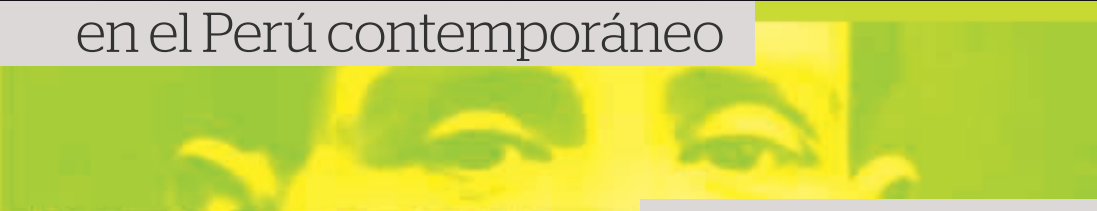


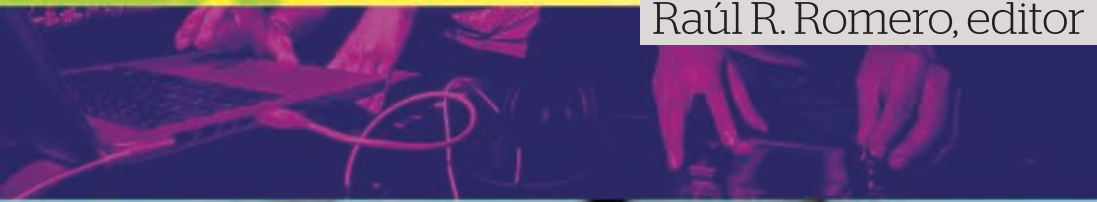


MÚSICA POPULAR Y SOCIEDAD

en el Perú contemporáneo



Raúl R. Romero, editor



INSTITUTO DE
ETNOMUSICOLOGÍA



PUCP

MÚSICA POPULAR Y SOCIEDAD

en el Perú contemporáneo

Raúl R. Romero, editor

MÚSICA POPULAR Y SOCIEDAD

en el Perú contemporáneo

Raúl R. Romero, editor

Autores

Santiago Alfaro

Luis Alvarado

Gérard Borrás

James Butterworth

Shane Green

Alex Huerta-Mercado

Kyle Jones

Javier León

José Ignacio López

Julio Mendivil

Zoila Mendoza

Kathryn Metz

Fred Rohner

Raúl R. Romero

Sarah Yrivarren



INSTITUTO DE
ETNOMUSICOLOGÍA



PUCP

Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo

Raúl R. Romero, editor

Primera edición, diciembre de 2015

500 ejemplares

© Instituto de Etnomusicología – IDE

Pontificia Universidad Católica del Perú

Av. Universitaria 1801, San Miguel

Lima 32, Perú

Telf. (51-1) 626-2310

E-mail: ide@pucp.edu.pe

<http://ide.pucp.edu.pe/>

Este volumen corresponde al tomo 7 de la serie “Estudios Etnográficos”

ISBN: 978-612-45070-1-4

Hecho el depósito legal en la

Biblioteca Nacional del Perú: 2015-16983

Cuidado de la edición y corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de carátula y diagramación: Camila Bustamante

Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Telf. (51-1) 424-8104

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de esta publicación sin el permiso previo de los autores.

ÍNDICE

Introducción	7
--------------	---

Parte I: Lo criollo, lo andino y lo afroperuano

Julio Mendivil	17
“Lima es muchas Limas”. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno	
Gérard Borrás	47
El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900-1930)	
Fred Rohner	69
Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo	
Raúl R. Romero	100
Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda	
Santiago Alfaro Rotondo	130
La música andina como mercado de consumo	
James Butterworth	182
Repensando el espectáculo y consumo indígena: el huayno comercial en el Perú	
Zoila Mendoza	207
Del folklóre a lo exótico: Yma Sumac y la representación de la identidad inca	

