este tipo de repertorios en la universidad mediante amigos que interpretaban huaynos de origen peruano, boliviano y argentino. Sin embargo, no desarrollaría una práctica musical propia sino hasta 1986 cuando compra un charango usando su primer sueldo, y luego

en 1987 cuando toma un mes de clases en el Museo de Arte de Lima aprendiendo lo elemental y despertando su interés. A partir de este punto, empezó a escuchar grupos chilenos, argentinos y bolivianos de *música latinoamericana*, así como charanguistas peruanos con estilos regionales como *Jaime Guardia*, *Los Brujos de Pampachiri*, *Los Sureños* o *Los Hermanos Alvarado*. De este modo expandió su repertorio al *sacar canciones de oreja*⁸, a la vez que fue mejorando su técnica de ejecución de forma autodidacta.

En 1987, debido a su avance con el charango y su manejo de un amplio rango de temas, fue convocado por uno de los profesores de música del Museo de Arte de Lima a unirse al nuevo grupo que estaba formando, *Waka Rumi*. Este espacio cumplió para Ricardo la misma función que cumplió *Inti Ñan* para Gómer en tanto punto de confluencia, siendo aquí donde se conoce con Jinre cuando este es también invitado al mismo. *Waka Rumi* fue muy importante como primera experiencia musical grupal, permitiéndole poner en práctica y afirmar lo que iba aprendiendo por su cuenta, especialmente el repertorio musical *latinoamericano*. Sin embargo, el grupo se terminó separando un par de años después.

Si bien Ricardo se introdujo de forma posterior al contexto de performance con el que Jinre y Gómer ya estaban familiarizados desde inicios de los años 80, este asimiló rápidamente los panoramas musicales compartidos que lo caracterizaba. Más aún, empataron algunos procesos tales

⁸ Esto significa aprender a interpretar una canción escuchando una grabación de la misma, sin contar con partituras o algún otro tipo de guías, y deduciendo a partir de ella tanto la línea melódica como los elementos distintivos de la interpretación.

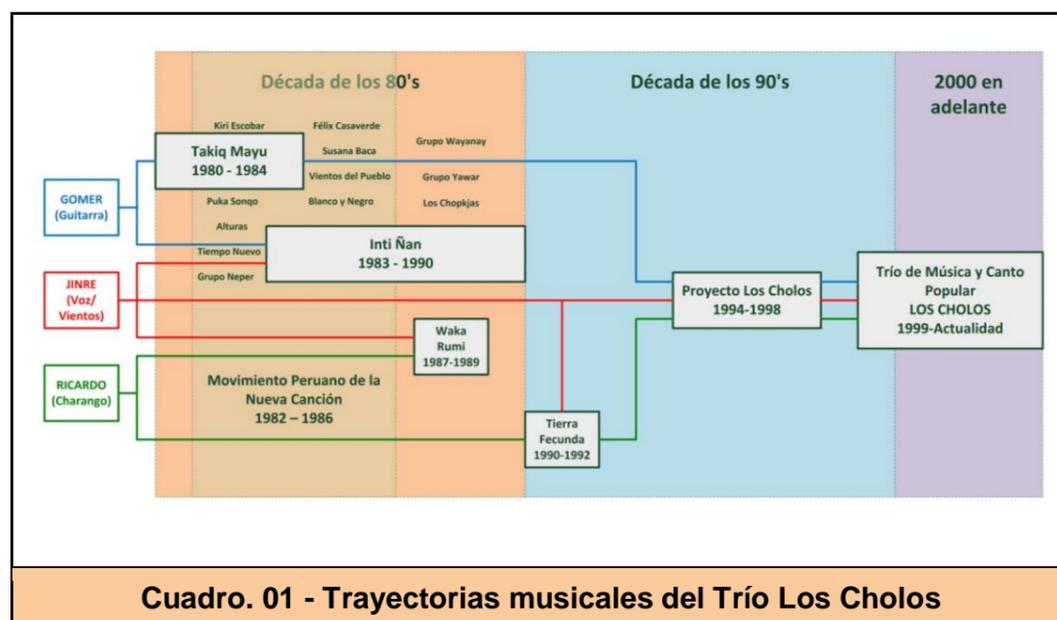
como el acercamiento a grandes maestros de música peruana tanto *andina* como *criolla*. Jinre, que ingresa a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se acercó a la figura de Manuel Acosta Ojeda a través de conversatorios que este daba en el campus universitario. Es él quien lo introduce, así como a Gomer, al circuito de jaranas y centros sociales musicales criollos en donde se familiarizan con otros exponentes de la canción *criolla*. Ricardo, por su parte, se acercó a maestros como Jaime Guardia para recibir clases de charango. Si bien inicialmente se dieron algunos recelos por parte del maestro, este lo terminó aceptando.

Hacia 1990 los miembros de *Inti Ñan* se habían separado y el *Movimiento Peruano de la Nueva Canción*, al que este había pertenecido, también se había disuelto. La influencia de la *nueva canción latinoamericana* había perdido el matiz político distintivo de los 70 y 80. No obstante, los repertorios difundidos durante este período siguieron marcando la actividad de nuevos grupos tales como *Tierra Fecunda*, formado por Ricardo en 1990 juntando a ex-integrantes de *Waka Rumi*. En 1991, *Tierra Fecunda* participó en un concurso nacional de promoción de la música latinoamericana llamado *Takiy*, impulsado por un programa televisivo emitido desde el canal del Estado. Para este evento Ricardo invitó a Jinre como refuerzo del grupo.

“Nosotros ganamos un premio Takiy me acuerdo en el año 91, por ahí. Yo no quería participar, pero éramos 3 hombres y 3 mujeres y me ganaron 5 a 1. Y fuimos pasando, pasando, pasando, llegamos a la final y ganamos pues. En el Campo de Marte me acuerdo fue el concierto final, y en esa época hacíamos música latinoamericana ¿no?... Nunca me enteré dónde quedó el premio, nos ganamos una como estatuilla de un chiquito tocando arpa. Lo organizó Canal 7, movió todo el Perú, vinieron delegaciones de

Cajamarca, de Tacna, de Puno, de Ayacucho, un montón de gente de diferentes lugares.” (R. García, comunicación personal, 11 de agosto de 2011)

No obstante, el grupo se disolvió al año siguiente. Según Ricardo, esto se debió a que los demás integrantes no compartían su propuesta de incluir temas *peruanos*, tales como huaynos ayacuchanos además de otro tipo de géneros musicales que había ido aprendiendo y arreglando para el charango. Estas tensiones también fueron experimentadas por Jinre a través del contacto con maestros como Manuel Acosta Ojeda. En paralelo, Gómer se mantuvo activo musicalmente a través de un grupo formado en su barrio denominado *Maracaibo Criollo*, interpretando un repertorio criollo pero aplicando elementos del formato de *nueva canción*, tales como juego de tres voces. Es de este modo como regresamos al punto de partida de este relato, en 1994, con la formación del grupo *Los Cholos* y posteriormente el *Trío Los Cholos* en 1999.



Cuadro. 01 - Trayectorias musicales del Trío Los Cholos

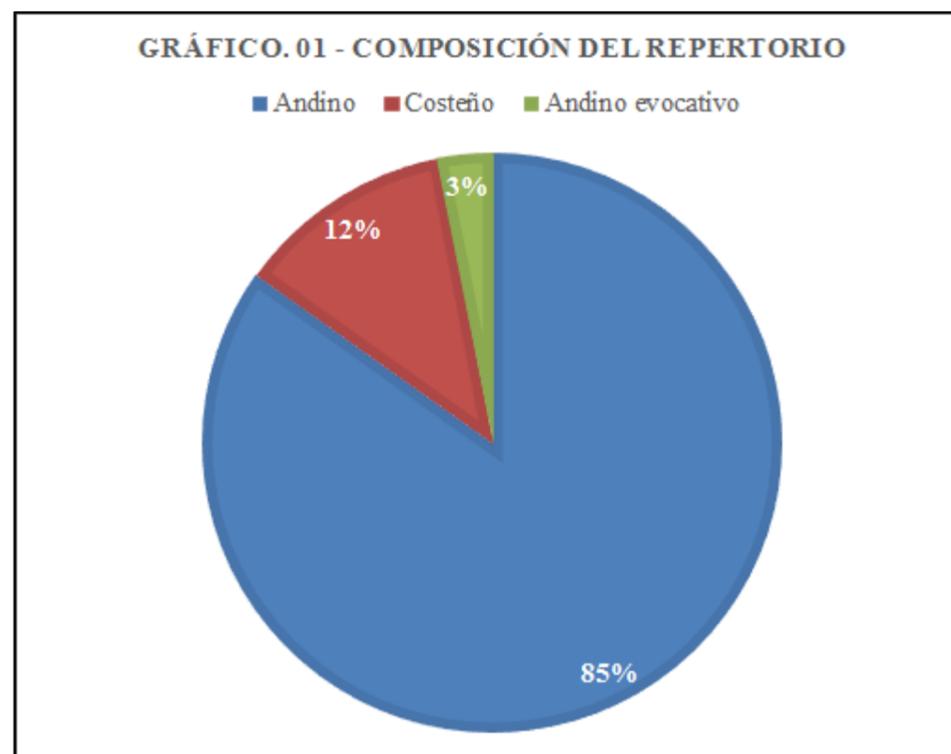
Fuente: Elaboración propia

Las trayectorias musicales de Ricardo, Jinre y Gomer -previas a la formación del *Trío Los Cholos*- atravesaron tres etapas. En primer lugar, una etapa de aproximaciones y primeros aprendizajes que tuvo lugar durante los años 70, desarrollándose principalmente en el ámbito familiar y barrial. Una segunda etapa en la que dieron inicio a prácticas musicales grupales y se incorporaron al circuito musical de *nueva canción latinoamericana* en los años 80. Y una tercera etapa en que el contexto de performance de la *nueva canción* empieza a debilitarse por una serie de factores que veremos a continuación, dando paso a un cambio de entramados culturales de significados y valoraciones entre lo *latinoamericano* y lo *peruano*. Es en medio de este proceso que la noción de *tradicional* tomará protagonismo.

2. Composición del repertorio del Trío Los Cholos

El repertorio del *Trío Los Cholos* es extenso no solo por la cantidad de temas que incluye, sino por la diversidad de géneros musicales que aborda. Durante el trabajo de campo realizado se pudo registrar hasta 66 temas que hemos subdividido en tres categorías siguiendo criterios aplicados por los integrantes del grupo, tales como la distinción de variantes locales de géneros musicales más extendidos, o la interpretación de temas ligados a contextos festivo rituales más específicos. Como se observa en el siguiente gráfico, el repertorio es principalmente *andino*, si bien también incluye temas *costeños*. La categoría *andino evocativo* ha sido diferenciada del resto del repertorio con fines de análisis, si bien podría subsumirse en la categoría de *andino*.

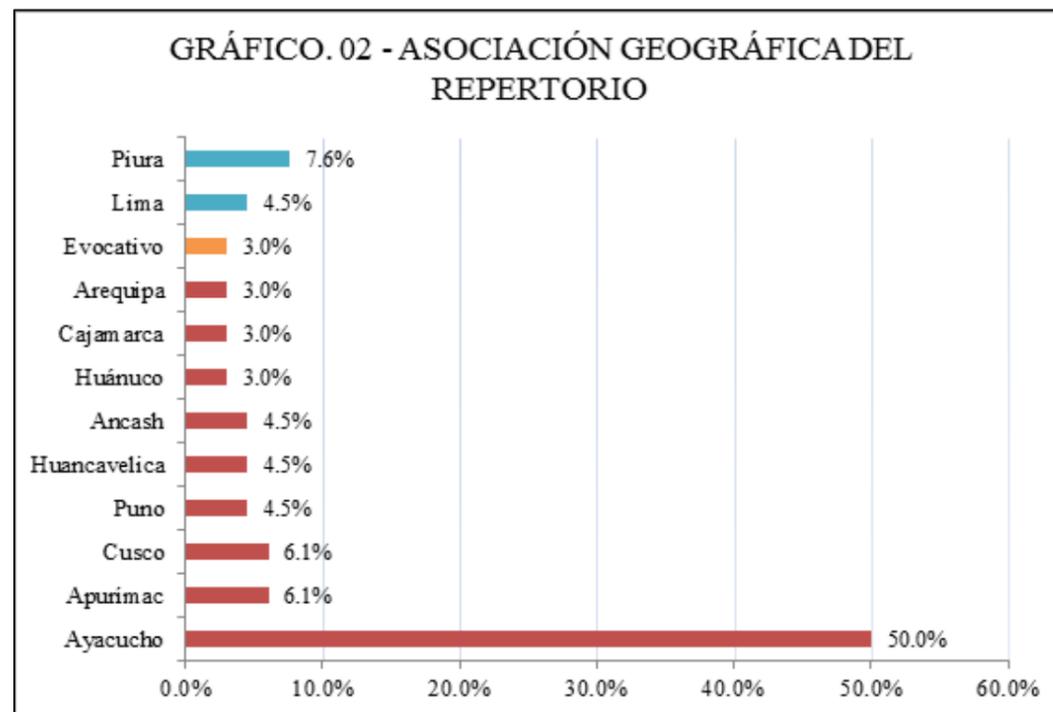
Hemos considerado dentro del repertorio *andino* a géneros musicales tales como huaynos y marineras, diferenciados entre sí por su asociación a varias regiones en función de sus *estilos* de interpretación. Ayacucho, Apurímac, Cusco y Ancash en el caso de los huaynos. Puno y Ayacucho en el caso de las marineras. Esta asociación entre estilo y región también se observó en otro tipo de géneros musicales interpretados, como danzas de tijeras de *estilo* ayacuchano y huancavelicano, adaptados al formato instrumental de charango, guitarra y quena.



Fuente: *Elaboración propia*

También se observaron melodías cuyos contextos originales de performance corresponden a celebraciones de carnaval y navidad, así como al acompañamiento en techados de casa, herrarzas de ganado y entierros

ceremoniales. Por otro lado, se clasificó dentro del repertorio *costeño* a *valses*, todos compuestos por Manuel Acosta Ojeda, y *tonderos* o *tristes con fuga de tondero*, compuestos en su mayor parte por la musicóloga Chalena Vásquez⁹. Estos, a su vez, fueron ligados en específico a las regiones de Piura y Lima.



Fuente: Elaboración propia

La asociación de temas y géneros musicales con espacios o lugares determinados, en función de sus *estilos* o contextos originales de performance, es uno de los rasgos más característicos en la conformación del actual repertorio del *Trío Los Cholos*. Como se muestra en el siguiente gráfico, casi todos los temas interpretados por el grupo son asociados a geografías regionales, siendo Ayacucho junto con las regiones del eje sur andino como Puno, Cusco, Apurímac y Huancavelica los ámbitos que mayor presencia

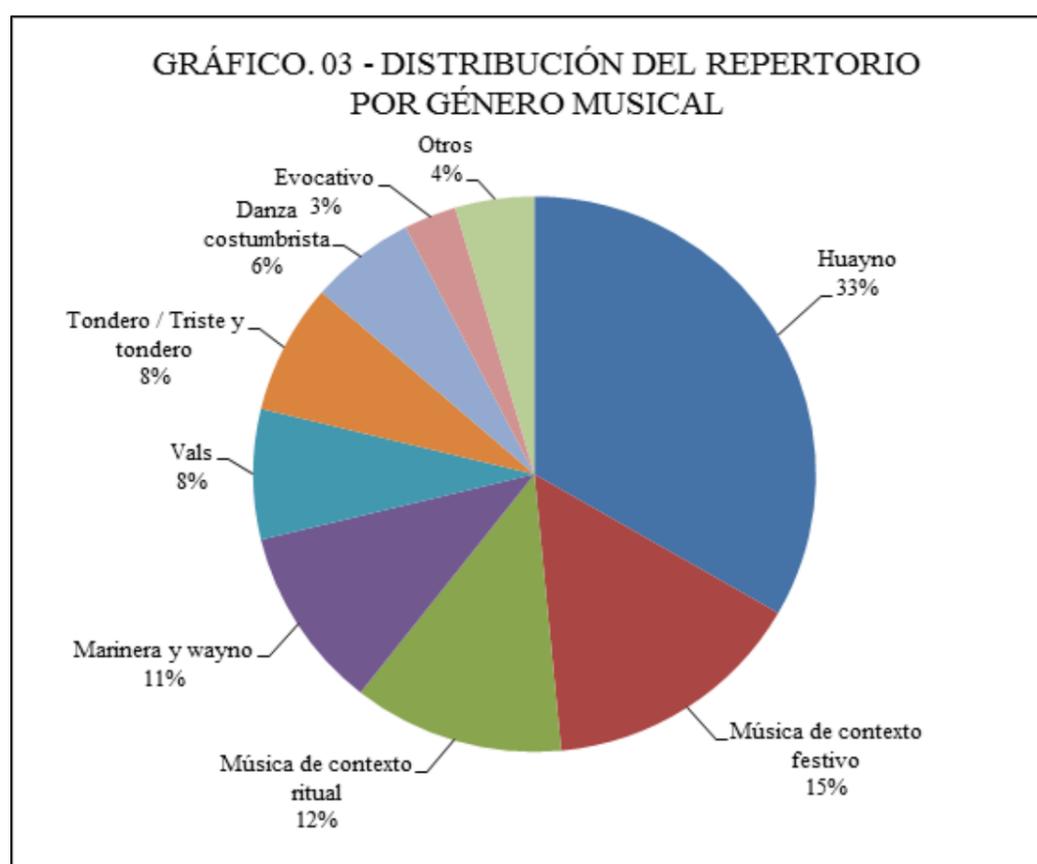
⁹ Tanto Chalena Vásquez como Manuel Acosta Ojeda han sido figuras importantes en la trayectoria del Trío Los Cholos.

tienen dentro de este panorama musical al envolver más del 70% del repertorio.

Sin embargo, algunos de los temas interpretados por el grupo relativizan los límites de estas categorías y sus criterios definitorios. Es el caso del repertorio de carácter *evocativo* o *andino evocativo*, en el cual hemos incluido al fox incaico *Virgenes del Sol* de Jorge Bravo de Rueda, junto con la parte de pasacalle y kashwa de *El Cóndor Pasa*, zarzuela musicalizada por el compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles¹⁰. En comparación con las primeras categorías descritas, estos temas no son asociados con estilos o contextos geográficos regionales. En tal sentido, su vinculación con lo *andino* responde más bien a la evocación de paisajes sonoros abstractos o imaginados.

Un caso similar, aunque dentro del ámbito *costeño*, se da con el *panalivio con fuga de festejo* titulado *La Francisca*, compuesto por quien fuera director de la *Asociación Cultural Hatun Llaqta* y el grupo *Takiq Mayu*, el cual es ligado a una noción reivindicativa de lo *afroperuano* antes que a un ámbito geográficos. Del mismo modo, *valeses* compuestos en Cusco, Arequipa y Huánuco que no son vinculados a tradiciones *criollas*, y que son *andinizados* por medio de la inclusión de una danza costumbrista o un huayno hacia el final de la melodía. En ese sentido, podemos encontrar géneros que traspasan las geografías delimitadas por las categorías, y otros que son específicos a las mismas tales como el huayno en lo *andino*.

¹⁰ Ver Anexo. 01 y Anexo. 02 para una lista completa del repertorio y la discografía del Trío Los Cholos.



Fuente: Elaboración propia.

Considerando estos rasgos, podemos señalar que el repertorio descrito refleja la lectura propia del *Trío Los Cholos* y sus integrantes acerca de la *música popular peruana* y sus elementos constitutivos. En ese sentido, las categorías de *andino* y *costeño* designan ámbitos sonoramente imaginados (Bigenho, 2002:22) que le permiten al grupo estructurar una amplia diversidad de géneros dentro de una geografía musical coherente, apelando a nociones de *paisaje* y *lugar* en tanto construcciones discursivas y sonoras que reflejan identidades (Krimms, 2012:141). Esto supone un quiebre significativo con el repertorio interpretado durante la etapa en que tuvo una fuerte influencia la *nueva canción latinoamericana* en tanto contexto de performance.

Tales transformaciones se hacen evidentes si nos remitimos comparativamente al repertorio de *Tierra Fecunda*, grupo formado por Ricardo García en 1990, y específicamente a los temas que interpretaron durante su participación en el premio *Takiy* de 1991¹¹. Entre estos destacaron *milongas*, *zambas* y *carnavalitos* argentinos, un *bailecito* boliviano, un *joropo* venezolano y temas de cantautores como Víctor Heredia y Violeta Parra. Los únicos temas *peruanos* fueron dos arreglos de temas de Raymond Thevenot y Los Uros del Titicaca, intérpretes asociados al panorama local de la *música* o *folklore latinoamericano*, y el huayno de estilo ayacuchano *Lucía*, siendo este el único tema que forma parte del actual repertorio del *Trío Los Cholos*.

Como veremos más adelante, será la configuración de una noción sobre lo *tradicional*, a partir de la entrada a nuevos espacios y el vínculo con nuevos actores, lo que llevará a transitar de lo *latinoamericano* a lo *popular peruano*, entendido como un espacio sonoro de representaciones (Rowe, 1996). En el siguiente capítulo describiremos el contexto de performance así como los escenarios, protagonistas y puntos de referencia, articulación y quiebre en la primera parte de este proceso.

¹¹ Se pudo obtener y digitalizar un casete de audio en el que quedó registrada la interpretación de 14 temas por parte de *Tierra Fecunda* en el marco del premio *Takiy* de 1991. Ver lista completa de temas interpretados en el Anexo. 03

CAPÍTULO 2

La búsqueda de lo latinoamericano a nivel musical

La *Nueva Canción Latinoamericana* fue un movimiento artístico cultural cuyos orígenes suelen asociarse con un interés renovado, hacia finales de los años 50 y principios de los años 60, por las formas del folklore musical considerado tradicional (Morris, 1986:117). Su expansión durante la década de los 60 y su desarrollo en años posteriores, marcados por procesos de dictadura militar, configuraron un tipo de *canción militante* que fue caracterizada como *de denuncia, de protesta, contestataria* o *testimonial* con mensajes de cambio y transformación social, posicionándose políticamente aunque no siempre en el ámbito partidario, ni solamente a la izquierda (Vila, 2014: 2-4). Así, la *Nueva Canción* se convirtió en la banda sonora de uno de los períodos más convulsionados en la historia de América Latina, generando movimientos locales con nombre propio en diferentes países tales como la *Nueva Trova Cubana*, la *Nueva Canción Chilena*, el *Nuevo Cancionero* en Argentina y el *Canto Popular* en Uruguay. Cada uno de estos movimientos se desarrolló marcado por procesos históricos distintivos.

La *Nueva Trova Cubana*, por ejemplo, suele ser asociada con la revolución de 1958 que llevó al poder a Fidel Castro, considerándose hoy en día como uno de sus símbolos más icónicos. La creación en 1959 de la Casa

de las Américas, y la organización del *Encuentro Internacional de la Canción Protesta* en 1967, sugieren un impulso temprano a este movimiento por parte del nuevo régimen. No obstante, los años 60 se caracterizaron por un ambiente de inestabilidad y tensión política que inició con el intento fallido de invasión en Bahía de Cochinos, junto a la implementación de una política externa de vanguardia y apoyo a movimientos revolucionarios alrededor del mundo (Domínguez, 1989). En medio de estas circunstancias, el gobierno cubano ejerció control y censura sobre intérpretes como Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, quienes no habrían de recibir respaldo ni difusión de manera oficial sino hasta inicios de los años 70 con la creación del *Movimiento Nacional de la Trova*, y de la mano con un interés por afianzar vínculos políticos con el recién electo gobierno de Salvador Allende (Moore, 2003:20-21).