Javier F. León 220

El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte

Parte II: Lo transnacional

Shane Greene 259

Peruanicemos al *punk*

Sarah Yrivarren 282

El *genius loci* del *metal* en Lima

Kyle E. Jones 302

Aspectos del *hip hop* en el Perú

Luis Alvarado 335

Sñar con máquinas: Una aproximación a la música electrónica en el Perú

Kathryn Metz 374

¡Cumbia! ¡Chicha! ¡“Pandilla”! Música *pop* en la Amazonía urbana

Alexander Huerta-Mercado 406

La odisea de Homero: cantando balada romántica en el Perú

José Ignacio López Ramírez-Gastón 423

El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del *jazz* al Perú

Sobre los autores 451

Introducción

La música popular comenzó a ser vista como un objeto de estudio serio y académico recién en la década de los ochenta. La musicología –disciplina establecida en las universidades alemanas desde fines del siglo diecinueve, para luego extenderse hacia otros países europeos y a los Estados Unidos– se dedicó hasta mediados del siglo veinte a estudiar casi exclusivamente a la música académica europea.

Solo en la década de los cincuenta apareció la denominada etnomusicología, con el propósito de llenar este vacío y teniendo como objetivo el estudio de la música tradicional de los países no occidentales. El autor holandés Jaap Kunst (1955), en su ya clásico libro *The Ethnomusicologist*, reivindicó por primera vez el valor de la música tradicional como materia de estudio y análisis, con la misma trascendencia y seriedad brindados a la música académica. Esto a pesar de que ya existían estudios en esta área, pero publicados aisladamente, como la investigación del psicólogo alemán Carl Stumpf (1886) sobre los indios Bella Coola, y la del matemático británico Alexander J. Ellis (1885) sobre las escalas musicales de varias naciones. Asimismo, en 1889, el estadounidense Walter Fewkes ya había realizado las primeras grabaciones etnográficas de la música de los indios Zuni y Passamaquoddy en cilindros de Edison, y en 1900 se había fundado el histórico Phonogramm Archiv en Berlín, instaurado primordialmente para almacenar las grabaciones recopiladas por los etnólogos alemanes (Nettl 1964: 16).

A partir de ese momento, la etnomusicología –que reemplazó el término de “musicología comparada” con el que se le conocía en el mundo de la musicología– se fue abriendo camino como un campo interdisciplinario en el que con-

fluían principalmente antropólogos y musicólogos. Hoy en día, consolidada como una carrera universitaria en distintos países del mundo, congrega tanto a graduados en la propia especialidad como a académicos de distintas áreas de las ciencias sociales y de las humanidades que ven en la música un ámbito en donde se pueden observar y estudiar diversos fenómenos sociales y culturales.

Pero la música popular urbana siguió relegada por diversas razones. Mucho influyó la visión crítica difundida por la Escuela de Frankfurt en las décadas de los cuarenta y cincuenta, especialmente a través de las publicaciones de Theodor W. Adorno. En su artículo “On Popular Music”, Adorno afirmaba que la música popular no podía ser considerada arte por su banalidad y estandarización. La canción *pop*, a la que el filósofo alemán desestimaba, representaba la decadencia del sistema imperante (Adorno 1976 [1939]: 22), y además era una elaboración menor en el sentido de ceñirse a un mismo esquema para poder conseguir éxito en la línea de distribución. Para el autor se trataba de productos “hechos a medida” como los automóviles. Literalmente explicaba que casi todas las canciones populares se adherían a un patrón de 32 compases con un “puente” en el medio, que preparaba la reiteración del tema principal, repitiendo *ad nauseam* las pautas métricas y armónicas que conformaban el esquema estándar. Asimismo, sus letras estaban casi todas basadas en temas banales como, por ejemplo, un amor perdido. En síntesis, la música popular promovía una práctica que convertía la música en mercancía (Adorno 1976 [1939]: 26).

Fue recién en la década de los ochenta cuando los investigadores se interesaron de manera más intensa en el estudio de la música popular de las áreas urbanas. Esta atracción se plasmó en la creación de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM) en 1981 (Cámara de Landa 2004: 308). Sin embargo, ya en 1978 Bruno Nettl había publicado su libro *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change* anunciando el advenimiento de esta nueva tendencia (Nettl 1978). A partir de esos años las investigaciones sobre la música popular se fueron incrementando de manera

notable, a tal punto que actualmente se han agrupado bajo la denominación de Popular Music Studies, considerando a este género como un fenómeno local y global, cuyos temas más emblemáticos son las industrias culturales, la globalización, la raza y la etnicidad, las clases sociales, los estudios de género y otros diversos enfoques sobre las músicas del mundo en general.

También desde los años ochenta la música popular urbana llama la atención de los investigadores en el Perú, en parte quizás porque la música criolla era tan importante para la identidad que los costeños querían atribuírsela a toda la nación; aunque desde la década de los cuarenta el escritor José María Arguedas había tenido una visión pionera al interesarse en la música que interpretaban los migrantes andinos en Lima, con un estilo ya adaptado a los gustos de la gran urbe capitalina. Su artículo periodístico “De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional” lo resumió todo (Arguedas 1968), pero su iniciativa no fue seguida por los antropólogos coetáneos, para quienes pasó desapercibido el gran fenómeno social de la cultura del “coliseo” y el significado de las grandes estrellas andinas de los cincuenta y sesenta. En las siguientes décadas (ochenta y noventa) el auge de la llamada música chicha captó finalmente la atención académica y se generó un *boom* de estudios, artículos periodísticos y publicaciones sobre esta nueva corriente musical de contenido cultural migrante y andino, que se extendió también al fenómeno del huayno comercial andino.

En 1981 Lucy Núñez y José Antonio Lloréns publicaron un artículo en la revista *América Indígena*, trazando un panorama completo sobre las manifestaciones de los músicos migrantes andinos en la capital, utilizado años más tarde por el etnomusicólogo estadounidense Thomas Turino como base para publicar un enfoque muy similar que ayudó a difundir este fenómeno entre los interesados de habla inglesa en el mundo (Turino 1988). Mientras tanto, la música criolla en Lima fue objeto de un sesudo análisis por el historiador Steve Stein (1982) y por el mismo Lloréns al publicar *Criollos y andinos* un año después (1983).

A partir del siglo veintiuno se produjo un interés inusitado en torno a la historia del *rock* en el Perú, con varias publicaciones, entre ellas las de Pedro Cornejo (2002), Daniel F. (2007) y Carlos Torres Rotondo (2009). En el 2002 el *jazz* peruano es tratado por primera vez en un libro académico por Jorge Olazo (2002), mientras que Efraín Rozas (2007) aglutina los intentos de hacer música fusión en el Perú. Sin embargo, estos fueron pocos y aislados esfuerzos que no lograron consolidar una corriente de estudios sobre músicas populares urbanas. Sin embargo, lograron despertar el interés por este campo, que *Música popular en el Perú contemporáneo* pretende impulsar definitivamente.

El libro abre con un artículo de **Julio Mendivil** que nos presenta, a manera de introducción, una cartografía musical de la ciudad de Lima. Su objetivo es acercarse a los distintos modos en los que la diversa población construye subjetividades colectivas mediante prácticas musicales concretas. Nos habla de las transformaciones del huayno en la capital peruana, sobre todo en relación a sus fusiones con otros géneros como el *rock*, la cumbia, el *jazz* o la balada, pero también en función de su interacción con otras formas musicales menos propensas a mezclarse con el huayno, como la música criolla, la música negra o la llamada salsa nacional.