El movimiento de la *Nueva Canción Chilena* tomó forma a mediados de los años 60, ganando cohesión e identidad propia a través de espacios de convergencia como *La Peña de los Parra* que se funda en 1965 o la *Discoteca del Cantar Popular - DICAP*. Este sello, formado en 1969 en base al sello discográfico *Jota Jota* creado por las Juventudes Comunistas de Chile en 1968, garantizó la circulación de repertorios más politizados y estimuló el desarrollo de un tipo de canción que tenía dificultades en ser aceptada por la industria fonográfica (Schmiedecke, 2014:207). Asimismo, si bien el movimiento no fue un producto del gobierno de Unidad Popular sino el resultado de inquietudes políticas y culturales propias que lo van a retroalimentar posteriormente (Albornoz, 2005:149), este se consolida cuando Salvador Allende se vuelve

prominente en la política chilena. Es así que algunos de sus miembros como Víctor Jara, Inti Illimani y Quilapayún apoyaron activamente su campaña presidencial (Morris, 2014:19). Estas y otras circunstancias distinguieron a la experiencia chilena de la cubana.

La *Nueva Canción Chilena* se configuró en reacción a un panorama musical marcado por el movimiento *criollista* de inicios del siglo XX impulsado desde sectores conservadores, y que proyectó la figura del *huaso*¹² junto con la cultura musical de la *cueca* y la *tonada* de los valles centrales de Chile por sobre todo el territorio nacional (Mularski, 2014). Estos antecedentes se tradujeron en la denominada *música típica* de los años 40 y 50, vertiente artística representada por grupos como *Los Cuatro Huasos* y *Los Huasos Quincheros*, y proseguida a inicios de los años 60 por la corriente modernizante del *neo-folklore* con grupos como *Los Cuatro Cuartos* o *Los Cuatro de Chile*, intérpretes de clase media que incorporaron elementos de *nueva ola* para innovar sobre la *música típica*. Si la relación con el folklore había sido evocativa en la *música típica*, y modernizante en el *neo-folklore*, esta sería reivindicadora con la *Nueva Canción* (González, Ohlsen & Rolle, 2009:372), partiendo de las recopilaciones hechas por figuras como Violeta Parra, e influencias instrumentales y estéticas de Bolivia y Argentina.

Por otro lado, mientras que la *nueva trova cubana* surgió en medio de un régimen político adverso que adoptó al movimiento como medio para afianzar

¹² Término que designa a los habitantes de la zona centro y sur de Chile dedicado a actividades como la agricultura y ganadería, así como a ser jinetes de rodeo. En el imaginario popular su figura equivale a otras análogas en latinoamérica tales como el gaucho argentino o el chalán de la costa peruana o el qorilazo de la serranía cusqueña.

alianzas políticas, y la *nueva canción chilena* se gestó alineada con proyectos políticos de izquierda y en reacción a representaciones idílicas de chilenidad, la *canción militante* en Argentina se configuró teniendo como trasfondo al culturalismo criollo que permeó el debate académico, la cultura popular y la construcción de un imaginario de nación entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX promovido y conducido por importantes figuras pertenecientes a las élites azucareras.

Este movimiento consagró la región noroeste del país como fuente mítica de la identidad nacional a partir del trabajo de figuras destacadas como Carlos Vega, Isabel Aretz y Andrés Chazarreta, incrustando la recopilación y protección de las expresiones del folklore en las agendas de actores políticos ideológicamente heterogéneos tales como el conservador Ramón Castillo del gobierno de la *Concordancia*, la dictadura militar que lo depuso en 1943, y Juan Domingo Perón (Chamosa, 2010). Esta adaptabilidad del folklore académico encontrará cierto paralelo en el movimiento folklórico musical de la *canción militante*, cuyos representantes en Argentina se ubicarán en diferentes posiciones dentro del espectro político ideológico, tanto hacia la izquierda como hacia la derecha (Molinero & Vila, 2014b:194).

Atahualpa Yupanqui, seudónimo de Héctor Roberto Chavero, marcó un antes y un después en el desarrollo de este movimiento. El sello de autenticidad que infundió a su performance lo convirtió en el puente cultural por excelencia entre el mundo cosmopolita urbano y el campo rural (Chamosa, 2010:148), al mismo tiempo que introdujo temáticas reivindicativas de lo

indígena evidenciando de forma sutil la condición subalterna del campesino criollo (Molinero & Vila, 2014a). De este modo, Yupanqui abrió un primer período para la *canción militante* en Argentina que se extendió hasta mediados de los años 60, incluyendo a otros intérpretes como Horacio Guarany y aquellos agrupados en torno al *Movimiento del Nuevo Cancionero*¹³ de 1963. Esto se ramificaría en una segunda etapa hasta mediados de los 70 con exponentes desde la izquierda -tales como Mercedes Sosa, el Quinteto Tiempo o el Cuarteto Vocal Zupay- y el peronismo con el *Centro de Cultura Nacional José Podestá* (Molinero & Vila, 2014b).

En el vecino país de Uruguay la *canción militante* siguió un matiz marcadamente de izquierda en su desarrollo. Para completar esta afirmación debemos recurrir al relato de Abril Trigo (2014), quien detalla cómo el ahora denominado *Canto Popular Uruguayo* se gestó en la década de los 60, en respuesta a lo que se percibía como una *invasión* del folklore nor-argentino. Esta circunstancia impulsó un proceso de rescate de géneros locales y de invención de tradiciones alrededor de ideales políticos y estéticos, fortaleciendo una industria discográfica local y posicionando al mismo tiempo a intérpretes como Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti.

Sin embargo, los regímenes de dictadura militares que tomaron el poder a mediados de los años 70 en Chile, Argentina y Uruguay convertirán a la *Nueva Canción* en un movimiento de íconos culturales en situación de exilio.

¹³ El *Nuevo Cancionero* fue un movimiento musical y literario formado y lanzado en 1963 en la ciudad de Mendoza, impulsado por figuras como Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa. Musicalmente se planteó el desarrollo de una música nacional argentina que fuera capaz de elevar el nivel estético de la producción popular, y que rompiera con las divisiones entre música *ciudadana* y música *de raíz folklórica*, así como con los regionalismos inherentes a esta última.

En ese sentido, la importancia de este recuento reside en entender la *Nueva Canción Latinoamericana* como un campo de referencias compartidas que involucran procesos históricos, panoramas musicales y criterios estéticos. El objetivo de este capítulo es describir los circuitos musicales y campos de distinción que se construyeron, dentro del ámbito urbano limeño, a partir de la *Nueva Canción* como contexto de performance y de las nociones de lo *popular* y lo *latinoamericano* que este problematizó. Estas empezarán a generar un entramado cultural de significados y valoraciones que va a influenciar sobre el desarrollo de las prácticas musicales de los integrantes del *Trío Los Cholos* en los años 80.

1. El Taller de la Canción Popular (1975-1979)

El año de 1973 es un punto clave para comenzar este relato. El golpe de estado de Augusto Pinochet generó un fuerte clima de tensión y persecución política que motivó la salida de Chile de muchos artistas y músicos, tanto locales como extranjeros. Importantes representantes de la *Nueva Canción Chilena* fueron perseguidos, como el emblemático caso de Víctor Jara que fue torturado y asesinado, o grupos como Inti Illimani y Quillapayún que fueron exiliados mientras se encontraban de gira por Europa. Es en medio de este panorama que Celso Garrido-Lecca -compositor piurano parte de la *Generación del 50*¹⁴- retorna al Perú tras más de 20 años de estadía en Chile¹⁵,

¹⁴ La Generación del 50 fue un grupo de compositores formados en el Conservatorio Nacional de Música, y que tuvieron como sus principales mentores al belga Andrés Sás y al austriaco Rodolfo Holzmann.

durante los cuales trabajó y forjó relaciones de amistad cercana con las figuras antes mencionadas y en particular con Víctor Jara, a quien ayudó con la musicalización de los temas *Vamos por ancho camino* y *Brigada Ramona Parra* (Valdebenito, 2014:49).

“Ya estaba muy insertado en el medio chileno, incluso fui dos veces presidente de la Asociación Nacional de Compositores, cosa muy extraña porque soy extranjero. Y mi salida fue bastante sorpresiva, al igual que tantos músicos. Me dijeron que yo iba a tener dificultades debido a mi vinculación con artistas como Víctor Jara, pero dejé una hija aquí en Chile y tantos amigos, que yo me sentía como un chileno más que debió partir. Efectivamente el golpe significó un cambio radical en mi vida. Volví a Perú y tuve que integrarme desde cero.” (Garrido-Lecca, 2013)

Ya en Lima, Celso Garrido-Lecca se incorporó como docente en el Conservatorio Nacional de Música, por ese entonces bajo la denominación de Escuela Nacional de Música¹⁶ y dirigida por el también compositor Enrique Iturriaga. Desde ahí buscaría dar continuidad en el Perú a los ideales estéticos de la *Nueva Canción Chilena* a través de la creación, en 1975, del *Taller de la Canción Popular*. Este fue un programa de formación musical no curricular al interior de la institución dirigido a músicos, tanto limeños como migrantes, que no contaban con educación formal y a quienes se les dió clases de solfeo, teoría musical, armonía, contrapunto además de quechua, lenguaje corporal y dominio escénico. El objetivo del taller, de acuerdo a entrevistas publicadas en línea (Garrido-Lecca; 2001, 2013), fue dar a sus integrantes conocimientos

Entre los miembros de este grupo destacan figuras como Enrique Pinilla, Enrique Iturriaga, Edgar Valcárcel, Leopoldo La Rosa, Francisco Pulgar Vidal y César Bolaños.

¹⁵ Celso Garrido Lecca llegó becado a Santiago de Chile en 1950 para estudiar en la Facultad de Ciencias y Artes de la Música de la Universidad de Chile. De este modo completó los estudios de composición que había empezado años atrás en Perú, teniendo como profesor a Rodolfo Holzmann.

¹⁶ En 1972 el Gral. Juan Velasco Alvarado dispuso, mediante Decreto Ley N° 19268, la absorción del Conservatorio Nacional de Música y otras escuelas de arte dentro del Instituto Nacional de Cultura, cambiando al mismo tiempo su denominación por la de “*Escuela Nacional de Música*”.

generales sobre música popular latinoamericana, *alfabetizándolos musicalmente* de manera que pudieran *perfeccionar* el tratamiento dado a esta.

Varios de estos guardaban filiación con algún partido político de izquierda. En base a las entrevistas realizadas se pudo determinar que al interior del taller hubo militantes del *Partido Comunista Peruano - Unidad*, *Partido Comunista Peruano - Patria Roja*, *Partido Comunista Revolucionario*, *Vanguardia Revolucionaria* y del *Movimiento de Izquierda Revolucionaria - MIR*. Sin embargo, el testimonio del propio Celso Garrido-Lecca destacó una voluntad expresa de no politizar el trabajo musical, ni mucho menos de plegarlo a líneas partidarias específicas. Esta premisa se inscribió en el objetivo antes mencionado de elevar el nivel estético en la construcción de propuestas musicales, al mismo tiempo que se mantenía un tipo de canción con contenido social.

“Aquí nosotros le decimos canción testimonial, el testimonio ¿no es cierto?... De la cuestión social, de todo, pero sin darle exclusivamente un carácter político partidista, sino amplio. Porque podría cantarse... hacer una canción de amor por ejemplo, pero no era esa canción banal de estupidizar a la gente, o de menoscabar al amor mismo en el sentido de la mujer. No. Se daba un sentido primero de calidad poética, que es lo que se buscaba fundamentalmente.” (Garrido-Lecca, 2000)

Una experiencia similar al taller fue la del *Grupo de Experimentación Sonora* formado en 1969 dentro del *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - ICAIC*, y que fue dirigido por el compositor y guitarrista Leo Brouwer hasta 1978. Según el relato del historiador Robin D. Moore, este grupo albergó a protagonistas de la *nueva canción* como Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, además de otros jóvenes intérpretes que recibieron clases de

música y composición con la finalidad de crear música para películas. Sin embargo, como resalta el autor, tal respaldo a la actividad y la práctica de un grupo de *trovadores* no implicó una aceptación de la *nueva trova* por parte de los sectores oficiales (Moore, 2003:21).

De forma análoga, el *Taller de la Canción Popular* respaldó e impulsó propuestas musicales con una nueva estética en torno a la música popular latinoamericana, pero ello no implicó que fueran aceptadas de manera automática al interior de la Escuela Nacional de Música, especialmente por parte de sectores del profesorado cuyas perspectivas alrededor del arte y de la cultura en la música subordinaban todo lo relacionado con lo *popular* ante lo *académico*, evidenciando con ello criterios de valoración y distinción fuertemente enraizados.

“En el Conservatorio había una gran reacción contraria, negativa hacia todo lo popular: había un tremendo divorcio entre lo que era popular y lo que era académico, con un sentido de que la música debía seguir «la gran tradición europea» porque de otro modo era primitiva.” (Garrido-Lecca, C., 2001)

“Es un poco una cuestión clasista ¿no?... que el Conservatorio es para la tecnificación digamos de los instrumentos en los mayores niveles que se pueda alcanzar, y que el folklore y todo lo que es el canto popular debía tener otra vía ¿no?” (Garido-Lecca, 2000)

Asumir la dirección de la Escuela Nacional de Música en 1976 le permitió a Celso Garrido Lecca superar este escenario inicialmente adverso, así como afianzar la posición del *Taller de la Canción Popular* dentro de una institución que hasta este punto no veía con buenos ojos su iniciativa y el grupo que estaba generando.

“Y cuando yo entré como director [del Conservatorio] esto se cimentó, se fortaleció, obviamente, contra toda la reacción del profesorado del Conservatorio, que un tanto horrorizados veían entrar «la quena, charango y bombo» como decían ellos, al Conservatorio, a ese lugar «sacrosanto». Pero poco a poco esto se fue rompiendo, y la cara pública del Conservatorio la daba el Taller de la Canción Popular, en el área de Proyección Social.” (Garrido-Lecca, C., 2001)

Sin embargo, el haber esquivado las oposiciones estéticas dentro de la Escuela Nacional de Música no libró al *Taller de la Canción Popular* de tensiones. Al interior del mismo se dieron conflictos en torno a los límites de apropiación y recreación de géneros musicales. Un ejemplo de esto es dado por Boris Villegas, migrante ayacuchano llegado a Lima en 1973 y que antes de ingresar al taller formó el trío *Los Rucanas* con el que interpretaba música ayacuchana en coliseos folklóricos, llegando a compartir escenario con grandes figuras como *Picaflor de los Andes* y *Pastorita Huaracina*. De acuerdo al relato de Boris, en una oportunidad dos de los miembros del taller, agrupados bajo el nombre de *Duo Adagio*, interpretaron un huayno ayacuchano con bombo y pandereta, ante lo cual Boris protestó.

“... yo me molesté y le dije: ‘Maestro Celso discúlpeme pero eso para mí es un pecado mortal, no tiene nada que ver el bombo ni la pandereta en un huayno ayacuchano. Para eso nosotros tenemos banda, entonces ahí sí se le mete bombo. Pero cuando tocamos con cuerdas, bombo y pandereta no va’. Entonces primera contradicción en el taller, y me comenzaron a ver ya como ultra.” (B. Villegas, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2011)

Para el entrevistado la instrumentación propuesta no encajaba con el tipo de género musical que quería interpretarse. Es decir, el arreglo de *Duo Adagio* contradecía lo que su propia experiencia le había enseñado, y sobre la que su condición de migrante le confería autoridad. Este tipo de incidentes

pondrían en evidencia los límites de tolerancia ante la introducción de transformaciones en prácticas musicales asumidas como *auténticas*. Pero al mismo tiempo, nos permitirán entender cómo se construyó el circuito local de *nueva canción* desde experiencias sociales de clase específicas y representaciones sonoras de etnicidad asociadas a ellas, siendo ambos factores determinantes en el alcance de sus propuestas y el giro que darán los sujetos que ocupan a esta investigación.

El cambio de directiva de la *Escuela Nacional de Música* en 1979, pasando de Celso Garrido Lecca a Édgar Valcárcel¹⁷, junto al final del gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas, debilitó la integridad del *Taller de la Canción Popular* y determinaron su eventual cierre. No obstante, el trabajo que se llegó a desarrollar dentro del mismo impulsó la formación de nuevos intérpretes y la creación de agrupaciones entre las que destacaron *Tiempo Nuevo*, *Puka Sonqo*, *Vientos del Pueblo*, *Tarpuy*, *Qori Llaqta*, además del ya mencionado *Duo Adagio* o el *Coro Creación*. Especialmente los cuatro primeros se integrarían al circuito musical limeño de *nueva canción* que empezó a desarrollarse en los años 70 y que se extendió hasta los años 80, dando forma a sus propios escenarios y audiencias.

¹⁷ Importante pianista y compositor peruano, también integrante de la Generación del 50 junto a Celso Garrido Lecca, Enrique Iturriaga, César Bolaños, etc. Fue sobrino de Theodoro Valcárcel, compositor puneño representante de la corriente indigenista.

2. Distinción al interior del circuito local de *nueva canción*

La presencia de los grupos formados alrededor del *Taller de la Canción Popular* durante los años 70 fue vista con admiración por otros intérpretes de este período, quienes encontraron en ellos un modelo a seguir y un impulso para desarrollar sus propias propuestas musicales¹⁸. Por otro lado, en el caso de intérpretes más jóvenes que recién se incorporarían al circuito en los años 80, estos grupos formaron parte de un panorama musical más extenso que alimentó su curiosidad por la música *folklórica* o *andina*¹⁹. De una u otro forma, jugaron un papel relevante que los llevó a ser considerados por algunos como los *profesionales de la escena*²⁰.

Sin embargo, no fueron sus únicos protagonistas. Conjuntos como *N.E.P.E.R*, *Blanco y Negro*, *Alma América*, *Alturas y Amaru*, surgidos en paralelo, llegaron a adquirir especial relevancia particularmente por dos motivos. Primero, porque expandieron la cantidad de intérpretes activos dentro del circuito local de *nueva canción*, convirtiéndose algunos de ellos en gestores de espacios de performance. Y segundo, porque su presencia contribuyó a definir un complejo campo de relaciones de distinción que entrelazó criterios de valoración estéticos e ideológicos. Boris Villegas, que además de haber pertenecido al taller fue uno de los miembros fundadores de *Puka Sonqo*, lo describió de esta manera.

“Había otros grupos que nos criticaban, que nos decían que éramos chilenos y teníamos toda la corriente chilena. Pero lo

¹⁸ I. Catacora, comunicación personal, 15 de mayo de 2012.

¹⁹ R. Concha, comunicación personal, 08 de febrero de 2016.

²⁰ J. Sotelo, comunicación personal, 24 de agosto de 2011.

hacían por política, y nosotros les decíamos que ellos eran unos panfletarios, que mejor se dedicaran a la política y no a la música... cada uno cantaba el himno de su partido, canciones directas, sin poesía, sin metáfora ni nada. Se hacía canción por canción, y a eso nosotros le llamamos arte panfletario” (B. Villegas, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011).

Grupos como *N.E.P.E.R*, *Blanco y Negro* y *Alturas* fueron incluidos dentro de la categoría de *panfletarios*, aplicando sobre ellos una correlación en la que cierto tipo de repertorios junto con un menor nivel de complejidad en los arreglos musicales, tanto vocales como instrumentales, se asociaron con un mayor nivel de ideologización política y hasta partidaria como elemento determinante en sus propuestas. No obstante, para otros informantes estos grupos no solamente carecían de un nivel interpretativo destacable debido a la falta de entrenamiento musical, sino que tampoco mostraban un discurso articulado, siguiendo más bien una dinámica de bohemia musical²¹. También señalaron que si bien el taller fue un semillero para nuevos intérpretes, este espacio no llegó a cohesionar un movimiento alrededor suyo ya que los grupos que se formaron en su interior buscaron ser más independientes políticamente²².

“Surgen tres grupos del taller. Tiempo Nuevo. Después se forma Qori Llaqta también con alumnos escogidos del conservatorio pero un poco independiente del manejo de Celso. Y posteriormente, ya del Partido Comunista del Perú, surge Vientos del Pueblo. Todos han sido del taller, lo que pasa es que han salido y se han independizado, para tener un manejo político más independiente.” (I. Catacora, comunicación personal, 15 de mayo de 2012)

²¹ R. Concha, comunicación personal, 08 de febrero de 2016. Estas opiniones se refirieron específicamente a los grupos *N.E.P.E.R* y *Blanco y Negro*, algunos de cuyos integrantes eran conocidos del entrevistado.

²² I. Catacora, comunicación personal, 15 de mayo de 2012.

Esta contraposición de miradas nos permite relativizar la generalidad de la primera lectura, lo que se hace más evidente si nos enfocamos en los repertorios y trayectorias de estos grupos, a través de las cuáles se pueden distinguir matices más sutiles de distinción. *Blanco y Negro*, por ejemplo, se formó a fines de los 70 en base a un grupo de teatro homónimo²³, llegando a grabar por lo menos un álbum en 1982 titulado *Cantaclaro*²⁴ en el que se incluyeron composiciones de *nueva canción* argentina y chilena, folklore boliviano, y folklore peruano como *Carnaval de Arequipa* y *Cilulo*. Por otro lado, *N.E.P.E.R* (*Núcleo Estudiantil de Poetas y Escritores Realista-Radicales*), fue un grupo formado por amigos de colegio a fines de los 60 y que se fortaleció en los 70 con el ingreso de sus miembros a distintas universidades. En 1981 grabaron el álbum *¡América Libertad!*, incluyendo temas de Los Jaivas, compositores chilenos y venezolanos de *nueva canción*, y temas propios con un sentido de crítica social²⁵.

Comparativamente, al igual que un grupo *panfletario* como *Blanco y Negro*, un grupo salido del taller como *Vientos del Pueblo* también incluyó en su repertorio temas del folklore peruano como la danza cusqueña *Saqras* y el sikuri puneño *Flor de cactus*²⁶, de Gaspar Aguirre Flores, junto a temas como

²³ R. Concha, comunicación personal, 08 de febrero de 2016.

²⁴ Blanco y Negro. [Vinilos Peruanos]. (11 de julio, 2015). *Blanco y Negro - Pedregoso / Cantor de oficio (1982)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bOkeY4hgkKE>. Debe señalarse que la fuente consultada indica que el título *Cantaclaro* hace referencia a un sello discográfico, pero otras fuentes consultadas señalan que se trata del título del álbum.

²⁵ Vinilos Peruanos. (06 de julio, 2015). *N.E.P.E.R. - ¡América libertad! (1981)* [Entrada en un blog]. Recuperado de <http://vinilosperuanos.blogspot.pe/2015/07/neper-america-libertad-1981.html>

²⁶ Vientos del Pueblo. [AldoElCaminante]. (16 de enero, 2012). *Vientos del Pueblo - Flor de Cactus* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AS09L2QGBYI>

*La Internacional*²⁷ de Eugène Pottier. *Tiempo Nuevo*, por otro lado, en un álbum grabado en 1977²⁸ interpretó temas compuestos por sus propios integrantes, incluyendo títulos como *La Palabra del Guerrillero* y *Tiempo de Lucha*. Cuatro años después, *N.E.P.E.R* también incluiría en su propio álbum composiciones realizadas por sus integrantes tales como *Un canto para despertar*, *Afila tu cuchillo* y *¡América Libertad!*. La presencia de referencias musicales y dinámicas creativas compartidas, pese a darse desde experiencias de formación musical dispares, demuestra la porosidad en los límites entre categorías de distinción.