A continuación **Gérard Borrás** nos brinda un análisis de la música criolla en la capital peruana durante las tres primeras décadas del siglo veinte, sobre la base de objetos musicales como las partituras y los rollos de pianola, privilegiados por el autor en este artículo. El estudio de estos objetos muestra la gran importancia que tuvieron en la vida cultural y social limeña, y cómo abren una ventana sobre las tendencias musicales y el consumo. **Fred Rohner** reflexiona acerca del lugar que ocupa Felipe Pinglo frente a la generación denominada Guardia Vieja, distinguiendo a un grupo que lo coloca como una suerte de creador inicial del vals criollo, mientras que el autor sostiene que el compositor se ubica en una etapa posterior. Finalizando estas aproximaciones

al universo criollo, **Raúl R. Romero** propone dividir la obra de Chabuca Granda en tres grandes períodos. El primero, en la década de los cincuenta, cuando se dedicó a la añoranza de una Lima aristocrática; el segundo, en los años sesenta, cuando descubrió que el Perú no era Lima y que había jóvenes dispuestos a morir por ideales de reforma social; y el tercero, que comienza a fines de los sesenta y se prolonga hasta la década de los setenta, cuando consolida su compromiso con la música afroperuana.

Por su parte, **Santiago Alfaro Rotondo** trata sobre el mercado formado en Lima alrededor de la música popular andina desde una perspectiva económica. Para ello examina la estructura de su oferta y demanda, teniendo en cuenta los patrones regulares de interacción entre los productos y los agentes que la conforman. **James Butterworth** considera la producción y consumo del huayno comercial como una vertiente potencial para una autorrepresentación subalterna, desestabilizando supuestos comunes respecto a la apropiación hegemónica y a la mercantilización de las culturas indígenas, ofreciendo en cambio un ejemplo de la agencia andina. **Zoila Mendoza** nos resume la trayectoria de Yma Sumac durante una época en la que los artistas del Cusco adoptaban una “identidad inca” para ser aceptados. La legendaria cantante y Moisés Vivanco, su esposo y representante, llegaron a Nueva York en 1946 con la esperanza de atraer al público norteamericano con su arte folklórico. Vivanco dirigió la transformación de Yma, creando un aura de exotismo alrededor de ella.

Para terminar la primera parte del libro, **Javier F. León** estudia la historia y el desarrollo musical del festejo y del landó, enfocándose en cómo los músicos afroperuanos de fines del siglo veinte y principios del siglo veintiuno han llegado a percibir estas narrativas musicales.

En una segunda parte, que enfatiza la exploración de los géneros transnacionales en el Perú, **Shane Greene** se ocupa del desarrollo del *punk rock* en nuestro país desde fines de la década de los setenta. El mismo autor lo dice:

“intento consignar algunos relatos que dejan claro que sí se ha prestado [el *punk rock*] para ser bastante peruanizado”. También sugiere una relación entre la violencia política surgida en la década de los ochenta entre el Estado y los militantes armados, que luego se despolitiza en los noventa. **Sarah Yrivarren** describe las manifestaciones del *rock metal* en el Perú, que aparece en la década de los ochenta como un espacio que permitió a un grupo de jóvenes expresarse por fuera del movimiento del *rock subterráneo* con el cual no se identificaban plenamente. Y para terminar esta sección **Kyle E. Jones** define al *hip hop* en el Perú como un fenómeno cultural masivo, conformado por jóvenes mestizos de las clases medias y populares de los centros urbanos, para finalmente examinar cómo las dinámicas del *hip hop* ponen en primer plano las tensiones de la juventud en el Perú contemporáneo.

La música electrónica no es ajena a este compendio, y **Luis Alvarado** nos brinda una visión panorámica de cómo y quiénes en el Perú han utilizado los medios electrónicos para producir música, desarrollando cronológicamente su presentación desde los compositores académicos de la generación del cincuenta —como César Bolaños y Edgar Valcárcel— hasta cómo los jóvenes de hoy intentan fusionar la electrónica *pop* con la música peruana.

Kathryn Metz escribe un ensayo sobre la música *pop* de la Amazonía y específicamente sobre la “pandilla”, una tendencia actual influenciada por la tecnocumbia, con profundas raíces folclóricas, teniendo en cuenta la historia y las complejas identidades culturales de la ciudad de Iquitos. **Alexander Huerta-Mercado** sigue la trayectoria del cantante Homero del Perú, quien tuvo su mayor apogeo popular en la década de los setenta y, a partir de ella, analiza las características de la balada *pop* romántica latinoamericana. **José Ignacio López Ramírez-Gastón** lee la llegada del *jazz* al Perú en la década de los veinte como la conformación de un mestizaje musical peruano con el folklore norteamericano en el siglo pasado, para llamarnos a seguir investigando al *jazz* como subcultura musical peruana en dicho período.

Todos estos aportes incluidos en este libro lo convierten en una excelente introducción a la música popular en el Perú, como una nueva área de estudios por explorarse y descubrirse.

Raúl R. Romero

Referencias

Adorno, Theodor W.

1976 [1939] "Popular Music". En: *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury Press, Inc.

Arguedas, José María

1968 "De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional". En: *El Comercio* (Suplemento Dominical). Lima, 30 de junio.

Cámara de Landa, Enrique

2004 *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Cornejo Guinassi, Pedro

2002 *Alta tensión: Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece Ediciones.

Daniel F.

2007 *Los sumergidos pasos del amor: el escenario de las ocasiones perdidas. Breve reporte sobre el rock subterráneo y el panorama de la música alterna*. Cajamarca: Martínez Compañón Editores.

Ellis, Alexander J.

1885 "On the musical scales of various nations". En: *Journal of the Society of Arts*.

Kunst, Jaap

1955 *The Ethnomusicologist*. The Hague: M. Nijhoff.

Lloréns, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.

Nettl, Bruno

1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencoe.

1978 *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana: University of Illinois Press.

Núñez, Lucy y José Antonio Lloréns

1981 "La música tradicional andina en Lima Metropolitana". En: *América Indígena* 41 (1): 53-74.

Olazo, Jorge

2002 *Mixtura. Jazz con sabor peruano*. Lima: Cocodrilo Verde Ediciones.

Romero, Raúl R.

2012 "Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú". En: *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana II*. Carlos Iván Degregori, Pablo Sendón y Pablo Sandoval, editores. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Rozas, Efraín

2007 *Fusión: Banda sonora del Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú y TDV.

Stein, Steve

1982 "El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX". En: *Socialismo y participación* 17: 43-50. Republicado en: *Lima obrera: 1900-1930*. Tomo I. Lima: El Virrey, 1986.

Stumpf, Carl

1886 "Lieder der Bellakula Indianer". En: *Vierteljahrschrift für Muiskwissenschaft* 8:127-144.

Torres Rotondo, Carlos

2009 *Demoler: Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957-1975*. Lima: Revuelta Editores.

Turino, Thomas

1988 "The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power and Style". En: *Latin American Music Review* 9 (2): 127-150.

Parte I

Lo criollo, lo andino y lo afroperuano

“Lima es muchas Limas”. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno

Julio Mendivil

Introducción

El 18 de enero de 2013 diversos medios comentaron profusamente las fiestas de celebración del 478 aniversario de la fundación española de Lima. Especial atención mereció la gran serenata preparada por el municipio en la plaza mayor, que reunió a destacados representantes de *rock*, cumbia, salsa, música andina y música criolla. Que las crónicas hicieran hincapié en la variedad de estilos convocados y en la pluralidad musical limeña no era gratuito. Días antes del aniversario Susana Villarán, entonces burgomaestre de la capital, había declarado en conferencia de prensa: “Lima es muchas Limas... [es] una ciudad de todas las culturas”¹.

El tenor de las celebraciones recuerda en algo aquellas realizadas en Lima casi trescientos años antes, bajo la tutela del entonces virrey del Perú, José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte, con motivo de la coronación de Luis I de España. En aquella oportunidad, tal cual nos relata exaltadamente un cronista, el espacio público capitalino también se vio invadido por comparsas –españoles disfrazados de deidades griegas y romanas, así como cuantiosos grupos de “naturales” ataviados a la usanza antigua– que armoniosamente ofrecían su diversidad cultural como espectáculo (Fernández

1 Véase <http://www.munlima.gob.pe/noticias/item/27211-alcaldesa-de-lima-anunció-programa-por-478-aniversario-de-la-ciudad-capital.html>

de Castro y Bocángel 1725: s/p). La exhibición pública de la diferencia llama a engaño si sugiere una ininterrumpida tradición pluralista. Aunque la fraternidad multicultural haya teñido el discurso oficial del gobierno edil de Villarán, Lima sigue siendo una ciudad con campos musicales claramente delimitados.