Asimismo, la inclusión de temas *peruanos* entre repertorios de *nueva canción* destacó como un factor de distinción que atravesó los límites antes descritos configurando, alrededor suyo, posicionamientos tanto entre los grupos como al interior de los mismos. Un ejemplo de esto es dado por uno de los miembros fundadores del grupo *Alturas*, creado en 1978 por miembros de la *Tuna Universitaria Nueva Amistad - TUNA*²⁹, quien describe que dentro del grupo había dos tendencias entrelazadas. Por un lado, integrantes no tan preocupados con la dimensión política sino con la estética, y que buscaban emular el estilo de *nueva canción chilena*. Y por otro lado integrantes comprometidos políticamente, de origen principalmente migrante, quienes

²⁷ jibanezo del Peru. (22 de enero, 2010). *Conjunto Musical Vientos del Pueblo* [Entrada en un blog]. Recuperado de <http://musicapopularandinaperuana.blogspot.pe/2010/01/conjunto-musical-vientos-del-pueblo.html>

²⁸ *Tiempo Nuevo*. [Paul Puga Zapata]. (20 de diciembre, 2015). *Tiempo Nuevo - 1977 - Por la Tierra y la Liberación Nacional* [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=riUxp2iUV68>

²⁹ La *Tuna Universitario Nueva Amistad - TUNA* fue un coro interuniversitario creado y dirigido por Aurelio Tello, quien actualmente es un destacado musicólogo radicado principalmente en México. Nuestro informante valoró este espacio como un tipo de análogo al Taller de la Canción Popular conducido por Celso Garrido-Lecca, al haber propiciado la formación de nuevos grupos.

buscaban hacer música descrita como *más campesina, mucho más nacional, huaynos más conservadores respetando las formas tradicionales*³⁰.

Un grupo valorado como referente dentro del circuito por seguir con esta tendencia fue *Amaru*, descrito por nuestros informantes como *ciudadinos limeños pero que te investigaban la música más tradicional, o sea los huaynos*, y cuyo repertorio era *absolutamente peruano*, incluyendo desde valeses criollos con letras más poéticas hasta huaynos cantados en quechua y en español, con sólo algunos temas bolivianos³¹. Esta valoración de lo peruano, y más aún de lo peruano *tradicional*, como factor diferencial fue recurrente tanto en grupos *consagrados -Alturas y Amaru-* como en otros de ámbitos más locales o barriales. Así lo demuestran los testimonios de ex integrantes de *Takiq Mayu* e *Inti Ñan*, entre ellos un actual miembro de *Los Cholos*.

“O sea, a diferencia de otras agrupaciones que surgían ¿no? ellos tenían un poco la efervescencia de la música latinoamericana pero también de hacer música peruana, o con esas intenciones de hacer música peruana” (J. Guevara, comunicación personal, 26 de Agosto de 2011)

“Teníamos música boliviana, Savia Andina. Teníamos música chilena de Inti Illimani. Teníamos música peruana variadísima, variadísima. Jacinto Palacios, el señor Eugenio Bolívar. Teníamos música criolla, Manuel Acosta Ojeda... Eugenio Vicuña. Y me quedo corto porque hay muchos temas que tocábamos. Tocábamos música andina, costeña como valse, música afroperuana.” (A. Zevallos, comunicación personal, 18 de octubre de 2011)

Un último ejemplo sobre cómo la procedencia de los repertorios se convirtió en un importante marcador de distinción fue la utilización del término *kjarkeros*, por parte de varios de nuestros informantes, para referirse de

³⁰ I. Catacora, comunicación personal, 15 de mayo de 2012.

³¹ R. Concha, comunicación personal, 08 de febrero de 2016.

manera genérica o hasta despectiva a grupos cuyos repertorios sólo incluían temas de *Los Kjarkas* u otros representantes del folklore boliviano de entonces, y que tampoco asumían posturas políticas o ideológicas específicas. El campo de distinción aquí descrito involucró un panorama de referencias musicales compartidas, además de un contexto político local e internacional, en que los distintos intérpretes del circuito se posicionaron en función de su afinidad por determinados tipos de repertorios y tendencias ideológicas. Así, se acuñaron terminologías como *panfletarios*, *chilenos*, *kjarkeros* o *peruanos tradicionales* para aprehender estas interacciones pese a que, como se ha podido observar, hubo más puntos intermedios de los que este tipo de etiquetas dan a entender en un primer momento.

3. Los escenarios de la *nueva canción latinoamericana* en Lima

Al igual que experiencias similares en países como Argentina, Chile y Bolivia, las *peñas folklóricas* no sólo fueron fundamentales en la sostenibilidad de los circuitos y la generación de capacidades de autogestión, sino también en la construcción de sentidos de pertenencia e identidad mediante espacios de encuentro colectivo. Al respecto, varios autores han resaltado el importante papel que estas jugaron al facilitar que las clases altas se aproximaran a las músicas *folklóricas* o *nativas* de sus respectivos países (Chamosa, 2010:176), permitir a los intérpretes apropiarse, difundir y experimentar con la diversidad de géneros contenidos en estas etiquetas (Wara, 1984:224; Mularski, 2014:44), y

normalizar el uso del formato instrumental de quena, charango, guitarra y bombo (Wara, 1993:55).

Este proceso se habría iniciado en los años 40 con la *Peña Achalay Huasi* de los Hermanos Ábalos en Argentina, expandiéndose en los años 60 con la creación de espacios emblemáticos como la *Peña de Los Parra*, fundada por Isabel y Ángel Parra en Santiago de Chile, o la *Peña Naira* en La Paz, creada por Gilbert Favré y Ernesto Cavour, fundadores de *Los Jairas* (Ríos, 2008). Cabe destacar que no todas las peñas eran idénticas, y si bien algunas fueron dirigidas por grupos musicales como asociaciones civiles sin fines de lucro, otras funcionaron en clubes, restaurantes y confiterías (Chamosa, 2010:175), así como en universidades, escuelas, fábricas, centros comunitarios y otros espacios más informales (Mularski, 2014:45). Estos esquemas se repetirían en espacios como Lima, particularmente en la década de los 80 que sería descrita por uno de los actuales integrantes de Los Cholos como *la época de oro de las peñas*³².

El centro de la ciudad se volvió un espacio importante para el circuito local de *nueva canción* y *folklore latinoamericano* al aglomerar varios de estos espacios. Un ejemplo fue la *peña El Granizo* que funcionó en la actual avenida Garcilaso de la Vega³³. Asimismo, la *peña Wifala* que estuvo dirigida por el grupo *N.E.P.E.R* y que fue descrita por uno de nuestros entrevistados como un espacio frecuentado por grupos *tirados a lo hippie*, que también tocaban con *zampoña, charango, con calidad más o menos, sin ninguna dirección musical*

³² G. Valverde, comunicación personal, 25 de agosto de 2011.

³³ B. Villegas, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2011

*profesional*³⁴. O la *peña Eche Pa'echarle* en jirón Junín, cerca de la Plaza Mayor, a la que asistían grupos que eran parte del *Movimiento Peruano de la Nueva Canción* sobre el cual nos extenderemos luego.

Dos espacios destacaron por ser mencionados con mayor frecuencia por nuestros informantes. Por un lado, la *peña Haylli* formada a mediados de los 70 por un grupo con el mismo nombre, y que funcionó alquilando el local de SAYCOPE - *Sociedad de Autores y Compositores del Perú* ubicado en el Rímac. Y por otro, la *peña Hatuchay* fundada en 1980 como restaurante turístico en el jirón Trujillo, a espaldas de Palacio de Gobierno. *Hatuchay* tuvo un gran éxito debido a que su creador supo darle sostenibilidad mediante la venta de comida y bebida, a la vez que la convirtió en una ventana de exposición para la mayoría de intérpretes del circuito local³⁵ tales como *Alturas, Blanco y Negro, Puka Sonqo, Vientos del Pueblo, Tiempo Nuevo, la Familia Rodríguez*, así como muchos otros que surgieron posteriormente.

Tal fue el impacto de *Hatuchay* que llegó a influenciar la formación de otras *peñas* en espacios más locales o barriales. Un ejemplo fue la *Peña Mi Perú*, creada en 1987 por integrantes del grupo *Inti Ñan* en el distrito de San Martín de Porres³⁶. No obstante, esta sólo estuvo abierta por unos meses debido al contexto cada vez más tangible de violencia política en el país, así como la imposición del estado de emergencia y toque de queda en Lima y el

³⁴ R. Concha, comunicación personal, 08 de febrero de 2016.

³⁵ Espinoza, W. (02 de marzo de 2013). *Entrevista Radio Nacional - Hatuchay (M. Bejarano, entrevistador)* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=O_r6k_VGRiA

³⁶ A. Zevallos, comunicación personal, 18 de Octubre de 2011.

Callao³⁷, lo que limitó la capacidad de estos espacios para generar sostenibilidad. No obstante, las *peñas* no fueron los únicos escenarios de performance recorridos por intérpretes del circuito de *nueva canción latinoamericana* en Lima.

Como detallaron *nuestros* informantes, presentarse en espacios como colegios, universidades, sindicatos, locales partidarios y mítines eran actividades consideradas dentro de lo normal para los grupos de esta época³⁸. Asimismo, otros intérpretes desarrollaron una especie de *trabajo social* interpretando en lugares como comedores populares, asentamientos humanos o locales comunitarios, como por ejemplo el grupo *Amaru* mencionado anteriormente³⁹. En tal sentido, las prácticas musicales de los protagonistas de este circuito no se desarrollaron únicamente pensando en la performance para el escenario, sino también en el fortalecimiento de espacios para la práctica colectiva del arte y la cultura, coincidiendo con la aparición de asociaciones culturales a nivel barrial y distrital que complejizaron aún más el circuito.

“O sea como había ya esta movilización popular del SINAMOS que había hecho que cada organización popular se organice. Mi barrio por ejemplo tenía su local comunal y podíamos pedir a diferentes grupos para que vengan a actuar ahí. Entonces vino una vez el Teatro San Marcos e hizo su performance revolucionaria, vino Amaru también y así vinieron otros.” (R. Concha, comunicación personal, 18 de octubre de 2011)

“Había un grupo de jóvenes universitarios de la UNI, de la Garcilaso, de San Marcos que movidos por el espíritu progresista de la época que vino después de lo de Velasco, y con la carga de

³⁷ El 17 de febrero de 1986, mediante Decreto Supremo 002-86-IN, el gobierno decretó el Estado de Emergencia en Lima y Callao. Este se extendió hasta el 28 de julio de 1987, fecha en que el entonces presidente Alan García levantó el toque de queda impuesto.

³⁸ A. Zevallos, comunicación personal, 18 de Octubre de 2011.

³⁹ R. Concha, comunicación personal, 08 de febrero de 2016.

Velasco... Entonces proliferaron las asociaciones culturales. Hatun Llaqta se forjó en mi barrio, y así se formaron varias como Nuevo Amanecer, Voces del pueblo, Kusiku Llaqta... fueron muchas asociaciones culturales en San Martín de Porres. La de mi barrio comenzó a formar talleres de poesía, de música, de danza para dar realce y rescate a las expresiones culturales, populares.” (J. Guevara, comunicación personal, 26 de Agosto de 2011)

El aumento de intérpretes, escenarios y espacios de organización colectiva, en tanto actores interconectados de un circuito cada vez más complejo, propiciaron el surgimiento de puntos de articulación que, como veremos en la siguiente sección, llevaron a un punto de quiebre a la influencia en el ámbito local del contexto de performance de la *Nueva Canción*.

4. El Movimiento Peruano de la Nueva Canción (MOPENCA) y la Semana de Integración Latinoamericana (SICLA)

El *Movimiento Peruano de la Nueva Canción* fue un colectivo de intérpretes formado en 1982⁴⁰, marcado por la efervescencia antes descrita de asociaciones culturales que venía dándose desde los años 70, y que habían empezado a generar sus propias formas de organización tales como coordinadoras de arte popular desde el nivel distrital⁴¹ hasta el nacional⁴². En este contexto, el colectivo reunió inicialmente a grupos como *Vientos del Pueblo*, *Puka Sonqo*, *Tiempo Nuevo*, *Alturas*, *Blanco y Negro*, *N.E.P.E.R.*, *Takiq*

⁴⁰ En un artículo de 1984, titulado *La nueva canción en el Perú*, Patricia Oliart y José Antonio Llorens describen la formación en los años 80 del *Comité Permanente de la Nueva Canción*, el cuál habría estado integrado por 10 miembros entre conjuntos y solistas. Nuestros informantes han hecho referencia al mismo nombre, aunque no queda claro si fueron la misma organización.

⁴¹ G. Valverde, comunicación personal, 25 de agosto de 2011.

⁴² A. Zevallos, comunicación personal, 18 de Octubre de 2011.

Mayu e Inti Ñan. Es decir, tanto los grupos *del taller* como a grupos *panfletarios* y de ámbitos más barriales, quienes se habían vuelto protagonistas del circuito de *nueva canción latinoamericana*. Muchos de los fundadores de este movimiento tenían una militancia socialista, reforzando una identidad política de izquierda.

“Bueno políticamente había diversidad de políticos y de militancias políticas. Pero básicamente la mayoría de los que fundan el movimiento, los grupos musicales y solistas, teníamos una militancia socialista. Había desde comunistas hasta trotskistas y gente intermedia.” (A. Zevallos, comunicación personal, 18 de octubre de 2011)

Posteriormente, a medida que empezó a consolidarse y expandir sus redes de organización, se fueron incorporando otros intérpretes y cantautores de escenas localizadas en otros distritos, destacando figuras como Daniel ‘Kiri’ Escobar, Carmina Cannavino, Susana Baca, Tania Libertad y Félix Casaverde desde Barranco. Así, el movimiento acopló propuestas musicales desde el folklore latinoamericano hasta la trova, canción de autor y fusión afroperuana, a la vez que generó espacios propios como la *peña Eche Pa’echarle* anteriormente mencionada. En ese sentido, puede considerarse al *Movimiento Peruano de la Nueva Canción* como un intento local, si bien algo tardío, de emular movimientos como la *Nueva Canción Chilena*, la *Nueva Trova Cubana* o el *Nuevo Cancionero Argentino*, transmitiendo un sentido articulado de escena.

De este modo, los intérpretes locales del circuito de *nueva canción* estuvieron preparados para participar en la *Semana de Integración Cultural Latinoamericana* o SICLA, un festival musical llevado a cabo en abril de 1986 y

que fue concebido originalmente como la cuarta versión del *Festival de la Nueva Canción Latinoamericana*⁴³, cuyas ediciones anteriores se habían venido realizando de forma consecutiva entre 1982 y 1984 en México⁴⁴, Nicaragua⁴⁵ y Ecuador. El evento fue respaldado por el recién electo gobierno de Alan García en coordinación con el *Comité Internacional de la Nueva Canción*, dirigido entonces por el cantautor cantautor mexicano Gabino Palomares, e involucrando a integrantes del *Movimiento Peruano de la Nueva Canción* dirigidos por el cantautor Daniel 'Kiri' Escobar.

El SICLA reunió intérpretes de prestigio a nivel internacional. Entre estos destacaron Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Mercedes Sosa, Isabel Parra, Inti Illimani, León Gieco y Víctor Heredia, los que ofrecieron presentaciones en diferentes espacios de la ciudad como Comas, Villa El Salvador, el campus de la Universidad Nacional de Ingeniería, la Plaza de Toros de Acho y el Teatro Municipal. No obstante, como destacaron varios de nuestros entrevistados, el SICLA se volvió un punto de quiebre al interior del *Movimiento Peruano de la Nueva Canción* debido al intento del partido aprista por explotar políticamente la realización del evento, y por la actitud permisiva de algunos representantes del *Movimiento* en la comisión organizadora ante el accionar del partido de gobierno.

⁴³ B. Villegas, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2011

⁴⁴ la cheqa. (14 de marzo, 2009). *Del Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano, celebrado en México, en 1982* [Entrada en un blog]. Recuperado de <http://krusay.blogspot.pe/2009/03/del-primer-festival-del-nuevo-canto.html>

⁴⁵ Hoover Institution Archives. (1979/1986?). *II Festival de la nueva canción latinoamericana. Concierto por la paz y la no intervención en Centro América. 18-24 de abril - Managua - Nicaragua* [Poster]. Recuperado de <http://digitalcollections.hoover.org/objects/21855/ii-festival-de-la-nueva-cancion-latinoamericana-concierto-p>

Durante el desarrollo del evento se registraron una serie de incidentes tales como el reparto de entradas entre miembros del partido aprista, manifestaciones de rechazo a las afueras del Teatro Municipal y pifias a los organizadores integrantes del *Movimiento*⁴⁶. Así mismo, se generaron rupturas entre los grupos de *nueva canción*, con algunos incorporándose a las actividades como una oportunidad para afirmar su práctica y compartir con sus referentes musicales⁴⁷, y otros que se negaron al mismo tiempo que buscaron promover un rechazo hacia el intento del APRA por ganar el favor político de la izquierda a través de la música⁴⁸. De este modo, el SICLA llevó a un punto de quiebre al circuito que había tomado forma durante la primera mitad de los 80.

“... porque el Movimiento Peruano de la Nueva Canción se diluyó cuando en una desafortunada maniobra si se quiere, en una desafortunada alianza, participa del SICLA... 86, 87, 88, adiós con el Movimiento.” (A. Zevallos, comunicación personal, 18 de octubre de 2011)

“Entonces eso sucedió después, y justamente el SICLA mató definitivamente lo que es el Movimiento Peruano de la Nueva Canción. Fue una cosa así definitiva, mortal. Entonces ese fue el asunto y hasta hoy día no nos hemos reunido con nadie, nadie de la Nueva Canción ni nada.” (B. Villegas, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011)

Como sugieren los testimonios de nuestros informantes, la generación de brechas y conflictos entre los intérpretes de la escena, sumado al contexto cada vez más agitado de violencia política debido al accionar de Sendero Luminoso y el MRTA, así como la consiguiente estigmatización del espectro político de izquierda, fueron los principales factores que contribuyeron a

⁴⁶ Grancomboclub.com. (14 de noviembre, 2014). En 1986 Alan García a través del "infame" SICLA se habría metido al bolsillo a los jóvenes izquierda [Estado de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/grancomboclub/posts/791983700862076>

⁴⁷ A. Zevallos, comunicación personal, 18 de Octubre de 2011.

⁴⁸ B. Villegas, comunicación personal, 27 de Noviembre de 2011.

suprimir toda posibilidad de generar un movimiento orgánico de *canción militante*. Asimismo, el matiz político e ideológico de *canción protesta* que había marcado las propuestas musicales de la mayoría de intérpretes de esta etapa fue descartado.

CAPÍTULO 3

De lo latinoamericano hacia lo peruano

El quiebre con lo dimensión más política o militante de la *nueva canción* permitió que se renovara el panorama de referentes musicales, lo que llevó al posicionamiento de otros grupos e intérpretes principalmente bolivianos como *Los Kjarkas*, *Proyección* y *Savia Andina*. Así, los grupos salidos del *Taller de la Canción Popular* y los categorizados como *panfletarios* fueron perdiendo presencia, al mismo tiempo que los llamados grupos *kjarkeros*, antes mencionados, empezaron a ganar centralidad dentro del circuito remanente. Algunos de los grupos asociados por nuestros informantes con este giro fueron *Wayanay*⁴⁹, *Yawar* y *Kotosh*⁵⁰, sea por su afinidad con los repertorios bolivianos o por su falta de carga político-ideológica en favor de temáticas más románticas en sus repertorios.

“... el año 84 ahí llegan por primera vez los Yawar pues. Los Yawar eran del lado de Los Olivos, lo que ahora es Los Olivos, llegaron a tocar ahí los patas. Y ellos siguieron pues con esta nota de lo latinoamericano, latinoamericano entre comillas. Y hasta ahora siguen en lo mismo.” (G. Valverde, comunicación personal, 25 de agosto de 2011)

“En esa época pues estaba de moda la música boliviana... En los 70 fue una revolución de la nueva canción popular, la nueva canción chilena, y en los 80 fue una revolución con estos grupos

⁴⁹ Grupo Wayanay [gatitovaz]. (09 de junio, 2009). *Grupo Wayanay (en vivo) interpreta “Río Huaycheño”* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6RYIWvY2rOI>

⁵⁰ Grupo Kotosh Perú. [Grupo Kotosh Perú]. (27 de julio, 2015). *Grupo Kotosh “Mi Raza” 1989 Taki RTPtv Perú* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hg6SRXhv8tk>

bolivianos pues ¿no? Savia Andina, Kjarkas..." (J. Sotelo, comunicación personal, 31 de enero de 2016)

A lo largo de este proceso de transformación en el circuito, pasando del esquema de la *nueva canción latinoamericana* al de la *música o folklore latinoamericano*, los integrantes del *Trío Los Cholos* empezarían a advertir una serie de fragmentaciones a nivel de audiencias, repertorios y criterios de valor entre la afirmación de lo *latinoamericano* y la reivindicación de lo *peruano* como parte de una identidad musical propia. En la siguiente sección veremos cómo varios de nuestros informantes empezaron a notar estos mismos factores, remontándose incluso hasta la década de los 70.

1. Quiebres en la concepción de lo *peruano* dentro de lo *latinoamericano*

En una de las secciones del capítulo previo hicimos referencia a una situación puntual relatada por Boris Villegas, ex integrante del *Taller de la Canción Popular*, quien objetó el uso de una pandereta para tocar un huayno ayacuchano en virtud de su propia experiencia como músico en coliseos folklóricos. El incidente fue significativo pues nos dio un primer indicio de cómo las propuestas musicales de la *nueva canción latinoamericana* no necesariamente empataron con las experiencias de socialización musical de un público o una audiencia migrante, sino más bien con las búsquedas y experimentaciones sonoras de un sector de población universitario de clase

media cuyos referentes musicales eran, después de todo, ajenos al contexto local.

“Pero ordenemos las cosas, primero el taller de la Canción Popular fue bajo corte y estilo del maestro Celso Garrido Lecca, definitivamente. ¿Se hizo música popular?, no, ¿Se usó la música popular?, sí, ¿Se llegó a las masas obreras?, no. O sea este tipo de canciones ¿fue apoyado así como Víctor Jara en Chile?, no. ¿Por qué?, porque ahí estaba el Coliseo Nacional en el puente del Ejército, estaba la Peña Folklórica del Perú. O sea era una cosa nueva para una pequeña burguesía, estudiante, para una élite, era música para una élite.” (B. Villegas, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011)

Asimismo, a través de las experiencias de los integrantes del *Trío Los Cholos* podemos ver cómo estos puntos de quiebre empezaron a ser experimentados y reinterpretados. En el caso de Ricardo García destaca, por ejemplo, un incidente ocurrido a inicios de los 90 durante un ensayo de *Tierra Fecunda* en el que estaban escogiendo el repertorio a interpretar en una performance. Ricardo, como director del grupo, propuso que se incluyera el huayno ayacuchano *Lucía*. Sin embargo las cantantes del conjunto se negaron aduciendo que este tipo de música no era de su agrado. Este rechazo lo llevó a asumir la presencia de prejuicios hacia un determinado tipo de música, acusando a sus cantantes de *acomplejadas* pues desde su interpretación el cantar un huayno ayacuchano equivalía a una *aberración* o a *cantar lo que cantaba la empleada*, reforzando dicha evaluación con que ambas estudiaban en un colegio *medio pituco*.⁵¹

El episodio es particularmente significativo aunque no porque nuestro informante haya estado o no en lo correcto respecto a las cantantes de su

⁵¹ R. García, comunicación personal, 11 de agosto de 2011.

grupo, sino porque las reacciones de todas las personas involucradas reflejaron estándares valorativos y gustos musicales opuestos, contruidos sobre la base de experiencias de socialización musical distintas, puestos en disputa a través de una práctica musical puntual como la preparación para una performance. Este tipo de situaciones nos dan una noción acerca de cómo esta disociación entre lo *latinoamericano* y lo *peruano* se hizo presente, tanto en las trayectorias musicales del *Trío Los Cholos*, como en la de otros intérpretes presentes en circuitos compartidos.

Jinre, durante su etapa en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos donde estudió antropología, también reparó en la posibilidad de hallar actitudes de desdén desde una experiencia musical *latinoamericana* hacia una más bien *peruana*. De este modo, llegó a la conclusión de que esta música, la cual había caracterizado los años 70 y 80 y había sido la más escuchada y experimentada en sus espacios de aprendizaje y performance musical, había cumplido un rol importante en la generación de un sentido de unidad política regional, pero que era necesario realizar un trabajo musical de sumergimiento al interior de las formas y estilos musicales *peruanos*.

“... también fui descubriendo de que la chamba estaba también hacia adentro, o sea hacia el interior, hacia el trabajo sobre la música peruana. Que incluso desde la experiencia de la música latinoamericana muchas veces éramos desdeñosos con lo peruano. O sea el intelectualismo entre paréntesis ponle de izquierda si te parece, era muy revolucionario latinoamericanamente hablando. Pero desde el punto de vista de afirmar lo peruano no era tan revolucionario”. (J. Guevara, comunicación personal, 19 de Agosto de 2011)

En ese mismo sentido, varios de nuestros informantes expresaron lecturas similares de por qué en Perú, a diferencia de las experiencias en otros países como Chile y Argentina, no se llegó a generar un movimiento estructurado u orgánico de *nueva canción*. Esto fue atribuido a que se optó por imitar los repertorios desarrollados en estos países, acoplando un repertorio *peruano* a los mismos patrones instrumentales y estéticos traídos de afuera, en vez de generar nuevos temas a partir de un estilo propio. Como apuntan Patricia Oliart y José Antonio Llorens, no hubo una labor de reconocimiento ni de investigación de la música popular peruana, lo que dio lugar a un movimiento sin referentes nacionales definidos (Oliart & Llorens, 1984:79). Del mismo modo, no hubo una audiencia amplia que brindara respaldo y proyección a estas propuestas, muchas de las cuales llegaron a grabar álbumes recién hacia la segunda mitad de los 80 y de forma independiente, sin tener una institución de respaldo como la DICAP en Chile.

“O sea estos grupos jamás hacían música vernacular, muy rara vez en todo caso... El formato que hacíamos los grupos de folklore latinoamericano era ese, el formato que venía de Chile y Bolivia. Bombo legüero, quena, zampoña... no estábamos respetando los patrones folklóricos, probablemente, pero es que también la formación de estos grupos, la integración de los jóvenes a estos movimientos era porque había una vocación que tenía que ver con un sentido político. Era una generación más política probablemente que la que siguió.” (A. Zevallos, comunicación personal, 18 de octubre de 2011)

En tal sentido, el debilitamiento de la *nueva canción latinoamericana* como un contexto de performance ampliamente extendido, sumado al tránsito desde un panorama influenciado por grupos chilenos y argentinos hacia uno marcado por la presencia de grupos bolivianos como principales referentes,

fueron los factores que propiciaron la relativización de una serie de nociones que habían articulado y dado sentido a las prácticas musicales asociadas a la *nueva canción*. No obstante, para que este proceso de reconfiguración de entramados culturales y reestructuración de circuitos musicales tuviera lugar, haría falta la entrada en juego de nuevos actores y el ingreso a espacios clave.

2. Guardianes de la tradición y espacios de autenticidad en las trayectorias del Trío Los Cholos

A lo largo de estos capítulos hemos mencionando algunas figuras de autoridad que han jugado roles importantes en las trayectorias musicales del *Trío Los Cholos* y sus miembros. El maestro Manuel Acosta Ojeda, que introduce a Jinre y Gómer en espacios de tertulia y jarana. El maestro Adolfo Zelada Arteaga, con quien se planifica la grabación de un primer disco en los años 90 cuando *Los Cholos* aún tenían un matiz criollo y contaban con más integrantes. O el maestro Jaime Guardia a quien Ricardo busca para recibir clases de charango a finales de los años 80. Estos *guardianes de la tradición* se convertirían en garantes de la autenticidad lograda en las nuevas prácticas musicales del *Trío Los Cholos*. En esta sección queremos extendernos sobre cómo se dieron estos encuentros y acercamientos iniciales,

En primer lugar, no se trata de un proceso abrupto de ruptura con lo *latinoamericano* en que los *maestros* aparecen como puerta de escape hacia un circuito musical alternativo. Un ejemplo de esto es el relato de Jinre y Gómer

sobre una presentación con *Inti Ñan* en Plaza 2 de Mayo por el día del trabajo, a mediados de los 80, a la cual también fue invitado Manuel Acosta Ojeda. Había llegado el turno de este último para subir a escenario, pero no estaba presente quien lo iba a acompañar en la guitarra, y el maestro se había comprometido para presentarse en otro espacio. En ese momento el organizador del evento ofrece que Gomer lo acompañe.

Y ahí lo conozco, semejante hombre, a mí me quedó pero impactado ese momento cómo lo conozco al maestro. La imponente de su mano, una mano que te abrazaba, un saludo así pero bien intenso ¿no? ... Y yo me acuerdo que le digo: "Maestro pero yo con las justas toco para mi consumo en Do, Re, La"; "No, ahí... suficiente con eso necesito para acompañar". Ahí fue la época que conocí al maestro." (G. Valverde, comunicación personal, 25 de agosto de 2011)

Y bajamos, y yo subí con mi cajón, Gomer con su guitarra y subimos a la explanada y sube y lo anuncian: "Con ustedes el esperado Manuel Acosta Ojeda y la gente ovacionando, y los puños en alto, un mar de gente. Entonces fue una experiencia maravillosa, fue la primera vez que acompañé a Manuel Acosta Ojeda en cajón y Gomer en guitarra. (J. Guevara, comunicación personal, 19 de agosto de 2011)

En este sentido, el circuito de *nueva canción latinoamericana* fue un espacio compartido que permitió o propició primeros encuentros con estas figuras, las que asumieron el rol de tutores o guías introductorios. Es el caso de Jinre quien, a raíz de las charlas o conversatorios dados por Manuel Acosta Ojeda en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, decide visitarlo para seguir conversando con él sobre música popular. De esta manera, se termina convirtiendo en el asistente de los programas radiales conducidos por el maestro en emisoras como Radio Santa Rosa y Radio el Sol, entre fines de los

80 e inicios de los 90. Esta fue una etapa de aprendizaje y descubrimiento musical pues su función era elegir qué canciones poner al aire.

“Era un reto para él, yo le mandaba una hualina de San Pedro de Casta, una marinera cusqueña, un chimayche de la selva, una pechada de Cajamarca. Y el hombre se acordaba de cómo ha estado en todo el Perú. Le gustaba cómo armaba el tema porque le hacía chambear su cerebro, y hablaba de las teorías y todo lo demás. Entonces es así cómo se comienza a forjar una gran amistad de hermano mayor.” (J. Guevara, comunicación personal, 19 de agosto de 2011)

Lo relatado por Jinre es un indicador de cómo, a través de estas experiencias de aprendizaje, se empezaron a internalizar las geografías musicales que luego veremos reflejadas en la construcción de nuevos repertorios, poniendo a prueba la capacidad de reconocer tanto géneros como estilos musicales distintos, y de asociarlos a espacios o lugares específicos. Por otro lado, la experiencia de Ricardo con el charango mostraría que estos procesos no dependieron únicamente de una sola figura. Para Ricardo la aproximación a estilos distintos a los de *nueva canción* empezó a darse con la recomendación en 1987 de uno de los profesores del Museo de Arte de Lima, donde también daba clases, de *aprender los estilos peruanos*⁵² llevando clases con Jaime Guardia. No obstante, la experiencia de aprendizaje fue un tanto complicada al inicio.

“... te apuntaba la canción y después lo tenías que ver a él. Pero era muy elemental, y cuando querías robarle algún adornito te decía “¿Pero eso para qué lo haces? Si eso ya después lo vas a ver?” Era bien duro para soltar cosas el maestro... bien bien duro para soltar... y ahora nos tenemos un cariño de la patada.” (R. García, comunicación personal, 11 de agosto de 2011)

⁵² R. García, comunicación personal, 11 de agosto de 2011.

Estas actitudes nos revelan cómo los estilos de interpretación constituyen recursos que pueden ser celosamente custodiados, y que aprender a reconocerlos y asimilarlos va de la mano con el hecho de ganarse la confianza de aquellas personas que los resguardan a modo de *guardianes*. Otro ejemplo de la misma situación se dio unos años después, en 1992, cuando Ricardo conoce al cantautor Hugo Carrillo⁵³ quien le hace algunos comentarios sobre su forma de interpretar el charango. Este le dice que su estilo está *bonito pero como con frac, así con terno muy fino*, y que para aprender a tocar el charango *de verdad* tenía que visitar espacios que definió como *los locales donde toca la paisanada*⁵⁴.

Tomando el comentario a bien, Ricardo empezó a frecuentar el local del *Sindicato de Artistas Folklóricos del Perú - SAFF*⁵⁵, donde los días domingos se solían reunir músicos y afiliados a dicha organización en su mayoría de origen migrante. Ahí aprovechaba en sentarse en primera fila para poder ver y aprender de los grupos de música y en especial de los charanguistas que iban a tocar a dicho espacio. Pero lo que solía suceder era que estos intérpretes, al ver que Ricardo había traído su charango y que los estaba observando fijamente, se volteaban sobre su sitio para ocultar sus manos e impedir que este pudiera aprender cómo tocar igual que ellos.

⁵³ Además de ser cantautor de huaynos en quechua, Hugo Carrillo es antropólogo y ha sido Congresista de la República de 2011 a 2016. El contacto de Ricardo con este último se dio a través de las clases de charango que daba en el MALI.

⁵⁴ R. García, comunicación personal, 11 de agosto de 2011.

⁵⁵ En 1995 esta organización cambió su denominación por la de Sindicato de Trabajadores Artistas Folcloristas del Perú - SITAFP, y en 2006 la volvió a cambiar por la de Sindicato de Trabajadores, Artistas, Intérpretes, Autores, Compositores Folcloristas y afines del Perú - SITAFPERU.

Lo que las experiencias recogidas nos muestran es que, al mismo tiempo que el contexto de *nueva canción* se diluía y el sentido de lo *latinoamericano* era 'bolivianizado', la aparición de estos *guardianes de la tradición* empujó a que los integrantes del *Trío Los Cholos* salieran de sus circuitos habituales y entraran a nuevos espacios de aprendizaje y performance. Asimismo, pusieron nuevas nociones y criterios valorativos ligado a lo *peruano*, los que empezaron a dar forma y afianzar un nuevo entramado cultural de significados (Martí, 2004:11), partiendo del aprendizaje e identificación de estilos junto a la construcción de nuevas geografías musicales.

“[En] Manuel Acosta Ojeda uno puede ver su manera de pensar respecto a lo que es popular, a lo que es comercial, a lo que es un poco más pegado a la tierra o a lo auténtico o a lo que se hace con fines meramente comerciales. Y esa es la base principal del pensamiento y también de la propuesta de Los Cholos” (C. Vásquez, comunicación personal, 18 de Agosto de 2011)

En la siguiente sección profundizaremos en cómo el grupo empezó a afianzar su trayectoria musical sobre la base inicial del respaldo por parte de los maestros, y a partir del cual empiezan a convertirse en protagonistas dentro de nuevos circuitos musicales alrededor de la noción de lo *peruano* y lo *tradicional*. Esta sección retoma el relato del primer capítulo, centrándose esta vez en la dimensión grupal de la práctica musical del *Trío Los Cholos*.

3. Generación de nuevos circuitos alrededor de lo *peruano* y *tradicional*

A partir del debut del grupo con una serie de presentaciones en el local de SAYCOPE, ubicado en la casa de Manuel Acosta Ojeda en el Rímac, el *Trío Los Cholos* empezó a introducirse y hacer uso de redes de reciprocidad y apoyo mutuo con los maestros, invitándolos a diferentes conciertos y participando a su vez en eventos organizados por ellos. Al mismo tiempo, fueron afianzando y consolidando estos vínculos a través de la entrada a espacios de carácter más íntimo como reuniones de cumpleaños y otras celebraciones. Es de este modo que logran convocar, por ejemplo, a los maestros Jaime Guardia y Manuel Acosta Ojeda para un recital en el auditorio del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Miraflores.

“Entonces la gente nos dijo: “Si convocar a uno ya es difícil ¿¿Cómo han hecho para convocar a los dos?!” Pero no sé, nos tenían cariño los maestros, todos nos querían. Es que creo que sentían el respeto y el cariño que nosotros sentimos por ellos. Nosotros no nos acercamos a ellos porque “¡ah qué bacán!” sino porque los admiramos de verdad y queríamos aprender de ellos...” (J. Guevara, comunicación personal, 19 de agosto de 2011)

También desarrollaron un intenso trabajo artístico autogestionado en diversidad de espacios como asentamientos humanos, parroquias, colegios, cárceles y centros culturales desde Comas y San Martín de Porres hasta el Rímac y Villa el Salvador⁵⁶. La precariedad de muchos de estos lugares hizo que, en muchas ocasiones, ni siquiera contaran con micrófonos o un sistema de amplificación de sonido. En este sentido, el *Trío Los Cholos* renovó su

⁵⁶ J. Guevara, comunicación personal, 26 de agosto de 2011.

repertorio pero, al menos durante esta primera etapa en su práctica musical como grupo, mantuvieron dinámicas de presentación artística observadas en los 70, y aprendidas en los 80.

Este trabajo les permitió difundir su propuesta musical en espacios locales. Pero, al mismo tiempo, hizo posible que entraran en contacto con figuras que jugarían roles importantes en su trayectoria. Así, es durante una presentación en el penal de mujeres de Santa Mónica ubicado en Chorrillos que llegan a conocerse con la investigadora y compositora Chalena Vásquez, la que se encontraba desarrollando unos talleres artísticos en el lugar. *Los Cholos* empezaron a tocar una de las composiciones de esta última, un huayno en estilo ayacuchano titulado *Cerquita del corazón*, llamando su atención y haciendo que se acercara a verlos.

“Entonces los escuché y les digo “afuera nos vemos”. Eso fue el año 2001, y entonces yo insistí en que viniésemos a mi casa con Los Cholos y les dije, “vengan para que conozcan mi estudio”... Ellos habían escuchado la grabación de Cerquita del Corazón hecha por el dúo Arguedas, de Julio Humala y Walter Humala, que habían sacado un casete. El tema había sido grabado en 1989.” (C, Vásquez, 18 de agosto de 2011)

A partir de esta anécdota, Chalena se volvió muy cercana al grupo y les dio acceso a nuevos espacios para difundir su trabajo, tales como el programa radial *Canto Libre como el Canto del Chilalo*, que conducía en Radio Nacional. Del mismo modo, a eventos de mayor importancia como la conmemoración del 30 aniversario de la muerte de Víctor Jara, llevada a cabo en el teatro de la UNI, y en particular a un ciclo de recitales también titulado *Canto Libre como el Canto del Chilalo* organizado por ella en el Auditorio Los Incas del Museo de la

Nación. Este evento congregó a intérpretes de música popular latinoamericana de varios países, y fue una de las primeras experiencias del *Trío Los Cholos* de esta envergadura.

Por otro lado, es con el apoyo de Chalena que el grupo inició la producción de su primer álbum en 2003 y hace su primer viaje a Chile en 2004, esto último luego de terminar las grabaciones del disco y gracias al contacto con el grupo de música latinoamericana *Ensamble Serenata* generado durante los recitales en el Museo de la Nación. Dieron conciertos en la localidad de Rancagua y en auditorios de Santiago como la Escuela Moderna de Música⁵⁷ y la Universidad Nacional de Chile. Tras su regreso a Perú realizaron la presentación oficial del álbum *Trío Los Cholos – Música y Canto Popular Peruano*⁵⁸ en el auditorio de la Derrama Magisterial⁵⁹, con la presencia de los maestros Manuel Acosta Ojeda, Adolfo Zelada Arteaga y Jaime Guardia como invitados musicales, y Chalena Vásquez como presentadora del evento.

Este mismo año el conjunto participó en la primera versión del *Festival Internacional del Charango* llevado a cabo en la ciudad de Arequipa. El evento congregó a diversos intérpretes entre maestros consagrado de diferentes estilos de interpretación de este instrumento tales como Jaime Guardia de

⁵⁷ Yturry, D. [dyturry]. (26 de marzo, 2009). *Los Cholos - Sanqarara - Wayno ayacuchano* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3Bo2s8idFQI>

⁵⁸ Ver Anexo. 02.

⁵⁹ Sánchez, J. [Los Cholos Perú]. (11 de diciembre, 2015). *FLOR DE ROMERO (Wuayno tradicional, Huamanga, Perú) - LOS CHOLOS* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Z07SZnD4xQY>

Ayacucho, Ángel 'Toro' Muñoz⁶⁰ de Arequipa y Erick Zubieta de Puno, junto a intérpretes más jóvenes, destacando el propio *Trío Los Cholos* junto a otros como Fred Arredondo⁶¹ de Apurímac, Omar Ponce⁶² de Puno, e Italo Pedrotti de Chile. El festival no sólo incluyó conciertos, sino también conferencias, conversatorios y clases maestras acerca de las particularidades en los estilos de interpretación del charango.

Los viajes a Chile y Arequipa abrieron una etapa de rápida expansión hacia espacios tanto nacionales como internacionales. En 2006 volvieron a Chile, esta vez a la ciudad de Osorno, para participar en el *III Seminario de Música Latinoamericana Charango y Guitarra*⁶³, espacio de formación dirigido a docentes y estudiantes de música, compartiendo espacios didácticos y escenario con intérpretes de Bolivia, Argentina y Chile. Entre estos estuvo Horacio Durand, uno de los fundadores de *Inti Illimani*, grupo ícono de la *Nueva Canción Chilena* y uno de los principales referentes en el circuito local de *nueva canción* en los años 70 y 80. Por otro lado, en 2007 y 2008 viajaron a Arequipa y Cusco respectivamente, acudiendo a la cuarta y quinta edición del

⁶⁰ El 'Torito' Muñoz es un reconocido intérprete del charango arequipeño con cuerdas de metal y ex integrante del Trío Yanahuara, recordado conjunto musical que se destacó por su sentida interpretación de yaravíes, marineras arequipeñas y una variante local del huayno conocida como *pampeñas*.

⁶¹ Fred Arredondo es un charanguista de origen apurimeño residente en la ciudad del Cusco. Actualmente es un importante gestor cultural, siendo el organizador de festivales y encuentros internacionales de charango en dicho lugar.

⁶² El maestro Omar Ponce, natural de Ayaviri, es un pianista y máster en musicología por la Universidad de Chile. El diseño inicial de esta investigación contemplaba dos casos en vez de uno, siendo Omar Ponce y el ensamble que este dirige el segundo caso.

⁶³ magdalena leal. (02 de octubre, 2006). *Lanzamiento de Seminario de Música Latinoamericana* [Entrada en un blog]. Recuperado de <http://seminariomusicalatinoamericana.blogspot.pe/2006/10/lanzamiento-de-seminario-de-musica.html>

Festival Internacional del Charango al que asistieron originalmente en 2004. En 2008 el grupo presentó su segunda producción titulada *Kachkaniraqmí*⁶⁴.

En 2009, luego de una década de actividad, el arraigo entre audiencias específicas no le había dado masividad a la propuesta del *Trío Los Cholos*, pero sí niveles de experiencia y prestigio que los llevó a ser reconocidos como referentes y maestros por derecho propio en el circuito local alrededor del charango peruano, así como en el circuito internacional de música latinoamericana. El primero empezó a expandirse a nivel local con la aparición de festivales organizados por el *Colectivo Charango Perú*, sobre los cuales profundizaremos en la siguiente sección de este capítulo. El segundo, por otro lado, siguió afianzándose con un segundo viaje a la ciudad de Osorno para el *VI Seminario Internacional de Música Latinoamericana*.

Al año siguiente, en 2010, el *Trío Los Cholos* participó en la *Colección de Música Binacional Perú - Ecuador*, proyecto discográfico colaborativo impulsado por la Embajada de Ecuador en Lima, a propósito de los 10 años de paz entre ambos países así como el bicentenario de la independencia del mismo⁶⁵. Este reunió a intérpretes representativos de la música *criolla*, *andina* y *afro* de cada país para la grabación y lanzamiento de hasta cuatro discos⁶⁶.

⁶⁴ Ver Anexo. 02.

⁶⁵ admin. (08 de mayo, 2009). *Artistas de Perú y Ecuador se unen para histórica grabación vals y pasillo* [Entrada en un blog]. Recuperado de <http://www.raicesmilenarias.com/2009/05/08/artistas-del-peru-y-ecuador-se-unen-para-historica-grabacion-de-vals-y-pasillo/>

⁶⁶ Este proyecto dio inicio en 2009 con la producción de un primer disco denominado *Romance de nuestro destino*, dedicado a vals y pasillos, contando con la participación de la cantante limeña Victoria Villalobos junto a la cantante ecuatoriana Patricia Rameix. En 2010 el disco fue dedicado a la música andina con la participación del Trío Los Cholos junto al Grupo Quimera. En 2011 el proyecto continuó con el disco *De la misma sangre*, dedicado a géneros de música afro-peruana y afro-ecuatoriana, contando con Susana Baca como representante de Perú junto a Guillermo 'Papá Roncón' Ayoví de

Chalena Vásquez fue consultada sobre a quién invitar del lado peruano, señalando que era muy difícil encontrar un grupo que condensara toda la variedad de géneros musicales de la zona andina peruana⁶⁷. No obstante, debido a los criterios de producción, terminó recomendando al *Trío Los Cholos* para participaran en el segundo disco del proyecto.

El álbum fue grabado en la ciudad de Quito y llevó por título *Cerquita del Corazón*, contando con la participación del *Grupo Quimera*. De forma similar al *Trío Los Cholos*, este grupo comenzó su trayectoria en los años 80 interpretando música *latinoamericana* y de *nueva canción*, dando eventualmente un giro hacia la música popular ecuatoriana a mitad de los 90⁶⁸. Sin embargo, todos sus integrantes tuvieron una formación musical profesional, habiendo estudiado la mayoría de ellos en el *Conservatorio Nacional de Música* de Ecuador. Esto marcó una diferencia en la aproximación musical al repertorio por parte de ambos grupos, generando desacuerdos y tensiones en temas específicos como el *Carnaval de Tambobamba*.

“... tuvieron una serie de discusiones y hasta conflictos por el estilo de la música, la propuesta armónica y el arreglo que proponían los académicos ecuatorianos. Sobre el Carnaval de Tambobamba estuvieron a punto de abandonar el proyecto... la armonía propuesta, los cambios armónicos... era otra propuesta”
(Chalena Vásquez, 18 de Agosto de 2011)

Como indica el testimonio de los integrantes del *Trío Los Cholos*, el origen de estos conflictos estuvo en que los arreglos musicales propuestos por

Ecuador. Finalmente, en 2012 se hizo una cuarta producción que reunió a la joven intérprete peruana Josefina Ñahuis y a Carlos Grijalva de Ecuador.

⁶⁷ C. Vásquez, comunicación personal, 18 de agosto de 2011.

⁶⁸ Grupo Quimera. (Sin fecha). *Grupo Quimera Trayectoria*. Recuperado de <http://www.grupoquimera.ec/espanol.html>

el *Grupo Quimera* para el álbum, descritos como *kjarkeados* o *barrocos*, rompían con la intención de representar patrones musicales *tradicionales*⁶⁹. La controversia entre ambos grupos se resolvió otorgando el arreglo del *Carnaval de Tambobamba* al *Trío Los Cholos*, y el proyecto logró ser culminado con una presentación en Perú llevada a cabo en el Museo de la Nación durante el mes de agosto. Al siguiente mes se realizaron cuatro conciertos en Ecuador en las ciudades de Cuenca y Loja, y el Teatro Nacional Sucre de Quito. La gira finalizó en el Teatro Municipal de Piura.