En las líneas que siguen quiero desarrollar, aunque de manera bastante esquemática, algunas pautas para la elaboración de una cartografía musical de la ciudad de Lima². La idea nació de la confluencia de dos proyectos surgidos sin ningún vínculo. El primero de ellos se remite a dos seminarios consecutivos ofrecidos el año 2010 en el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia (Alemania), que buscaban entrenar al alumnado en los métodos de trabajo de campo etnográfico. Partiendo del concepto de distinción (Bourdieu 1988; Coulangeon 2005), nuestro objetivo era acercarnos a las diversas maneras en las que la variopinta población de Colonia construye subjetividades colectivas mediante prácticas musicales concretas. Para dicho fin constituí grupos de investigación de alumnos que debían dedicarse al registro etnográfico de siete escenas musicales de la ciudad alemana: *goa*, *techno*, *heavy metal*, música electroacústica, música de las minorías turcas, música de las minorías latinas y música del carnaval colonense³. Los registros debían ofrecernos informaciones referentes a distinción social, conceptos estéticos, dinámicas y estructuras de poder en dichos espacios culturales, pero lo que más saltó a la vista fue la forma en que los miembros de las distintas escenas musicales se relacionaban con determinados lugares de la ciudad. Las premisas teóricas que propongo aquí para una cartografía musical de Lima

2 El presente trabajo es la versión escrita de una ponencia presentada en el simposio “Unsichtbare Landschaften: populäre Musik und urbaner Raum” (“Paisajes invisibles: música popular y espacio urbano”), realizado los días 4 y 5 de abril de 2013 en el Archivo de la Canción Folklórica de Friburgo (Alemania). Quiero expresar mi especial agradecimiento a Marino Martínez por los valiosos comentarios con los que enriqueció este artículo.

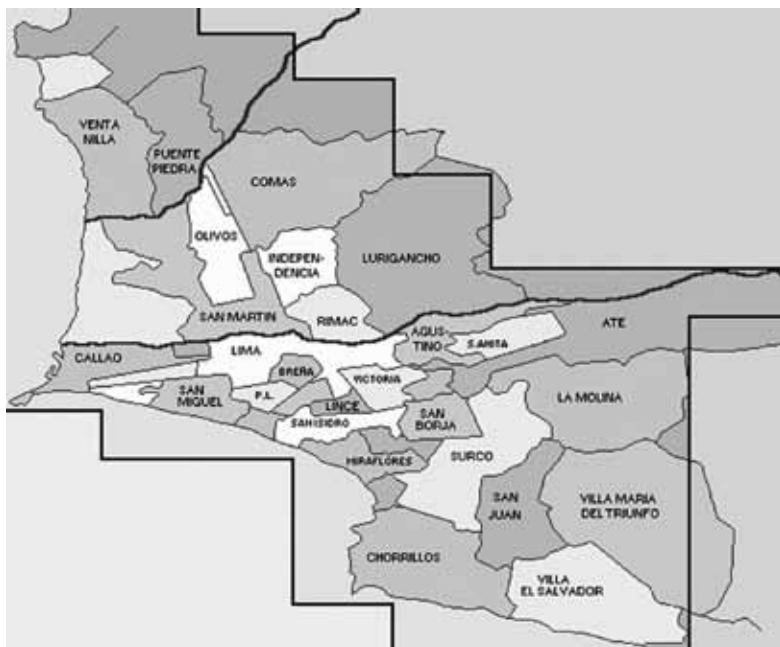
3 Para una visión general del proyecto véase la página www.kölnerklänge.de.

son, entonces, en gran parte, producto del trabajo realizado con mis alumnos colonenses⁴.