En octubre del mismo año, 2010, el *Trío Los Cholos* realizó su primer viaje a la Argentina como invitados al *I Festival Internacional Charangos del Mundo* que se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires⁷⁰. Al igual que en los eventos desarrollados en Chile y Arequipa, el festival en Argentina incluyó una serie de actividades como talleres, clases maestras y ponencias además de conciertos. En estos el grupo asumió un rol didáctico, enseñando de manera práctica acerca de los distintos géneros y ritmos dentro de la música peruana principalmente andina. Este tipo de actividades, sumadas a la experiencia con el *Grupo Quimera* en Ecuador, colocaron al *Trío Los Cholos* en un rol legitimado de voz autorizada para representar lo *peruano tradicional* hacia audiencias foráneas. En tal sentido, el grupo no sólo se convirtió en un referente local, sino también en un referente internacional.

⁶⁹ R. García, comunicación personal, 11 de agosto de 2011.

⁷⁰ Este festival fue organizado por los mismos organizadores del Festival Internacional del Charango realizado en Cusco en 2008.

En 2011 el grupo no hizo ninguna visita al extranjero. Sin embargo, a fines de año visitan la ciudad de Huamanga para realizar un concierto conjunto con el maestro Abilio Soto Yupanqui⁷¹ y su conjunto *Ayllu Soto*, formado por sus hijos, en el Centro Cultural de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. De este modo, el *Trío Los Cholos* correspondió a la invitación realizada el año anterior por el maestro Abilio, comprometiéndolo a la vez para un nuevo concierto en Lima al siguiente año. Así, en 2012 se organiza un concierto en el auditorio de la Derrama Magisterial, el que es a su vez correspondido por una nueva visita a Ayacucho. Estos viajes muestran que incluso después de más de una década, el establecimiento de redes de reciprocidad e intercambio artístico sigue siendo una estrategia empleada activamente.

Casi de forma inmediata luego de regresar a Lima, el *Trío Los Cholos* viajó a Argentina para participar por primera vez en el *VI Festival Internacional Sonamos Latinoamérica*, realizado en diferentes ciudades como Santa Fé, Buenos Aires y Córdoba. Su participación se dio gracias al contacto con su organizador, el charanguista y guitarrista argentino Oscar Gomítolo, durante el *Festival Charangos del Mundo* en Buenos Aires, quien cubrió sus costos de viaje y estadía. A diferencia de otros festivales, el enfoque del *Sonamos Latinoamérica* no está en un instrumento en particular, sino en la diversidad de géneros latinoamericanos de música popular o de *raíz folclórica*, interpretados

⁷¹ Abilio Soto Yupanqui es un docente natural de Ayacucho nacido en 1941. Es un intérprete multi-instrumentista, compositor, docente, poeta quechua, artesano. Ha recibido múltiples reconocimientos en su región de origen por su prolífica actividad creativa y su impulso a las artes. Ha dirigido por varios años la Estudiantina Municipal de Huamanga.

por representantes de cada uno de los países de esta región⁷². Por otro lado, resulta interesante observar cómo se recurre a las redes de reciprocidad para replicarlo.

Así, si bien el festival se inició originalmente en la provincia de Santa Fe en Argentina, a la fecha se han organizado versiones en casi todos los países de la región, desde México hasta Chile. En Perú, por ejemplo, se han generado versiones anuales desde 2013, alternando entre Lima, Arequipa y Cusco como ciudades sedes. *Los Cholos*, en particular, han participado en la versión de 2013 realizada en Lima, tras la cual viajaron de nuevo a Argentina para interpretar en la versión del *Sonamos Latinoamérica* del mismo año en Tucumán⁷³. De alguna forma, este festival ha retomado la búsqueda de una unidad cultural latinoamericana pero ya mediante un formato musical uniforme, sino a través de la diversidad de géneros musicales y sonoridades.

4. El Instituto del Charango Peruano y el Colectivo Charango Perú

Como señalamos en la sección previa, hacia 2009 la trayectoria del *Trío Los Cholos* posicionó al grupo como referente dentro de un circuito nacional de festivales en torno al charango y sus diferentes estilos de interpretación. No obstante, su entrada inicial a dicho circuito no fue sólo más temprana sino que

⁷² Ibermúsicas. (s.f.). "SONAMOS LATINOAMÉRICA". *Red de Festivales. Músicas latinoamericanas desde distintos abordajes: Músicas tradicionales, folklóricas, jazz, etc.* Ibermúsicas. Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas. Recuperado de <http://www.ibermusicas.org/es/catalogo/1115>

⁷³ De forma más reciente, Los Cholos han retornado a Argentina para participar en el X Festival Internacional Sonamos Latinoamérica en la ciudad de Santa Fe. No obstante, es en este punto donde termina nuestro relato debido al alcance del trabajo de campo realizado.

también estuvo ligada a la creación del mismo, habiendo dado forma a espacios tempranos de articulación que jugaron roles equivalentes a los que tuvieron el *Taller de la Canción Popular* o el *Movimiento Peruano de la Nueva Canción* en su momento.

El primero de estos espacios fue el *Instituto del Charango Peruano*, creado por Ricardo García en 2003 como un espacio para congregar a los diferentes maestros del charango que este había conocido durante su etapa de aprendizaje musical. Nuevamente, las redes de apoyo fueron cruciales tanto para contar con un espacio de funcionamiento, teniendo como local de reunión al ya señalado SAYCOPE ubicado en la casa del maestro Manuel Acosta Ojeda en el Rímac, como para dar credibilidad entre los maestros a alguien que era percibido aún como un joven intérprete y no necesariamente como una voz autorizada.

“... los charanguistas de ese entonces estaban separados. ¿Entonces, qué pasó? Ricardo para ese entonces era muy amigo de Manuel Acosta, y con él vieron la posibilidad de juntar a esos charanguistas. Entonces fue a buscarlos, algunos le creyeron, algunos no, pero ya estaba la idea de que era una nueva persona la que estaba asumiendo el cargo, y teniendo como referente a don Manuel. Era algo totalmente raro.” (M. Chocce, comunicación personal, 26 de Agosto de 2011)

La iniciativa de Ricardo fue saludada por otros charanguistas jóvenes de ese momento, quienes reconocieron la importancia de haber *buscado a los viejos, porque sino no te iban a creer*⁷⁴. De esta manera se logró reunir a charanguistas como Jaime Guardia, los hermanos Justino y Jesús Alvarado,

⁷⁴ R. García, comunicación personal, 11 de agosto de 2011.

Roberto Teves y Avelino Rodríguez⁷⁵, con quienes se organizaron varios encuentros y conciertos conjuntos⁷⁶ así como la grabación de un álbum titulado *El Sentir del Charango Peruano*⁷⁷, el cual reunió a estos mismos intérpretes y fue lanzado a mediados de 2004.

No obstante, el *Instituto del Charango Peruano* tuvo una corta existencia debido a dos factores. En primer lugar, el hecho de que Ricardo congregara únicamente a grandes maestros dentro de la asociación, siguiendo una lógica de reconocimiento hacia sus trayectorias y su aporte en la difusión de estilos musicales valorados como *tradicionales*, lo que limitó la posibilidad de articular una red mucho más extensa que incluyera generaciones más jóvenes de intérpretes.

“O sea, yo siento que delimitó la asociación en gente que él conocía. Por ejemplo no invitó a Chano Díaz, o no sé si lo habrá invitado pero fue gente que nunca participó. Chano Díaz, Percy Rojas, Julio Humala, esos nuevos charanguistas que salen de la Escuela [Nacional Superior de Folklore José María Arguedas]... William Diaz... Ellos no pertenecían.” (M. Chocce, comunicación personal, 26 de Agosto de 2011)

Este hecho limitó el nivel de sostenibilidad de la asociación al hacerla mucho más vulnerable a un segundo factor que terminaría poniéndole fin, conflictos internos. El mayor de estos se dio durante un encuentro de charanguistas que fue registrado en video por uno de los asociados. Las

⁷⁵ Avelino Rodríguez fue uno de los primeros integrantes del *Taller de la Canción Popular*. Como tal, fue uno de los miembros fundadores de *Tiempo Nuevo*, además de integrar el grupo *Tarpuy*, ambos formados dentro del ámbito del taller. Posteriormente, se dedicó a la docencia y la interpretación solista.

⁷⁶ Ver afiche del *Segundo Aniversario del Instituto del Charango Peruano. Encuentro de Charanguistas 2015*.

⁷⁷ En este disco grabaron Jaime Guardia, Avelino Rodríguez, Los Hermanos Alvarado, Roberto Tevez y Los Cholos. Esto fue un símbolo de aceptación de que eran vistos como *pilares* del *Instituto del Charango Peruano* junto a los grandes maestros. Ver portada en Anexo. 06.

grabaciones fueron editadas, intercalándolas con imágenes de comunidades campesinas o paisajes altoandinos, para producir y vender un DVD⁷⁸ sin el conocimiento ni autorización previa de los demás asociados. Esto generó el quiebre de las relaciones dentro del *Instituto del Charango Peruano*, el cual se terminó disolviendo en 2005.

“En un primer momento lo que quería mostrar era el universo del charango peruano. Un poco también yo no estaba tan de acuerdo en cómo lo planteaba el Instituto, porque ellos todo lo basaban en los maestros, lo cual es importante. ¿Pero qué pasa con los demás, con todo el universo sonoro del charango, no solamente los maestros? También hay que darles un espacio a los maestros pero yo veía que ese era un poco el perfil del Instituto, que un poco se había cerrado a las nuevas propuestas.” (J. Sotelo, comunicación personal, 24 de agosto de 2011)

A partir de 2009 algunos de los miembros del *Colectivo* comenzaron a organizar una serie de festivales a nivel local en la ciudad de Lima, teniendo como principal objetivo dinamizar un circuito local así como propiciar el encuentro entre diferentes generaciones que manejaban repertorios y estilos principalmente *regionales* pero también *latinoamericanos*. Los primeros fueron el *Festival Charango Joven* y el *Festival Charango Warmi*⁷⁹ de 2009, dando escenario a los alumnos de algunos de los intérpretes mejor establecidos en el circuito -como Ricardo García, Omar Ponce, Percy Rojas⁸⁰- así como a estudiantes de la *Escuela Superior Nacional de Folklore ‘José María Arguedas’*. Estos se complementaron con la realización el mismo año del *Festival del*

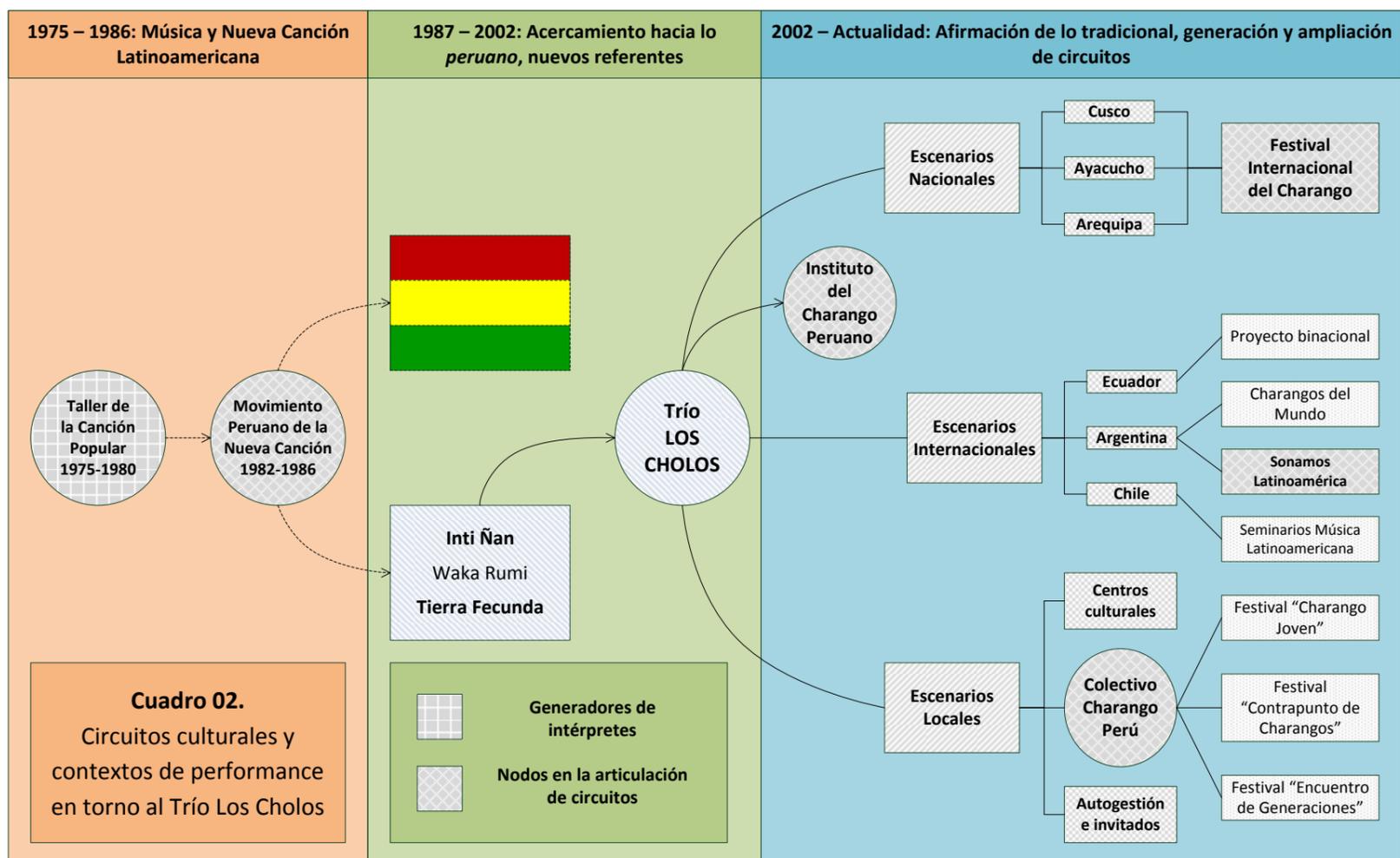
⁷⁸ Edward John. [Edward John]. (05 de agosto, 2008). *Flor de Romero - Trío “Los Cholos” - Charango peruano* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Hbl0jXWTYg4>

⁷⁹ La temática del *Charango Warmi* era dar cabida exclusivamente a charanguistas, ya que no suele haber un presencia amplia o habitual de mujeres en el circuito

⁸⁰ Percy Rojas es un intérprete del charango egresado de la Escuela Superior Nacional de Folklore ‘José María Arguedas’, en donde fue aprendiz de los maestros Erick Zubieta de Puno y Justino Alvarado de Ayacucho. Posteriormente, en 2005, ingresó a la especialidad de musicología en el Conservatorio Nacional de Música.

Charango 'Contrapunto de Charango', y al año siguiente con el *Festival del Charango 'Encuentro de Generaciones'*.

Estos eventos tuvieron múltiples ediciones, desarrollándose de forma sostenida al menos hasta el año 2012, y teniendo un pico de actividad entre 2010 y 2011. Así, el Colectivo generó nuevos espacios a nivel local para la performance de intérpretes con diferentes niveles de experiencia, impulsando trayectorias musicales o consolidando referentes locales como el propio *Trío Los Cholos*, quienes ya transitaban los festivales internacionales que se desarrollaban en Arequipa y Cusco. Asimismo, dichos festivales funcionaron como espacio de exposición y desarrollo de nuevos estilos gracias a la participación de charanguistas de otras partes del país como *Erick Zubieta* de Puno, *Lucio Vita* de Cusco, *Fred Arredondo* de Apurímac y *Daniel Altamirano* de Cajamarca. En ese sentido, y al igual que los festivales en otras regiones, fueron espacios en los cuales se afirmaron geografías sonoras.



Fuente: Elaboración propia

CAPÍTULO 4

Percepciones e interpretaciones en torno a lo *tradicional*

A lo largo de los últimos tres capítulos hemos seguido el recorrido de las trayectorias musicales del *Trío Los Cholos*, observando las transiciones entre contextos de performance así como la reconfiguración de circuitos, e identificando espacios de articulación y puntos de quiebre, yendo desde el *Taller de la Canción Popular* hasta el *Colectivo Charango Perú*. El Cuadro. 02 de la página anterior recoge una lectura panorámica de este proceso, a la vez que pone de manifiesto la representación de geografías musicales como un rasgo transversal que determinará aspectos específicos de la performance entre escenarios, audiencias y repertorios.

En tal sentido, las historias de vida recogidas y las trayectorias musicales reconstruidas a partir de estas muestran un giro paulatino desde lo *latinoamericano* –asociado con la estandarización de instrumentaciones y repertorios– hacia una concepción de lo *peruano* que se remite a la diversidad y particularidad de estilos musicales de alcance *local* o *regional*. En una primera etapa, marcada por el contexto de performance de la *Nueva Canción Latinoamericana*, los futuros integrantes del *Trío Los Cholos* se incorporan al circuito local de *nueva canción* que ya se había tomado forma en los años 70.

De este modo, internalizan un primer entramado cultural formado por referentes y repertorios provenientes de países como Chile, Argentina y Bolivia.

En la segunda etapa expuesta por el cuadro, toman el rol de aprendices mediante la asimilación de estilos musicales considerados *tradicionales*, proceso mediado por un grupo de *maestros* en tanto actores que resguardan cuidadosamente tales conocimientos como capitales simbólicos de prestigio y distinción. No obstante, lo importante de esta etapa no habría estado solamente en el hecho de adquirir dichos conocimientos, sino en el hecho de ser validados por parte de los *maestros* como figuras autoridad, quienes se convertirán en una primera red de respaldo para el impulso de su propuesta musical grupal a través de dinámicas de reciprocidad artística. La formación del *Trío Los Cholos* representa la culminación de esta etapa del proceso.

Finalmente, en la tercera etapa podemos observar cómo el *Trío Los Cholos* se posiciona como referente en múltiples circuitos locales, nacionales e internacionales. Su presencia en escenarios en el ámbito local y nacional – incluyendo los festivales organizados por el *Colectivo Charango Perú* y los festivales en Arequipa o Cusco– los legitimó como *maestros*, afianzando un nuevo circuito alrededor de la variedad de estilos de interpretación del charango peruano y reforzando, por medio de la performance, la representación de geografías musicales asimiladas durante los 90. Por otro lado, su presencia en circuitos internacionales los llevó a compartir escenario con intérpretes de *música latinoamericana*, con quienes fueron capaces de vincularse apelando a las prácticas musicales desarrolladas en los 80.

¿Qué veo en Los Cholos con respecto al pasado, a todo esto y la música que hacíamos? Veo que cambiaron y crecieron, veo que ellos sintetizan lo que se intentaba. Han extraído en esencia lo que eran las verdaderas intenciones, o lo que debió ser, y ahora tienen el reconocimiento de los maestros.” (A. Zevallos, comunicación personal, 18 de octubre de 2011)

Así, a medida que fueron desarrollando sus trayectorias musicales atravesando por diferentes contextos y circuitos, los actuales integrantes del *Trío Los Cholos* aprehendieron múltiples lenguajes musicales y códigos estéticos compartidos. Esto les otorgó una mayor versatilidad para alternar entre diferentes espacios, yendo desde la afirmación de lo *peruano* hasta su performance como parte de un sentido más extenso y diverso de lo *latinoamericano*. De este modo, el grupo se ha convertido en referentes dentro de escenas *locales* y *translocales* (Peterson & Bennett, 2004, 2004:6), en las que la noción de lo *tradicional* es puesta en juego como parte de un entramado cultural compartido, haciendo las veces de aspecto integrador a la vez que de factor distintivo.

1. Lo *tradicional* como la percepción de una sonoridad

Sobre lo anterior, es interesante notar cómo dicha noción no es formulada discursivamente sino hasta los años 90, si bien algunos aspectos que podrían considerarse constitutivos o relacionados a la misma van haciéndose presentes desde los años 70, particularmente a través de situaciones que hemos ido destacando. En ese sentido, la reacción por parte de Boris Villegas ante la idea de incorporar una pandereta para ejecutar un

huayno ayacuchano en el *Taller de la Canción Popular*, así como el rechazo del *Trío Los Cholos* a los arreglos *kjarkeados* o *barrocos* del *Grupo Quimera* para los temas del álbum *Cerquita del Corazón*, representan la negativa a romper con una serie de *formas* o *patrones tradicionales* asociados a la música peruana.

Esto sugiere que la noción de lo tradicional no es solamente concebida como un marcador discursivo de autenticidad, sino que también está ligada a formas determinadas y específicas de hacer música que involucran diversos elementos. Un primer nivel de asociación, observado por medio de las entrevistas realizadas a nuestros informantes, fue el que vinculó dicha noción con el uso de instrumentos acústicos antes que eléctricos⁸¹. Si bien esta lectura hace referencia a un aspecto más físico, apelando a la materialidad de los artefactos empleados, es importante de destacar ya que coloca al instrumento musical como fuente de *tradicionalidad*. Esto se ve reflejado en el testimonio de uno de nuestros informantes, al respecto de algunos cambios en la práctica de su grupo de música latinoamericana en los 80.

“Ya era un sonido mucho más tradicional pero hasta que llegamos a un límite pues ¿no? Porque cuando un músico no avanza, ya te estancas y hasta ahí llegaste. El repertorio seguía siendo el mismo pero la instrumentación era mucho más rica, más tradicional, en lugar de una guitarra que rascaba ya había una guitarra que hacía primera, y bordoneaban el estilo tradicional.”
(J. Sotelo, comunicación personal, 24 de agosto de 2011)

Sin embargo, lo que se destaca en esta referencia es que no solamente se trata del instrumento musical, sino de la forma en que este es ejecutado

⁸¹ C. Vásquez, comunicación personal, 18 de agosto de 2011.

siguiendo una serie de técnicas tales como el mencionado *bordón*. Esto pone en juego la capacidad del músico de hacer uso de múltiples recursos o técnicas interpretativas, así como su conocimiento del conjunto de formas o patrones de ejecución en función de los cuáles estas se ordenan y cobran sentido. Es esta concatenación de factores la que lleva a la generación de sonoridades que son catalogadas o valoradas como *tradicionales*, posicionando un determinado conjunto de prácticas musicales e incluso objetos dentro de un esquema de valoraciones derivado de estímulos sensoriales, ligado al nivel de experiencia del intérprete, y verbalizado mediante términos como *connotaciones* y *acentos*.

“Yo tenía un casete que Jinre me había pasado que se llamaba Maytam Qamurqanki, que es como una recopilación, es un disco que se hizo con músicas de diferentes cantantes pero que tenía una connotación tradicional hermosísima, muy bella.” (R. García, comunicación personal, 11 de agosto de 2011)

“También me faltaba oreja pues, hay que reconocer que no era tan bueno, entonces ya pues, ni modo. Pero sí toco música ancashina, pero no tengo el acento así como cuando escuchas a un tradicional” (J. Sotelo, comunicación personal, 24 de agosto de 2011)

En ese sentido, la percepción de un sonido o sonoridad *tradicional* se desprende de un proceso de identificación y evaluación que toma en cuenta estos tres elementos: “instrumentos, técnicas, patrones”. No obstante, no se debe asumir que lo *tradicional* señala un rasgo concreto u objetivo asociado a estos aspectos de la práctica musical. Como también destacan nuestros informantes, lo que es *tradicional* para unos puede no serlo necesariamente para otros, en función de sus propias trayectorias y experiencias con la música. Así, esta categorización del sonido va a depender de un segundo nivel de asociaciones que hace las veces de factor distintivo.

“... lo que para mí puede ser algo recontra tradicional de Ricardo, como que toca tal cual fiel, como está, de repente no lo es tanto para uno que es del campo ¿no? Y así hay diversos niveles en los cuales lo que importa es la honestidad con la que se toca el instrumento. Eso hay en la propuesta de Los Cholos.” (J. Sotelo, comunicación personal, 24 de agosto de 2011)

Estas consideraciones sugieren que, adicionalmente, la construcción de las percepciones en torno a lo que califica como *tradicional* también implica tomar posición dentro de un complejo campo de interacciones sociales, atravesadas por criterios de etnicidad y clase como los que vimos explicitados en algunas experiencias previamente descritas. Por ejemplo, el conflicto en *Tierra Fecunda* alrededor de la propuesta de interpretar un huayno ayacuchano, la que fue rechazada por las cantantes del grupo. Del mismo modo, el episodio en que los intérpretes de charango del *Sindicato de Artistas Folklóricos del Perú – SAFP* evitaron que Ricardo viera sus manos, por considerarlo un foráneo que buscaba apropiarse de sus conocimientos.

No obstante, estos testimonios no dan suficiente información para respaldar las asociaciones aquí sugeridas, especialmente por la dificultad de acceder al ámbito de las percepciones a través de entrevistas. Para lograr este objetivo se realizaron sesiones de exposición musical controlada, cuyos resultados pasaremos a mostrar en la siguiente sección.

2. Lo *tradicional* como la evocación de lugares y panoramas sonoros

Como se describió en el apartado metodológico de este trabajo de investigación, la exposición musical controlada consistió en la escucha de una

serie de temas musicales, los cuáles fueron previamente seleccionados en función del desarrollo de las entrevistas y el perfil de las personas entrevistadas. Inicialmente se utilizaron 14 temas para recoger las percepciones sobre el sonido entre los integrantes del *Trío Los Cholos*. Posteriormente se aplicó el mismo instrumento a otros intérpretes ligados a sus prácticas y circuitos, pero se optó por utilizar solamente 6 temas en vez de 14 para reducir el tiempo de duración de cada sesión, y para focalizar el tipo de información recogida. No se proporcionó a los participantes información alguna acerca de los temas como el nombre de los mismos o de sus intérpretes. A continuación se presentan los temas utilizados.

Tabla. 03. Temas empleados en exposición musical controlada		
Intérprete	Tema	Género musical
Lorenzo Layme Escobar y Bertha Quispe Soto	Soy un pobre campesino / Ñuqa campesinum kani ⁸²	Huayno
Los Alegres de Chinchobamba ⁸³	Ichik Sixto / Cuyacunapaj Faltantsu	Chimaychi
Jaime Guardia	Jardín abandonado ⁸⁴	Huayno
Agrupación Ccoriccoyllor de Pitumarca ⁸⁵	Marinera Pitumarquina	Marinera y huayno

⁸² Este tema fue obtenido de la colección de música *Ñuqa Chopccam Kani. Música Campesina de los Chopcca*, publicada por el entonces Instituto Nacional de Cultura y que consistió en una publicación de tres discos con música registrada en campo.

⁸³ *Los Alegres de Chinchobamba* es un conjunto del circuito local de fiestas y celebraciones populares del departamento de Ancash, activo principalmente en la zona del callejón de Conchucos. Utilizan arpa y violín, así como batería electrónica y animador.

⁸⁴ Huayno recopilado e interpretado por Jaime Guardia en su producción musical *Con Arpa y Violín Vol. II*.

⁸⁵ La grabación fue obtenida de un LP digitalizado. No se cuenta con mayores datos sobre el año de grabación o la casa disquera.

Embajador de Quiquijana ⁸⁶	Helme	Huayno
Vientos del Pueblo	Flor de Cactus	Sikuri
Pata Amarilla	Alpaquitay	Balada andina

La prueba fue diseñada tomando en cuenta la representación de geografías musicales advertida en la configuración del repertorio del *Trío Los Cholos* y que, según se pudo advertir a través del trabajo de campo, no se trataba de un rasgo exclusivo del grupo sino que era compartido por los intérpretes con quienes compartían circuitos. En tal sentido, las primeras preguntas buscaron poner a prueba la noción de *estilo*, entendida como un conjunto estructurado de reglas que guía el relacionamiento de una serie de elementos musicales y que implica operaciones de representación (Cruces, 1998:37), además de si al interior de estos *estilos* era posible identificar *marcadores sonoros* en tanto sonidos poseedores de un valor especial dentro de una comunidad de individuos (Truax, 1999), en esta caso compuesto por intérpretes musicales.

Para ello, se solicitó a los participantes que se concentraran en describir en sus propios términos el estilo que adjudicaban a cada tema. Seguidamente, se pidió que hicieran una evaluación más bien personal de la interpretación escuchada, y que indicaran a qué lugares o espacios los hacía remitirse la música. A través de esta pregunta se buscó indagar sobre las relaciones

⁸⁶ El Embajador de Quiquijana fue un conocido intérprete dentro del circuito de Coliseos Folklóricos entre los años 50 y 70. Helme reside en que este tema suele tener un matiz lento y triste. No obstante, la interpretación del tema incluido difiere por tener un ritmo rápido y más bien alegre, el que fue descrito como *tonero* por algunos de nuestros entrevistados.

mentales establecidas por los participantes, a partir de estímulos sensoriales, entre música y lugares. Por último, se hacía la pregunta –en caso el término no hubiera surgido espontáneamente– sobre si se valoraba la música como *tradicional* y por qué, tomando en cuenta los diferentes puntos que ya se habían discutido hasta este punto.

Uno de los primeros hallazgos fue que todos los participantes aplicaron un mismo proceso para evaluar a qué estilo correspondía cada canción. Así, al momento de escuchar los temas sus primeros comentarios se enfocaron en el tipo de instrumentos musicales empleados y el uso de determinados recursos en la interpretación musical. Respecto al tema *Soy un pobre campesino*, por ejemplo, todos convinieron en que se trataba de un huayno de estilo *cusqueño*, varios de ellos incluso asociándolo con la provincia de Canchis, debido a la melodía y la forma en que se rasgueaba el huayno con la bandurria como si el ritmo estuviera *al revés*⁸⁷. Curiosamente, el tema no estaba siendo interpretado por músicos cusqueños, sino por músicos huancavelicanos pertenecientes al pueblo *Chopcca*. Ninguno de los participantes contempló esta posibilidad.

Puede ser de Cánchis, del Cusco... Además por la forma de las frases también... es la técnica del instrumento, la afinación del instrumento que también creo que no ha sido afinado electrónicamente.” (R. Concha, comunicación personal, 27 de febrero de 2016)

“Normalmente eso para mí era Cusco ¡Pero así! En el último jugaba todos mis boletos a que era Cusco, pero pucha Huancavelica... no lo tenía yo por ese lado. Yo lo que he escuchado de Huancavelica es mucho más emparentado con

⁸⁷ Los huaynos suelen acompañarse siguiendo un compás sincopado compuesto por dos *corcheas* y una *negra*. No obstante, en algunas regiones del Cusco el patrón rítmico de acompañamiento del huayno invierte el orden de los tiempos, lo que genera la sensación de que se acompaña *al revés*. Estas mismas características se observan en la música *Chopcca*

Ayacucho ¿no?" (R. García, comunicación personal, 15 de octubre de 2012)

Sin embargo, otros temas generaron mayores niveles de inspección y derivaron en respuestas más diversas. Este fue el caso del tema *Marinera Pitumarquina* cuyo irregular patrón rítmico, así como la multiplicidad de instrumentos –arpa, violín, mandolina y quenilla– dificultaron que los participantes identificaran marcadores sonoros que los remitieran a geografías musicales específicas. Esto contrastó con el caso previo donde el sonido y rasgueo de la bandurria llevó a una afirmación más bien categórica. En este caso, los participantes se centraron en aspectos específicos como la velocidad *picada* de la interpretación, o el uso de la *quenilla* en tanto instrumento asociados a contextos rurales, para descartar opciones. Aun así, sus respuestas fueron variadas, ligando el tema a contextos como Ayacucho, Cusco y Ancash.

Por otro lado, la adscripción del tema a un estilo y geografía regional se disolvió por completo en dos de los temas: *Flor de Cactus* y *Alpaquitay*. El primero fue escuchado sólo por dos de los participantes, quienes descartaron cualquier vinculación pues reconocieron a *Vientos del Pueblo* como intérprete del mismo, un grupo salido del *Taller de la Canción Popular* y que por tanto era de un contexto urbano desde el cuál hacían una apropiación de un sikuri puneño. El segundo fue incluso más sugerente pues todos los participantes señalaron que este se trataba del reflejo de una experiencia totalmente urbana, y que estaba dirigido precisamente hacia una audiencia más bien citadina, sin hacer referencia a una región específica. En tal sentido, el espacio urbano de la

ciudad fue visto como uno carente de referencias sonoras a geografías regionales.

“Esto pertenece al género de la nueva canción urbana, la música andina urbana... Claro, esta es ya una movida recontra, totalmente urbana, ya totalmente urbana. Pero mira, estos son resultados de la década del '70, resultado de la nueva canción popular, toda esa vaina.” (J. Sotelo, comunicación personal, 31 de enero de 2016)

No obstante, esto no significa que lo urbano sea un ámbito carente de marcadores sonoros, sino que opera a otro nivel de asociaciones entre música y lugares que, en este caso, ya no se remiten a geografías regionales sino a espacios o contextos imaginados. Así, del mismo modo en que los participantes asociaron lo urbano con los últimos dos temas, estos también relacionaron el resto de temas con escenarios y situaciones social y geográficamente diferenciados que fueron desde panoramas o paisajes generales hasta contextos catalogados como indígenas y mestizos. El tema *Soy un pobre campesino*, por ejemplo, evocó en los participantes imágenes *rurales campesinas de pueblos bien adentro*, uno de ellos incluso señalando que le hacía pensar en una fiesta familiar e íntima antes que en una presentación en escenario. A la vez, era ligado a *alturas* y las *geografías de los andes* debido a la percepción de una intención por *evocar los sonidos de la naturaleza*.

Así, a partir de la evaluación de elementos específicos tales como la afinación no exacta de los instrumentos, además de la percepción de cierta naturalidad o espontaneidad en la intención del canto en quechua, los participantes reconstruyeron un escenario ideal de lo andino, respaldado por

una asociación del estilo musical ejecutado con una geografía regional específica. Esto hizo que el tema fuera uno de los considerados *muy tradicionales*. Pero este nivel de coincidencias entre representaciones musicales y espaciales no siempre sería el caso, lo que puede verse en el *chimaychi Ichik Sixto / Cuyacunpaja faltantsu* y los huaynos *Jardín abandonado* y *Helme*, que mostraran la relatividad de estas asociaciones.

En el primer caso, por ejemplo, se repitió básicamente el mismo esquema observado con el tema antes comentado. La mayoría de participantes identificaron el estilo a partir de la introducción con violines, la que funcionó como marcador sonoro asociado al género musical del *chimayche*. Por otro lado, la interpretación fue descrita como *chuta* o *muy pueblerina*⁸⁸, y la sonoridad de los instrumentos musicales fue asociada con las *alturas*⁸⁹ y el escenario de una fiesta familiar. El único elemento que logró interrumpir brevemente la alegoría sonora de una ruralidad andina fue la introducción de una batería eléctrica en la instrumentación del tema, aunque no con la suficiente intensidad como para que este fuera descartado por los participantes como un tema *no tradicional*, siendo más bien admirado por la destreza percibida de los músicos.

“Al ponerle percusión lo haces más zapateado, más picado, lo estás haciendo más picado. Aunque de por sí es un poco picado, pero ya la percusión te invita a zapatear ya. Porque sin eso, esto es música para... simplemente ¿no?... Pero ya con la percusión ya te invita a zapatear. Es diferente a otras músicas tradicionales”. (J. Sotelo, comunicación personal, 31 de enero de 2016)

⁸⁸ G. Valverde, comunicación personal, 30 de septiembre de 2012.

⁸⁹ R. Concha, comunicación personal, 27 de febrero de 2016

“Bueno, la música va cambiando... Qué bonita música. Mira, a pesar de la batería que lo hace un poquito más digerible para el oído de nosotros de repente, igual se siente la sinceridad de la música.” (R. García, comunicación personal, 19 de octubre de 2012)

En cambio, con los *huaynos Jardín abandonado* y *Helme*, o la *Marinera Pitumarquina*, sí se generaron quiebres en la manera como estos fueron asociados con determinados escenarios y contextos. *Jardín abandonado*, por un lado, no tuvo consenso entre los participantes pues la mayoría de estos la describieron como un tema representativo no de un estilo regional, sino representativo del estilo personal de Jaime Guardia. Mientras que para los integrantes del *Trío Los Cholos*, dada a la cercanía generada con el maestro en cuestión, este tema era representativo del charango de Parinacochas, Ayacucho, al construir un vínculo sonoro con esta parte de la región a través del instrumento y la voz del intérprete.

“Es la tierra cantando, es como escuchar a Mercedes Sosa, una cosa así. Yo siento la tierra cantando cuando canta Jaime su voz es telúrica y su charango es increíble. Ellos son los maestros pues.” (R. García, comunicación personal, 19 de octubre de 2012)

En el caso de *Helme* y *Marinera pitumarquina*, resaltó que ambos fueron asociados a música interpretada en un escenario por la cantidad de instrumentos y la intuición de una preparación por parte de los músicos, quienes se estarían presentando ante una audiencia o por contrato. En ambos temas no se hizo una vinculación con paisajes o geografías *andinas*, vinculándoselos más bien con un espacio *de pueblo no necesariamente campesino*⁹⁰. Son precisamente estos temas a los que no se llega a adjudicar

⁹⁰ J. Sotelo, comunicación personal, 31 de enero de 2016.

por completo el apelativo de *tradicional*, a diferencia de los que se han analizado anteriormente que incluso llegan a ser catalogados como *muy tradicionales* o hasta *súper tradicionales*. Algunas participantes les adjudicaron tal apelativo pero haciendo la atinencia de que eran *menos tradicionales* que otros, como *Marinera pitumarquina* por dar la impresión de ser una cuestión *más estudiada*⁹¹.

“Me hace pensar justamente en una fiesta andina, pues. Los instrumentos que están ahí en familia, son los instrumentos que forman la fiesta andina... pero como orquesta, menos tradicional”
(A. Zevallos, 21 de febrero de 2016)

En tal sentido, lo que estas asociaciones nos muestran es que existen múltiples representaciones y asociaciones de lugar que van desde la adscripción a geografías musicales, hasta la evocación de escenarios y contextos imaginados, a partir de los cuáles se definen niveles de tradicionalidad antes que categorías excluyentes de *tradicional / no tradicional*, las que representarían extremos de una escala en la que se dan los entrelazamientos de percepciones y representaciones que se han podido observar a través de la exposición musical controlada. Hemos tratado de representar estas escalas a través del siguiente cuadro y empleando un código de colores.

Los recuadros resaltados en verde designan aquellos temas en los que las percepciones de los participantes enlazaron la representación de espacios geográficos con los espacios imaginados, resultando en una fuerte afirmación de tradicionalidad, la cual se va diluyendo a medida que nos vamos

⁹¹ A. Zevallos, comunicación personal, 21 de febrero de 2016.

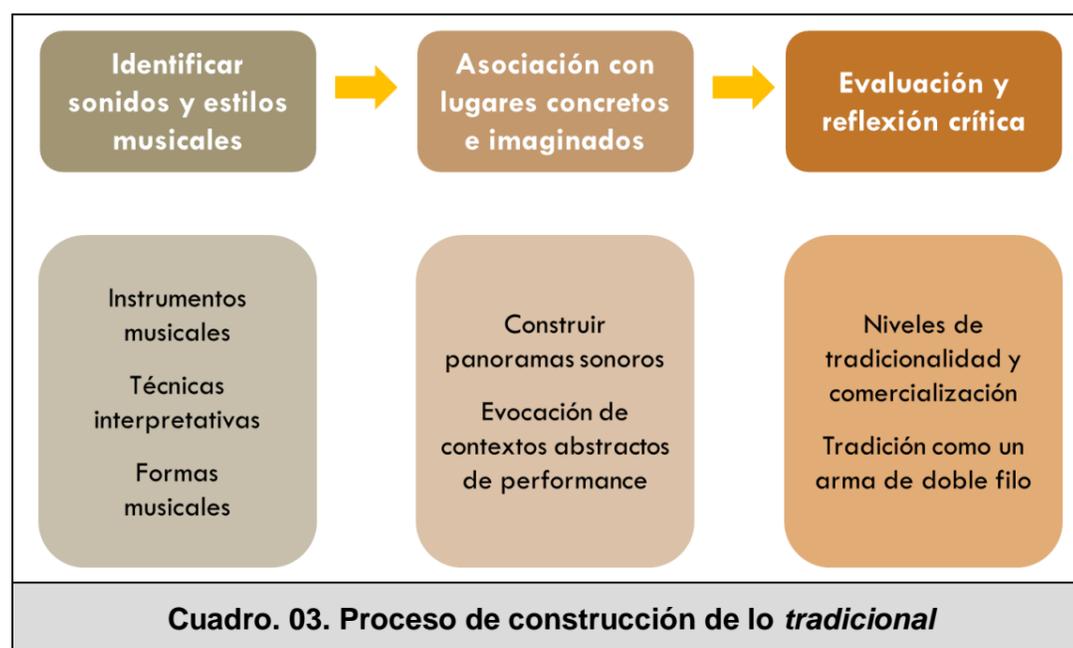
desplazando hacia el extremo más *urbano* de dicho espectro representado con color rojo, en el cual las referencias a geografías regionales se diluyen dejando solamente la asociación con una noción imaginada de urbanidad. En el medio podemos observar temas en que la opinión de los participantes resultó dividida, y que resultan de suma importancia para el análisis pues son una representación gráfica de la subjetividad desde las cuáles son construidas estas representaciones.

Tabla. 04. Asociaciones y representaciones de tradicionalidad							
Intérprete	Tema	Participante					
		1	2	3	4	5	6
Lorenzo Layme y Bertha Quispe	Soy un pobre campesino						
Los Alegres de Chinchobamba	Ichik Sixto / Cuyacunapaj Faltantsu						
Jaime Guardia	Jardín abandonado						
Ccoriccoyllor de Pitumarca	Marinera Pitumarquina						
Embajador de Quiquijana	Helme					-	-
Vientos del Pueblo	Flor de Cactus	-	-	-	-		
Pata Amarilla	Alpaquitay						

Fuente: Elaboración propia

3. La construcción de lo *tradicional* como un encadenamiento de percepciones

Lo que las sesiones de exposición musical controlada muestran es que la idea de lo *tradicional* toma forma en función de la evaluación de estilos y sonoridades, y que a su vez se configuran sobre la base de tres elementos constitutivos: “*Instrumentación, técnica interpretativa y formas musicales*”. Asimismo, las percepciones en torno a estos elementos estarán determinadas por los aprendizajes y prácticas musicales desarrolladas por un conjunto de actores durante sus trayectorias. Es decir, que tales elementos son mediados por la subjetividad de la experiencia de un grupo de intérpretes, la que a su vez es moldeada por un panorama cambiante de contextos de performance que ha sido descrita a lo largo de los primeros capítulos de esta investigación.



Fuente: Elaboración propia

Una vez que estos elementos llegan a ser identificados, los diferentes actores involucrados en su representación buscarán ordenarlos dentro de estructuras coherentes, apelando para ello tanto a panoramas sonoros anclados en geografías regionales, así como a la evocación de contextos imaginados o abstractos de performance. La identificación de *estilos* permite adscribirlos a esta primera estructura de geografías regionales, mientras que la percepción de sonoridades lleva a la vinculación con los segundos escenarios. Es en función de la conjugación de estos escenarios que se determina la *tradicionalidad* de una determinada performance musical. Como vimos, este proceso de evaluación apela, en primer lugar, a la identificación de *marcadores sonoros*.

Dentro de este proceso, la *tradicionalidad* adjudicada a una determinada práctica, expresión o performance musical funciona como un factor de distinción dentro del campo más amplio de la música popular. Cabe aquí regresar a la definición de John Connell y Chris Gibson acerca de lo popular en la música, entendido como un ámbito o contexto social en que se definen identidades musicales espaciales que, a su vez, generan nociones específicas de autenticidad al incrustarse en geografías concretas de experimentación (2002:1-19). La noción de *tradicional* o los niveles de *tradicionalidad* cumplen precisamente dicha función, como lo ejemplifica el testimonio de uno de los integrantes del *Trío Los Cholos*.

“Pero música popular también es la música que hacen los Gaitán Castro, también es música del pueblo ¿no? Claro lo que pasa es que la onda tradicional pasa, pensándolo por ahí, por otra óptica. O sea la música tradicional es una vertiente distinta ¿no? es

como la madre, lo otro son caminos que va tomando la música con el devenir del tiempo ¿no?” (R. García, comunicación personal, 19 de octubre de 2012)

Por otro lado, siguiendo el modelo de análisis del etnomusicólogo español Fernando Cruces, quien hace referencia a tres niveles distintos de coherencia en la música, podríamos señalar que el criterio de *tradicionalidad* hace las veces de un patrón de evaluación local que opera al nivel de la coherencia contextual, y a partir del cual es posible organizar la coherencia gramatical de las prácticas musicales dentro de un *mundo* o *universo* musical local (Cruces, 1998:45). En ese sentido, al afirmar que algo *no es tradicional* se está indicando no sólo que determinada forma de práctica o performance musical no sigue una sonoridad particular y no acopla con un estilo, sino que tampoco encaja con los esquemas inherentes al entramado cultural compartido de significados que forma parte de un circuito musical determinado.

CONCLUSIONES

Como señalamos en la introducción, no ha sido el objetivo de esta investigación responder qué es o qué no es *tradicional*, sino determinar el proceso mediante el cual tal noción es construida y cobra sentido a través de las prácticas musicales de un conjunto de intérpretes, las que a su vez se encuentran insertas en circuitos culturales y perfilan trayectorias musicales a lo largo del tiempo. En tal sentido, se partió de la dimensión subjetiva de la experiencia de los sujetos para aproximarse a la forma en que se confiere sentido a una noción que es, de por sí, abstracta. Tomando estos puntos de partida, se plantearon dos primeros objetivos. En primer lugar, profundizar en el desarrollo de las trayectorias musicales del caso seleccionado, y en segundo lugar explorar los cambios en los contextos de performance que envolvieron las mismas.

Como pudimos observar en los primeros tres capítulos, los integrantes del *Trío Los Cholos* desarrollaron sus primeras prácticas bajo la influencia del movimiento artístico e ideológico de la *nueva canción latinoamericana*, el cuál constituyó un primer contexto de performance a partir del cual se configuró un circuito local de *nueva canción* que mantuvo vigencia entre los años 70 y 80. Al interior del mismo se destacaron algunos espacios de articulación tales como el *Taller de la Canción Popular* en los 70, fundado por Celso Garrido-Lecca dentro

de la *Escuela Superior Nacional de Música*, así como el *Movimiento Peruano de la Nueva Canción* en los 80. Estos espacios formaron y aglomeraron a diferentes intérpretes, pero finalmente no lograron dar sostenibilidad a un movimiento que pudiera considerarse equivalente a las experiencias de otros países como Chile y Cuba.

Este fracaso fue adjudicado, tanto por nuestros informantes como por artículos alrededor de este período de tiempo (Oliart & Llorens, 1984), al hecho de que no se hizo una aproximación real a lenguajes musicales locales, optándose más bien por replicar los repertorios musicales de otros referentes latinoamericanos de la *nueva canción*. Tal factor hizo que el circuito local fuera muy vulnerable a los cambios sociales y políticos que venían ocurriendo en este período de tiempo, y que finalmente llevaron a su resquebrajamiento debido a conflictos internos durante la *Semana de Integración Cultural Latinoamericana* de 1986. Este hecho dejó campo abierto para que se posicionaran nuevos referentes musicales en el panorama local, quedando relegados los grupos de Chile y Argentina en favor de grupos bolivianos tales como *Los Kjarkas*.

Estos cambios en los panoramas y referentes musicales configuraron un segundo contexto de performance, marcado por el desvanecimiento del componente político e ideológico de la *nueva canción*. Las trayectorias musicales de los integrantes del *Trío Los Cholos* empezaron a tomar forma en medio de estas dos etapas, lo que hizo posible que advirtieran y experimentaran de forma directa las brechas entre discursos, repertorios y

audiencias alrededor de la *nueva canción*, asociándola con sectores universitarios de clase media desconectados de las experiencias de socialización musical de amplios sectores de la población peruana. Este tipo de cuestionamientos pusieron en duda las geografías musicales que se habían ido construyendo y representando hasta entonces a partir de lo *latinoamericano*, llevando a primeros acercamientos al aprendizaje e interpretación de repertorios concebidos como *peruanos*.

Asimismo, esta segunda etapa en los procesos de transformación de contextos de performance, desarrollada entre finales de los 80 e inicios de los 90, estuvo marcada por el encuentro con figuras de autoridad o *grandes maestros*, que mediaron el ingreso de los integrantes del *Trío Los Cholos* a nuevos espacios para la performance cargados de un alto valor simbólico en tanto *refugios de autenticidad*. Es aquí donde se asimilan repertorios y estilos de interpretación musical asociados a espacios regionales, lo que a su vez implicó la construcción de una geografía musical de lo *peruano* entendida como un espacio sonoro de representaciones (Rowe, 1996). Así, la formación del *Trío Los Cholos* hacia finales de los 90 representó la culminación de este giro de circuitos y entramados culturales, en el que la noción de lo *tradicional* empezó a hacerse presente discursivamente.

A partir de este punto, observaremos cómo el *Trío Los Cholos* iniciará su práctica respaldándose en las redes de reciprocidad artística construidas con los maestros, legitimándolos frente a otros intérpretes y dándoles una capacidad de convocatoria crucial para posicionar su propuesta. Asimismo, la

trayectoria musical del grupo se desarrolló a través de la construcción de este tipo de relaciones con actores clave, tales como la compositora e investigadora Chalena Vásquez, que les dio acceso a mayores espacios de difusión y performance. De este modo, el grupo se fue posicionando en multiplicidad de circuitos, desde festivales locales y nacionales alrededor del charango peruano, hasta encuentros y festivales internacionales de música latinoamericana en los que pudieron compartir con algunos referentes de etapas previas.

De este modo, el *Trío Los Cholos* se ha vuelto un protagonista dentro de una tercera etapa en la que el contexto de performance ya no está relacionado a la *nueva canción latinoamericana*, sino a la afirmación de lo *peruano* en espacios de representación de identidades musicales a nivel local, nacional y latinoamericano. Es en este nuevo contexto de performance donde la noción de lo *tradicional* empieza a ser formulada discursivamente, si bien ya desde los años 70 se pudo advertir algunos aspectos que sugerirían la presencia de consideraciones similares, tales como el establecimiento de límites en la introducción de transformaciones en ciertas prácticas musicales. Así, por ejemplo, la reacción adversa a utilizar una pandereta para un huayno ayacuchano dentro del espacio del *Taller de la Canción Popular*, a mediados de los 70, supone un interesante paralelo con la no aceptación de arreglos musicales distintos a los del *Trío Los Cholos* en la grabación del álbum *Cerquita del Corazón*.

De hecho, esta es una de las primeras ocasiones en que los integrantes del *Trío Los Cholos* usan el término de *tradicional* para referirse a un conjunto

de *patrones*, implicando con ello un tipo de instrumentación específica acorde con las formas musicales de cada tema a interpretar. Otros informantes también hicieron referencia a esta idea de *formas* musicales para referirse a un conjunto de reglas de interpretación. A su vez, se empezó a advertir el uso de este término para designar *connotaciones* y *acentos*, llamando nuestra atención sobre la dimensión subjetiva de la experiencia. Es decir, concebir lo *tradicional* no sólo como la ejecución de una serie de reglas de interpretación musical en concordancia con estilos regionalmente situados, sino como una percepción de lo sonoro situada en medio de un complejo campo de relaciones sociales.

La aplicación de sesiones controladas de exposición musical nos permitieron profundizar en este aspecto, demostrando que efectivamente lo *tradicional* en la música es pensado a través de un proceso de percepciones y asociaciones que parte de la identificación de *estilos* y *sonoridades*, y que sitúa un determinado conjunto de prácticas musicales dentro de un modelo coherente de geografías musicales, evocando tanto panoramas sonoros como contextos abstractos de performance. Así, en tanto principio abstracto, lo *tradicional* es construido a través de un proceso que toma como punto de partida la identificación de una serie de *marcadores sonoros* (Truax, 1999) los cuales son considerados como elementos *objetivos* por cuanto derivan de aspectos concretos tales como la materialidad de los instrumentos y técnicas interpretativas.

No obstante, como nos muestran las historias de vida y trayectorias musicales rastreadas a lo largo de esta investigación, inclusive estos elementos forman parte de experiencias subjetivas de aprendizaje y asimilación de estilos. En tal sentido, podemos afirmar que la *tradicionalidad* que es adjudicada a determinadas prácticas musicales es, efectivamente, una noción abstracta pero que al mismo tiempo las posiciona dentro de un mapa mental de asociaciones y representaciones de lugar. Por ese motivo, la noción de lo *tradicional* funciona como un marcador de identidades musicales y espaciales.

BIBLIOGRAFÍA

Alfaro, S. (2009). *Economía y cultura en la música andina en Lima Metropolitana* (Tesis de licenciatura en Sociología). Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias Sociales.

Albornoz, C. (2005). La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. En J. Pinto (ed.), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular (147-176)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Abrahams, R. (1972). Personal power and social restraint in the definition of folklore. En R. Bauman (Ed.), *Towards new perspectives in folklore*. Austin: Indiana University Press, 16-30.

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1977). The culture industry: enlightenment as mass deception. En J. Curran, M. Gurevitch & J. Wollacott (eds.), *Mass communication and society* (pp.349-383). Londres: Edward Arnold and Open University Press.

Arguedas, J. M. (1975) *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.

Arguedas, J. M. (2007). ¿Qué es el folklore?. En E. González Carré (Ed.), *Folklore y tradiciones populares: Arguedas, González Carré, Jiménez Borja, Merino de Zela, Morote Best, Muelle*. Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero.

- Ben-Amos D. (1972). Towards a definition of folklore in context. En Bauman, R. (Ed.), *Towards new perspectives in folklore*. Austin: Indiana University Press.
- Bolaños, C. (Ed.). (2007). *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Canepa, G. (Ed.). (2001). *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: PUCP. Fondo Editorial.
- Carlin, R. (2004). The Good, The Bad, and The Folk. En C. Washburne & M. Derno (Eds.), *Bad Music: The Music We Love To Hate*. Londres: Routledge.
- Chamosa, O. (2010). *The Argentine Folklore Movement. Sugar elites, criollo workers and the politics of cultural nationalism, 1900-1955*. Tucson: University of Arizona Press.
- Chase, M. (2010). The Trials. Violence and Justice in the Aftermath of the Cuban Revolution. En G. Grandin & G. Joseph (Eds.). *A Century of Revolution: Insurgent and Counterinsurgent Violence during Latin America's Cold War*. (pp. 163-198) Durham & London: Duke University Press.
- Chocano, R. (2013). *¿Habrà jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Connell, J., & Gibson, C. (2002). *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*. Londres: Routledge.

Cruces, F. (1998). Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. *Antropología. Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, (15-16), 33-57.

Degregori, C. I., Golte, J., & Oetling, E. (1979). Canciones como expresión del pensamiento campesino andino. *Revista indiana*, 5, 253–298.

Degregori, C. I. (2008). *Saberes periféricos. Ensayos sobre la antropología en América Latina*. Lima: IEP - Instituto de Estudios Peruanos.

Domínguez, J. (1989). Support for Revolutionary Movements. En *To Make a World Safe for Revolution. Cuba's Foreign Policy* (pp. 113-146). Cambridge: Harvard University Press.

Emrich, D. (1946). Folk-Lore: William John Thoms. *California Folklore Quarterly*, 5 (4), 355-374.

Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología: IEP.

Ferrier, C. (2010). *El Huayno con Arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: PUCP - Instituto de Etnomusicología; IFEA - Instituto Francés de Estudios Andinos.

Finnegan, R. (1989). *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (Ed.), *Las Culturas Musicales. Lecturas en Etnomusicología* (pp. 413–436). Madrid: Editorial Trotta.

Gelbart, M. (2007). *The invention of “folk music” and “art music”. Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 256-277.

Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas*. México: Taurus, pp. 49-63.

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Garrido-Lecca, C. (2000). *Celso Garrido Lecca (4 de 6) El trabajo con Víctor Jara y la Nueva Canción en Chile y Perú* (C. Vásquez & M. Martínez, entrevistadores) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bzOZRF94Agl>

Garrido-Lecca, C. (2001). *Celso Garrido Lecca: «La sociedad peruana no ha integrado al músico»* (M. I. Guerra, entrevistadora). Recuperado de http://www.andes.missouri.edu /andes/Cronicas/MIG_GarridoLecca.html

Garrido-Lecca, C. (2013). *Celso Garrido Lecca: “Un artista no debe repetirse a sí mismo”* (A. Gallegos, entrevistador). Recuperado de <http://www.beethovenfm.cl/celso-garrido-lecca-un-artista-no-debe-repetirse-a-si-mismo/>

Hall, S. (1981). Notes on deconstructing 'the Popular'. En R. Samuel. (ed.), *People's History and Socialist Theory*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Herndon, M. (1971). The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View. *Ethnomusicology*, 15 (3), 339-352.

Hobsbawm, E. (1988). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Juárez, C (2014). Popular Music and the Avant-garde in Uruguay: The second Canto Popular Generation in the 1970s. En P. Vila (ed.), *The militant song movement in Latin América. Chile, Uruguay and Argentina* (121-140). United States: Lexington Books.

Karmy, E., & Farías, M. (Eds.) (2014) *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: CEIBO Ediciones.

Kartomi, M. (1981) The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology*, 25 (2), 227-249.

Krims, A. (2012). Music, space, and place. The geography of music. En M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (Eds.). *The cultural study of music. A critical introduction* (pp. 140-148). Nueva York: Routledge

Landa, L. (1992). *Los caminos de la música: Los géneros populares andinos en un medio urbano*. (Tesis de bachillerato en Antropología). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Lewis, O. (1951). *Life in A Mexican Village: Tepoztlan Revisited*. Illinois: The University of Illinois Press.

Llorens, J. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto Indigenista Interamericano.

Llorens, J., & Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Lull, J. (Ed.). (1992). *Popular music and communication*. Estados Unidos: Sage Publications.

Melgar Vásquez, M. (2006). *Elementos de Folklore y Folklorología*. Lima: Arteidea Editores.

Mendivil, J. (2004). Huaynos híbridos: Estrategia para entrar y salir de la tradición. *Lienzo*, 25, 27-64.

Mendivil, J. (2009). Wondrous stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, 31, 61-77.

Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, Siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13.

Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>

Martí, J. (1996). Música y etnicidad: una introducción a la problemática. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematika>

Martí, J. (2002). Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales. En C. Fauria & Y. Aixelà (Eds.), *Barcelona, mosaic de cultures* (pp. 255-266). Barcelona: Edicions Bellaterra.

Martí, J. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>

Merino de Zela, M. (2007). Hacia una teoría del folklore peruano. En González Carré, E. (Ed.). *Folklore y tradiciones populares: Arguedas, González Carré, Jiménez Borja, Merino de Zela, Morote Best, Muelle*. Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero.

Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.

Middleton, R. (2012). Locating the people: music and the popular. En M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (Eds.). *The cultural study of music. A critical introduction* (pp. 275-287). Nueva York: Routledge

Molinero, C., & Vila, P. (2014a). Atahualpa Yupanqui. The Latin American Precursor of the Militant Song Movement. En P. Vila (Ed.). *The Militant Song*

Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina (pp. 163-191). Estados Unidos: Lexington Books.

Molinero, C., & Vila, P. (2014b). A Brief History of the Militant Song Movement in Argentina. En P. Vila (Ed.). *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina* (pp. 193-227). Estados Unidos: Lexington Books.

Moore, R. (2003). Transformations in Cuban Nueva trova, 1965-95. *Ethnomusicology*, 47 (1), 1-41.

Morote, E. (1950). *Elementos de folklore: definición, contenido, procesamiento*. Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco.

Morris, N. (1986). Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983. *Latin American Research Review*, 21 (2), 117-136.

Morris, N. (2014). New Song in Chile. Half a Century of Musical Activism. En P. Vila (Ed.). *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina* (pp. 19-44). Estados Unidos: Lexington Books.

Mularski, J. (2014). Changes in Society and Music, 1950-1968. En *Music, politics and nationalism in Latin America. Chile during the Cold War Era*. New York: Cambria Press.

Myers, H. (2001). Etnomusicología. En F. Cruces (Ed.), *Las Culturas Musicales. Lecturas en Etnomusicología* (pp. 19-40). Madrid: Editorial Trotta.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: thirty one-issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

Oliart, P., & Llorens, J. (1984). La nueva canción en el Perú. *Comunicación y Cultura en América Latina*, 12, 73-83.

Peterson, R. A., & Bennett, A. (2004). Introducing music scenes. En A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music scenes. Local, translocal and virtual* (1-16). Nashville: Vanderbilt University Press.

Porter, J. (1995). New Perspectives in Ethnomusicology: A Critical Survey. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 1. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/300/new-perspectives->

Redfield, R. (1930). *Tepoztlan, a Mexican village: A study in folk life*. Chicago: University of Chicago Press.

Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Vol. 1. Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: Editorial SB.

Riveros, C. (2009). Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima: la masificación de la escena subterránea. *Boletín música*, 25, 3-24.

Ríos, F. (2008). La Flute Indienne: The early history of Andean folkloric-popular music in France and its impact on Nueva Canción. *Latin American Music Review*, 29 (2), 145–189.

- Roel Mendizábal, P. (2000). De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros. En C. I. Degregori (Ed.), *No hay país más diverso: Compendio de antropología peruana* (pp. 74-122). Lima: IEP.
- Romero, R. (Ed.). (2002). *Sonidos andinos: una antología de la música campesina del Perú*. Lima: PUCP-IRA. Centro de Etnomusicología Andina.
- Romero, R. (2004). *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Romero, R. (2012) Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú. En C. I. Degregori (Ed.). *No hay país más diverso II. Compendio de antropología peruana*. Lima: IEP.
- Romero, R. (Ed.). (2015). *Música popular y sociedad en el Perú Contemporáneo*. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología.
- Rowe, W. (1996). *Ensayos Arguedianos*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rozas, E. (2007). *Fusión: banda sonora del Perú*. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología.
- Sanders, K. (1997). *Nación y tradición: cinco discursos en torno a la nación peruana, 1885-1930*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Schills, E. (1971). Tradition. *Comparative Studies in Society and History*, 13 (2), 122-159.

Schmiedecke, N. (2014). La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. En E. Karmy, & M. Farías (Eds.). *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 201-218). Santiago de Chile: CEIBO Ediciones.

Shuker, R. (2001). *Understanding popular music*. Londres: Routledge.

Shuker, R. (2002). *Popular music. The key concepts*. Londres: Routledge.

Singer, M (1955). The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study. *The Far Eastern Quarterly*, 15 (1), 23-36.

Trigo, A. (2014). Modern Foundations of Uruguayan Popular Music. En P. Vila (Ed.). *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina* (pp. 97-120). Estados Unidos: Lexington Books.

Truax, B. (1999). Handbook for Acoustic Ecology. Recuperado de <http://www.sfu.ca/sonic-studio/handbook/Soundmark.html>.

Turino, T. (1983). The urban-mestizo charango traditional in southern Perú: a statement of shifting identity. *Journal of the society of ethnomusicology*, 2 (2), 253-270.

Turino, T. (1988). The music of Andean migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power and Style. Texas. *Latin American Music Review*, 9 (2), 127-150.

Turino, T. (1993). *Moving away from silence: music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press.

Valdebenito, M. (2014) Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara. En E. Karmy, & M. Farías (Eds.). *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 43-61). Santiago de Chile: CEIBO Ediciones.

Vásquez, C., & Vergara, A. (1990). *Ranulfo, el hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario.

Vega, C. (1960). *La ciencia del folklore: con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires: Nova.

Vila, P. (2014). *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay, and Argentina*. Estados Unidos: Lexington Books.

Wara, G. (1984). New currents in "Música Folklórica" in La Paz, Bolivia. *Latin American Music Review*, 5 (1), 217–242.

Wara, G. (1993). "Huayno", 'Saya', and "Chuntunqui": Bolivian identity in the music of "Los Kjarkas." *Latin American Music Review*, 14 (1), 51–101.

ANEXO 01

Esta discografía incluye los temas que se registraron durante el trabajo de campo entre 2011 y 2012. Luego de esto el grupo ha seguido expandiendo su repertorio, pero

Tabla. 05. Repertorio del Trío Los Cholos			
Categoría	Género musical	Estilo	Título
Andino evocativo	Fox Incaico	Evocativo	Vírgenes del Sol
	Pasacalle y Kashwa	Evocativo	El Cóndor Pasa
Costeño	Panalivio y festejo	Afroperuano	La Francisca
	Tondero o Triste con fuga de tondero	Piura	El Chilalo
		Piura	De España nos llegó Cristo
		Piura	No se va a poder
		Piura	Golpecito de Agua
		Piura	Tardanza de riego
		Vals	Lima
	Lima	Canción de fe	
	Andino	Vals	Arequipa
Cusco			Punchawnikipi
Huánuco			Canción de cal y canto
Carnaval		Apurímac	Carnaval de Tambobamba
		Arequipa	Carnaval de Arequipa
		Ayacucho	Flor de Margarita (Wayllacha)
		Cajamarca	Carnaval de Cajamarca

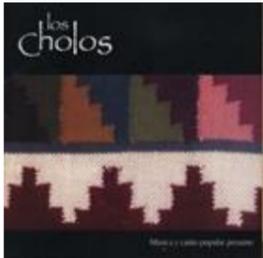
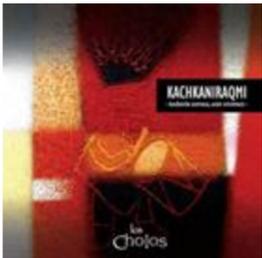
	Danza costumbrista	Apurímac	Mayura
		Apurímac	Llameritos de Antabamba
		Ayacucho	Llameritos de Chumpi
		Huánuco	Negritos de Huánuco
	Danza de Tijeras	Ayacucho	Alba
		Ayacucho	Mala Vida
		Ayacucho	Patara
		Huancavelica	Pampina
		Huancavelica	Diana
	Marinera y Huayno	Ayacucho	Arriba los pañuelos
		Ayacucho	Marinera Ayacuchana / Comp. Zapatero
		Ayacucho	Con Arpa y Violín
		Ayacucho	Hermosa ayacuchana
		Puno	Oh Marinera y Pankarita
		Puno	La Paradita / Cerrito de Huajsapata
		Puno	Marinera de Puno / Recuerdos de Puno
	Música y danza de navidad	Ayacucho	Haylli
		Ayacucho	Selección de Waylías
		Ayacucho	Navidad de Vilcanchos
		Ayacucho	Atipanakuy
Pasacalle	Ayacucho	Contigo hasta el amanecer	
Pechada	Cajamarca	Los Ronderos	
Sequia	Ayacucho	Sequia	
	Ayacucho	Tusuy	

	Toril	Huancavelica	Toril
	Wasichakuy	Ayacucho	Wasichakuy
	Wawapampay	Ayacucho	Wawapampay
	Huayno	Ancash	El Perfume de una Rosa
		Ancash	Linda Huaracina
		Ancash	Mis Tortolitas
		Apurímac	Aguila Negra
		Ayacucho	Sanqarara
		Ayacucho	Dime Amorcito
		Ayacucho	Flor de Romero
		Ayacucho	Cerquita del Corazón
		Ayacucho	Paloma Blanca
		Ayacucho	Madrecita Linda
		Ayacucho	El Hombre
		Ayacucho	La Oscuridad de la Noche
		Ayacucho	Lucía
		Ayacucho	Flor de Retama
		Ayacucho	Ángel de mi vida
		Ayacucho	Coca kintucha
		Ayacucho	Gentil Gaviota
		Ayacucho	Adios Pueblo de Ayacucho
		Ayacucho	Chullalla sarachamanta
		Cusco	Pasaykuy Señor
	Cusco	Sinkay sinkay	
	Cusco	Munaspaga Suyaykuway	

ANEXO 02

Debe destacarse que esta lista incorpora la discografía producida por el *Trío Los Cholos* hasta el año 2012, dado que es hasta este punto en que se llevó a cabo de forma intensiva y sistemática el trabajo de campo con el grupo. Posteriormente se ha lanzado un nuevo disco titulado *Canciones de Cal y Canto* en 2015, incluyendo 13 temas.

Discografía del Trío Los Cholos (Hasta 2010)			
Título	Intérprete	Año	Temas
Los Cholos – Música y canto popular peruano	Trío Los Cholos	2004	16
Kachkaniraqmi – Todavía somos, aún vivimos	Trío Los Cholos	2008	17
Cerquita del Corazón – Música Andina de Ecuador y Perú	Trío Los Cholos Grupo Quimera	2010	12


ANEXO 03

Temas registrados en vivo durante la participación de *Tierra Fecunda* en el concurso Takiy de música latinoamericana desarrollado en la Concha Acústica del Campo de Marte en 1991.

Repertorio de Tierra Fecunda			
Tema	Género musical	Lugar asociado	Compositor o fuente
Urpillita mensajera	Carnavalito	Argentina	Jaime Torres y Julia E. Dávalos
Tren Lechero	Polca	Paraguay	Félix Pérez Cardozo
Alma Llanera	Joropo	Venezuela	Rafael Bolívar Coronado y Pedro Elías Gutiérrez
Aguilita Voladora	Bailecito	Bolivia	H. Melasini / Grupo Los Caminantes
Milonga de mis Amores	Milonga porteña	Argentina	Pedro Laurenz y J.M. Contursi
Zamba de Lozano	Zamba	Argentina	Gustavo Leguizamón y M.J. Castilla
Vientos del Sur	Motivo instrumental	Bolivia	Ramiro de la Zerda / Grupo Fortaleza
Ventolera	Motivo instrumental	Chile	Hugo Lagos y Eduardo Carrasco / Quilapayún
Gracias a la vida	Canción	Chile	Violeta Parra
Brasilerinho	Choro	Brasil	Waldir Azevedo
Lucía	Huayno	Ayacucho	Ranulfo Fuentes
Razón de vivir	Canción	Argentina	Víctor Heredia
Arriba Matahuasi	Huaylas	Perú	Raymond Thevenot
Danza de los Caporales	Tuntuna	Perú	Los Uros del Titicaca

ANEXO 04

Afiches de principales eventos en los que han participado el Trío Los Cholos a lo largo de su trayectoria musical desde su formación en 1999.

I FESTIVAL DE CHARANGO PERUANO
AREQUIPA - NOVIEMBRE 2004
EN HOMENAJE AL CHARANGUISTA DEL TRIO YANAHUARA
ANGEL "TORITO" MUÑOZ

Jaime Guardia (Ayacucho)
 Justino Alvarado (Ayacucho)
 Boris Villegas (Ayacucho)
 Omar Ponce (Puno)
 Oscar Chaquilla (Puno)
 Erick Zubieta (Puno)
 Luis Valdivia (Puno)
 Fred Arredondo (Cusco)
 Adriel Osorio (Cusco)
 John Gómez (Lima)
 Trio "Los Cholos" (Lima)
 José Sotelo (Ancash)
 Daniel Altamirano (Cajamarca)
 Christyan Aller (Moquegua)
Angel "Torito" Muñoz (Arequipa)
 y la participación especial de
Italo Pedrotti (Chile)

Juan Antonio Ypanaqué (Lima)
Huanko Nawi Barreto (Lima)
Marco Hernández (Ica)
Rubén Yucra (Arequipa)
Gonzalo Arapa (Arequipa)
Percy Titto (Arequipa)

CONCIERTOS: MARTES 23, MIÉRCOLES 24, JUEVES 25 Y VIERNES 26
19:00 HRS. TEATRO MUNICIPAL

CONFERENCIAS: LUNES 22 / 18:00 HRS. DEL MARTES 23 AL VIERNES 26 / 16:00 HRS.
 CONVERSATORIOS Y CLASES MAGISTRALES: DEL MARTES 23 AL VIERNES 26 / 10:00 HRS
 AUDITORIO DE LA ESCUELA PROFESIONAL DE ARTES - UNSA

INFORMES, INSCRIPCIONES Y VENTA DE ENTRADAS: ACADEMIA "SANTANA"
 CALLE CORBACHO 108 OF. 5-B TELF.: (054)406106
 CENTRO FEDERADO DE LA ESCUELA DE ARTES CALLE SAN AGUSTIN 104 2da. PATIO

ORGANIZA: **AUSPICIA:**



IV Festival Internacional del Charango Peruano – Arequipa 2007

Municipalidad Provincial de Arequipa
Sub Gerencia de Promoción Cultural y Turística

Juventudes Musicales Arequipa

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE CHARANGO PERUANO

Conciertos, Recitales, Conferencias
Conversatorios y Clases Maestras

CO-ORGANIZA:

INC
INC
INC
INC
AREQUIPA

31 de Julio
01, 02, 03, 04
de Agosto

AUDITORIO MUNICIPAL
MUSEO HISTORICO MUNICIPAL

UNIVERSIDAD ALAS PERUANAS

www.charangoperu.com

COLOMBIA, BOLIVIA, CHILE, MEXICO, FRANCIA
PERÚ : Ayacucho, Puno, Lima, Tacna, Ancash,
Arequipa, Cajamarca y Piura.

Restaurant Comestible Turístico
SILLUSTANI

Valdivia Callisaya Salas
ARQUITECTOS - DISEÑADORES - CONSTRUCTORES
Ellaes Aguirre 519 M. Helgar Telf: 458350

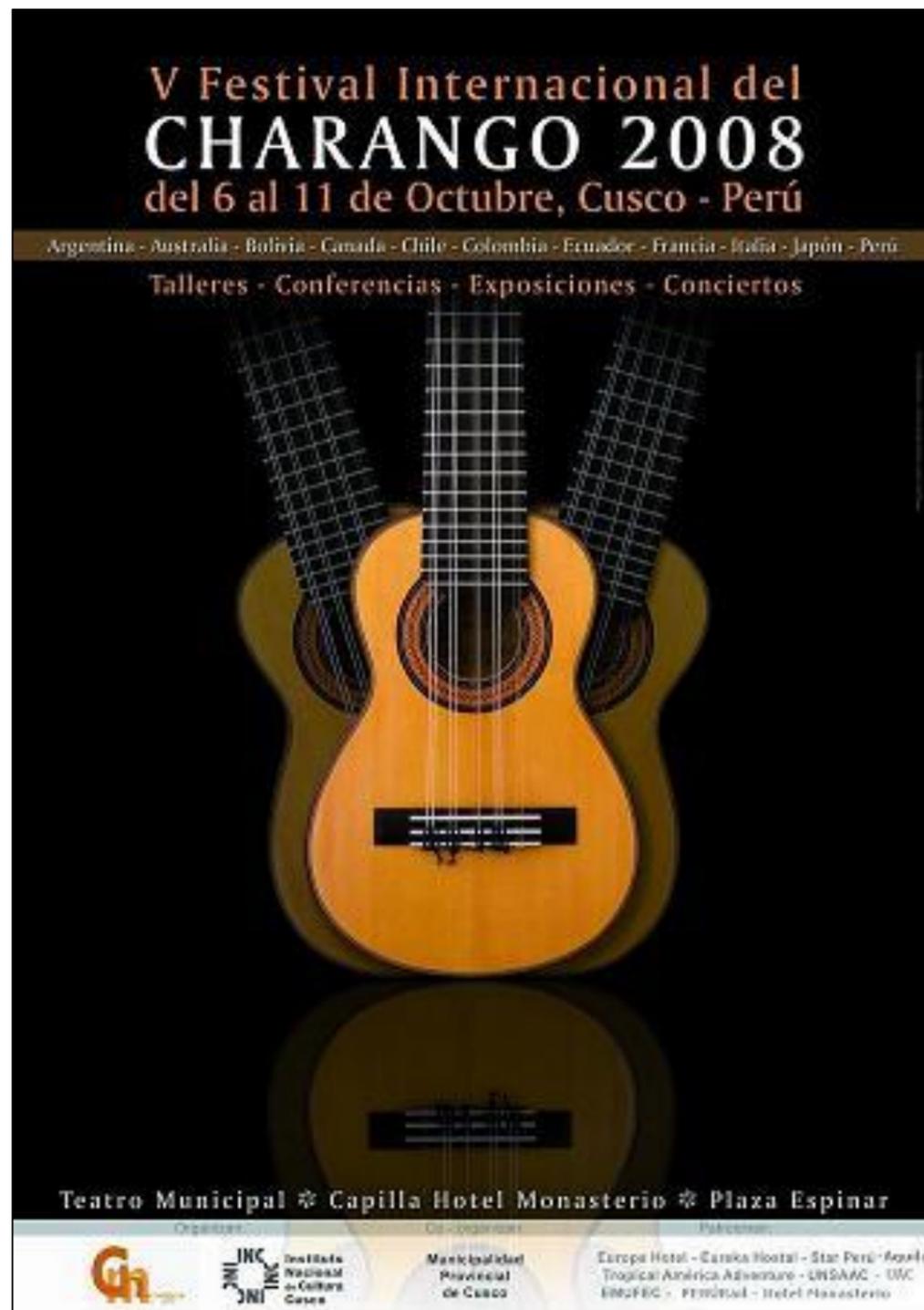
MULTIMUSICA
Telf: 220864 - 9933555

La Sirena

KOLA REAL

PTMA
ADOQUENES - BLOCS GRANES
MARMÓLES - TERRAZOS
Telf: 450100 Móvil 9893569

V Festival Internacional del Charango – Cusco 2008



VI Seminario Internacional de la Música Latinoamericana – Osorno, Chile 2009

5
Años de
HISTORIA

VI
SEMINARIO
INTERNACIONAL
**MÚSICA
LATINOAMERICANA**
DEL 5 AL 09 DE OCTUBRE 2009

INFORMACIONES:
academialatinoamericana@yahoo.es
FONOS: 64/ 243066
64/ 574506
CONCIERTOS: martes 06,
miércoles 07,
jueves 08 de octubre,
20:00 hrs,
Centro Cultural y Teatro Municipal de Osorno

ORGANIZAN:

PATROCINA:

GOBIERNO REGIONAL DE LOS LAGOS UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

I Festival Internacional 'Charangos del Mundo' – Buenos Aires, Argentina 2010

**CHARANGOS
DEL MUNDO**

**1º FESTIVAL
INTERNACIONAL
BUENOS AIRES 2010**

del 19 al 24 de octubre

ARTISTAS DE:
**ARGENTINA - BOLIVIA - CHILE
PERÚ - COLOMBIA - MEXICO**

TALLERES - CONFERENCIAS
EXPOSICIONES - CONCIERTOS
CONVERSATORIOS

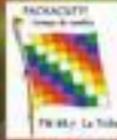
Conciertos:
**CENTRO CULTURAL
CARAS Y CARETAS**
Venezuela 370, San Telmo, 20 hs

Cierre:
BIBLIOTECA NACIONAL
Sala Borges
Agüero 2502, Palermo, 16 hs

www.charangosdelmundo.com / www.facebook.com/charangosdelmundo / www.aicharango.org





DECLARADO DE ALTO INTERÉS CULTURAL POR EL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES Y CULTO
 DECLARADO DE INTERÉS NACIONAL POR LA CÁMARA DE DIPUTADOS DE LA NACIÓN
 DECLARADO DE INTERÉS CULTURAL POR EL INSTITUTO CULTURAL DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
 EL EVENTO CUENTA CON EL APOYO DEL INSTITUTO NACIONAL CONTRA LA DISCRIMINACIÓN, INAAADI

ANEXO 05

Afiches de los Festivales organizados por el *Instituto del Charango Peruano* y por el *Colectivo Charangos del Perú* o *Colectivo Charango Perú*.

SEGUNDO ANIVERSARIO

ENCUENTRO DE CHARANGUISTAS

CON LA PARTICIPACION DE:

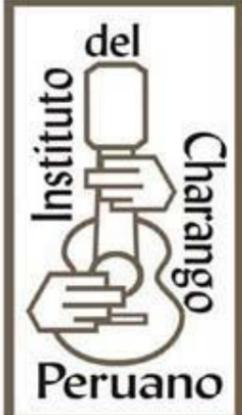
JAIME GUARDIA NEYRA
ROBERTO TEVES JIMENEZ
AVELINO RODRIGUEZ PAVON
LOS HERMANOS ALVARADO
LOS CHOLOS
JUAN ANTONIO YPANAQUE
Y MUCHOS MAS.....

COLABORACION : S/. 5.00 (INCLUYE UNA DELICIOSA PORCION DE ANTICUCHOS)

LUGAR: AV. FRANCISCO PIZARRO 334 – RIMAC
LOCAL DE SAYCOPE

FECHA: 30 DE ABRIL 2005

HORA : A PARTIR DE LA 1 PM.



Charangos del Perú presenta:

I Concierto de Charango Joven Lima 2009

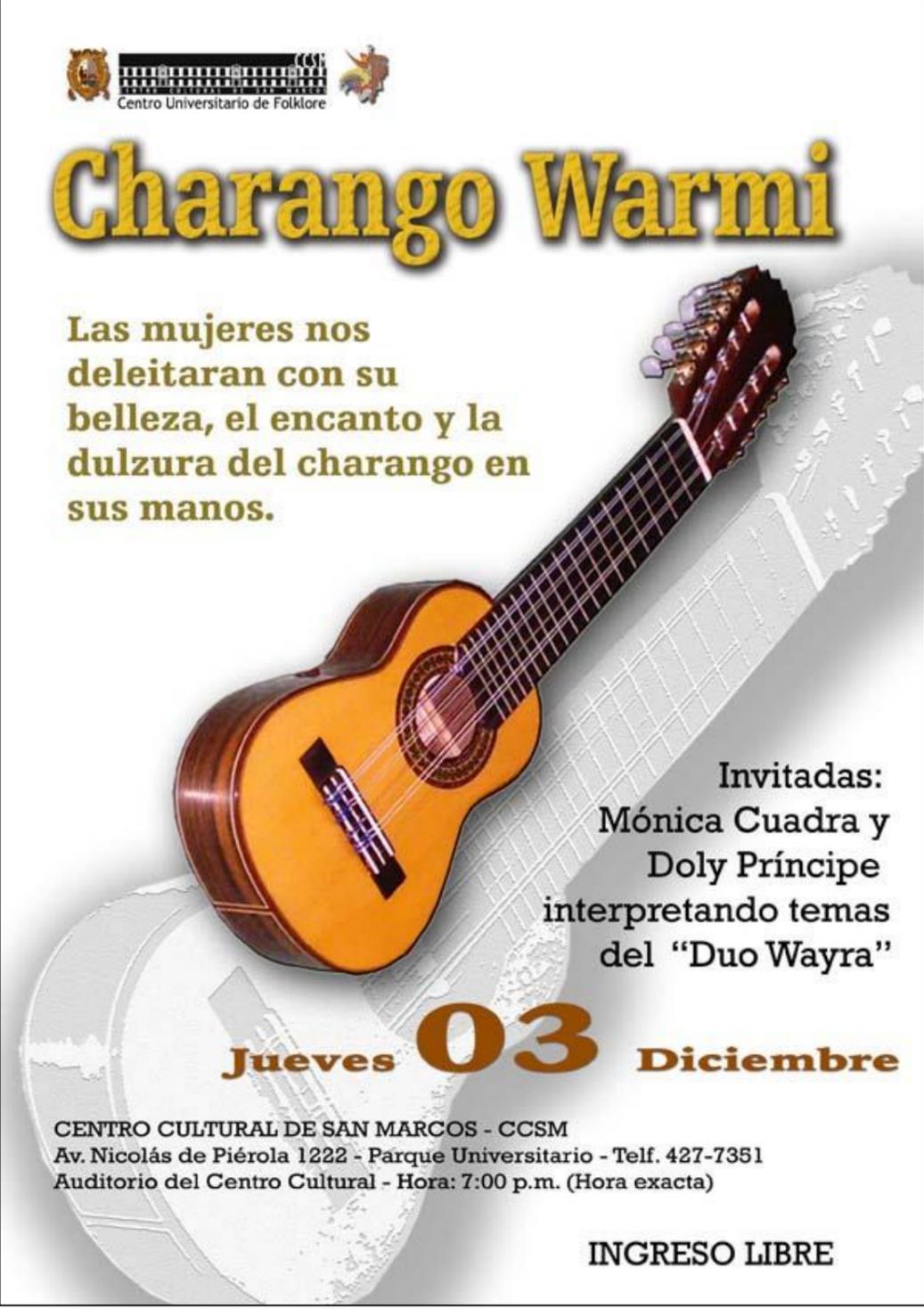


Grupo invitado:
Los Cholos

Auditorio de la Derrama Magisterial,
Gregorio Escobedo 598 Jesús María
Día: Jueves 30 de julio. Hora: 7.00 pm.

Charanguistas:
Roberto Cano
Jhonattan Simón
William Díaz
Sandra Vargas
Percy Rojas
Los Jaukas

I Festival "Charango Warmi" – Lima 2009





Charango Warmi

**Las mujeres nos
deleitaban con su
belleza, el encanto y la
dulzura del charango en
sus manos.**

**Invitadas:
Mónica Cuadra y
Doly Príncipe
interpretando temas
del "Duo Wayra"**

Jueves 03 Diciembre

**CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS - CCSM
Av. Nicolás de Piérola 1222 - Parque Universitario - Telf. 427-7351
Auditorio del Centro Cultural - Hora: 7:00 p.m. (Hora exacta)**

INGRESO LIBRE

II Festival "Charango Joven" – Lima 2010



**EL COLECTIVO
"LOS CHARANGOS DEL PERÚ"**

PRESENTA:

**II FESTIVAL DEL
CHARANGO JOVEN 2010**

- ↳ Ensamble Los Jaukas
- ↳ Roberto Cano
- ↳ Marlene Chocce
- ↳ Camilo Calderón
- ↳ Marilyn Márquez
- ↳ Edith Ramos
- ↳ Anny Blas
- ↳ Yoshiro Gonzales
- ↳ Jhonattan Simón
- ↳ William Díaz

6 Sábado
de Noviembre 7:30 pm

LUGAR:
AUDITORIO DE LA DERRAMA MAGISTERIAL
En Gregorio Escobedo N° 598 Jesus Maria

Invitados Especiales:

- * **EL TRÍO DE CANTO POPULAR PERUANO "LOS CHOLOS"**
- * **EL DÚO CUERDAS AL MUNDO CON PERCY ROJAS Y RIBER ORÉ**

I Festival del Charango Peruano “Encuentro de Generaciones” – Lima 2010



Colectivo “Los charangos del Perú
Presenta:
Festival del Charango Peruano.
Encuentro de Generaciones

Celebrando el 3° aniversario de la declaratoria del charango, como Patrimonio Cultural de la Nación

Una reunión charanguera que congregará en un mismo escenario a los maestros del charango y a la nueva generación de jóvenes charanguistas.

Invitados

Los Cholos **Boris Villegas**
Justino Alvarado
Omar Ponce **Percy Rojas**
Edith Ramos
Escuela de folklore **Los Jaukas**
Taller Charanguito de Nogal
y muchos más...

¡Ven y disfruta de un día de confraternidad musical!

Este encuentro se realizará el domingo 26 de setiembre, desde las 2.00 pm., en las instalaciones del Club Deportivo Cultural Coracora, en Emilio Fernández 666, Santa Beatriz (recta del Cine Roma) a media cuadra de la Vía Expresa.

II Festival del Charango Peruano "Encuentro de Generaciones" – Lima 2011

Charango: Patrimonio Cultural de la Nación
EL COLECTIVO
"LOS CHARANGOS DEL PERÚ"
Presenta:

**"2do. Festival del Charango Peruano,
 Encuentro de Generaciones"**

Los Cholos
Los Hermanos Alvarado
Boris Villegas
César Huamán
Pedro Arriola
Los Jaukas
C. de Cuerdas Puqllay
Roberto Cano

Daniel Altamirano.
Omar Ponce
Edith Ramos
Julio Humala
Chano Díaz
Ladislao Landa
Jhonattan Simón
**Taller de charango de la
 Escuela de Folclor JMA**

Hora: 8.00 pm.

30 **Viernes**
de
Setiembre

Colaboración
S/. 10.⁰⁰

Lugar: Peña Yawar
Avenida Washington 1947.
(A media cuadra de la Av. 28 de Julio en Lima).



V Festival del Charango Peruano "Encuentro de Generaciones" – Lima 2012

El Colectivo
"LOS CHARANGOS DEL PERÚ"

Presenta:

**V Festival del charango peruano.
Encuentro de Generaciones**

Jaime Guardia
Fred Arredondo
Federico Tarazona
Los Cholos
Omar Ponce
Edith Ramos
Percy Rojas
José Meza
Boris Villegas
Roberto Cano
Carlos Rivera
Conjunto de Cuerdas Puqllay



19 Miércoles
de
Setiembre
Hora: 7.30

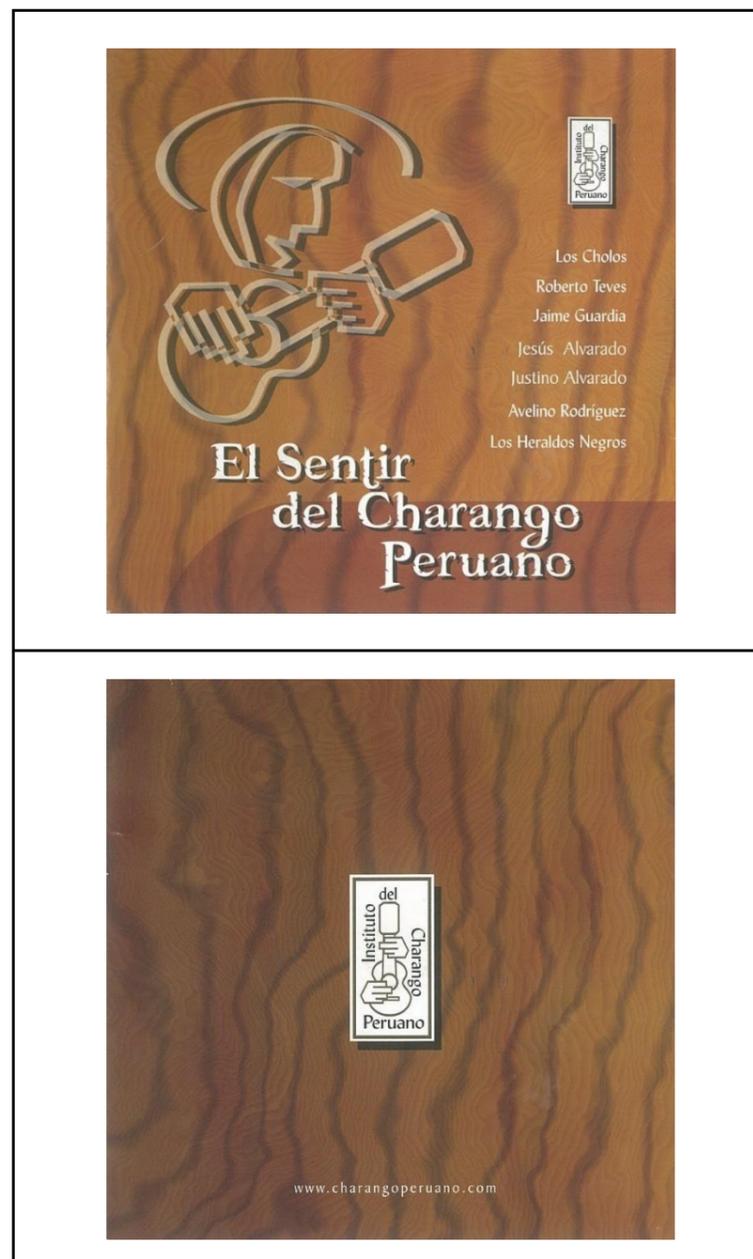
**Lugar: Auditorio de la
Derrama Magisterial**
Gregorio Escobedo N^a 591
Jesús María

Entrada general **S/. 5.00**



ANEXO 06

Portada, contraportada y contenido del folleto de presentación del disco *El Sentir del Charango Peruano*, producido por el *Instituto del Charango Peruano* y lanzado en 2004.



El Instituto del Charango Peruano presenta su primera producción discográfica.

Al escuchar esta música no estará oyendo usted un disco más... en las vibraciones de cada nota aún palpitan miles de lágrimas, de sonrisas, de amaneceres, de ocasos, de derrotas, de victorias, que han ido pasando de cerro a cerro en nuestra larga cordillera.

Esta producción es un hermoso ejemplo de resistencia y persistencia cultural, realizada por un grupo de artistas nacionales agrupados en el Instituto del Charango Peruano, sin más apoyo que su inmenso cariño por nuestra música popular tradicional y la férrea voluntad de conservarla para que sirva de punto de partida en los futuros trabajos de estudios científicos sobre la presencia cultural del hombre andino.

El cambio es lo único eterno, nuestro universo es diferente de un día para otro, pero hay cosas cuyo fondo, cuya esencia, cuya raíz no puede ni debe cambiar. Puede cambiar su forma, su envoltura, su cáscara, mas no su contenido, como los monumentos arqueológicos de Chavín, de Tiahuanacu, de los Chancas, de los Incas.

Así como el fuego, el viento, el agua, la Pachamama, son eternos, el wayno también. Nació probablemente con otro nombre y fue cambiando sólo en la manera que lo permitían sus celosos guardianes.

Por esas épocas no había "solistas", ni "estrellas", el principal protagonista era el sentimiento quien determinaba la forma y el fondo de la canción de acuerdo con su entorno: en la quebrada, en la puna; en la cosecha, en la siembra; en la sequía, en las inundaciones, en las llocllas, en los temblores, frente al arco iris o a las noches estrelladas.

El Instituto del Charango Peruano se proclama centinela y vigilante insobornable de la herencia recibida de nuestros campesino, pastores, mineros, arrieros.

Nuestra principal intención es resucitar la antiquísima creación colectiva que es la madre de lo mejor de nuestro arte y en lo referente a la música, progenitora de las obras musicales que escucharemos a continuación.

Es un honor para un sencillo militante de nuestra resistencia cultural, Manuel Acosta Ojeda, conocido como compositor criollo haber sido ascendido a Peruano Total al permitirme presentar este histórico documento musical...



Manuel Acosta Ojeda
Lima, Junio 2004