La invitación a participar en el simposio “Paisajes invisibles: música popular y espacio urbano” como especialista en América Latina me motivó a aplicar a la capital limeña los criterios con que operamos en Colonia. Pero a diferencia de la experiencia colonense, en este caso no conté con un equipo para la recolección de datos. En tal sentido, la cartografía que esbozo aquí carece de sustento empírico. Para contrarrestar esa deficiencia he recurrido a mi experiencia como estudioso de la historia del huayno peruano. Siendo Lima el centro de la producción musical en el Perú, parte significativa de mi trabajo en los últimos años se ha centrado en seguir las transformaciones de dicho género en la capital peruana, sobre todo en relación a sus fusiones con otros como el *rock*, la cumbia, el *jazz* o la balada (Mendivil 2001, 2004), pero también en función de su interacción con otras formas musicales menos propensas a mixturas con el huayno, como la música criolla, la música negra o la llamada salsa nacional. Quiero decir con ello que mis observaciones sobre música andina en la capital y mi conocimiento de la bibliografía existente sobre músicas populares en Lima sustituyen en lo posible el sustento etnográfico en que se basó la experiencia alemana. El texto hilvana, además, dos momentos subjetivos de mi relación con la ciudad: mis años como charanguista en conjuntos de música andina y en bandas de *rock* fusión en la década de los ochenta, y mis impresiones actuales como etnomusicólogo radicado en Alemania y eventual observador del ambiente musical limeño.

4 Jörg Judt aportó numerosas ideas sobre las escenas musicales, tema en el que me llevaba la delantera. Martin Bulawa, por su parte, asesoró la presentación *online* de los documentos. Debo reconocimiento por su labor en la recolección de datos a Martin Ringsmut, Hannah Naumann, Sidney König, Melek Geçer, Lena Wolf, Katrin Hof, Mariya Kautz, Keno Mescher, Maria Kaiser y Nathalie Weber, entre otros.

Mapa de Lima Metropolitana.



No es mi intención, por cierto, elaborar una cartografía que refleje cabalmente la distribución territorial de escenas musicales en Lima, lo cual sería realmente ilusorio sin una base etnográfica. Mi objetivo es, por el contrario, vislumbrar hipótesis de trabajo sobre cómo ciertos géneros musicales permiten a sus productores y consumidores establecer relaciones reales o imaginarias con determinados lugares o espacios públicos de la ciudad con el fin de producir o reproducir identidades diferenciadas⁵. En ese sentido, la finalidad última de este texto es incitar a realizar etnografías que lo sustenten o lo rebatan.

5 Siendo el tema de este artículo los vínculos entre ciertos tipos de música y la ciudad de Lima, no he tomado en cuenta géneros como el *jazz*, el *tecno*, la balada, el *hip hop* y la llamada música académica, que estando presentes en la capital peruana no son identificados con esta.

La idea de que es posible establecer la cartografía musical de una ciudad implica una visión de esta como una unidad analíticamente mensurable. Por ende, el primer paso por seguir será esclarecer los conceptos que habré de utilizar para definir a la ciudad como lugar etnográfico.

La ciudad como lugar etnográfico

En *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Marc Augé sostiene que el poblado fue el lugar antropológico de la modernidad y que la ciudad, en cambio, debido a su marcada estratificación social y cultural, resultó menos atractiva para el trabajo de campo (Augé 2008: 55). Pero Augé también afirma que, desde la segunda mitad del siglo veinte, la ciudad pasó a ser un tema de relevancia al interior de la antropología, en cuanto ella alberga una parte significativa de los fenómenos sociales y culturales resultantes del desarrollo demográfico posmoderno. La etnomusicología no ha sido indiferente a dicho viraje y, como consecuencia de ello, también ha dirigido la vista hacia las prácticas musicales en las grandes metrópolis durante las últimas décadas. La etnomusicología urbana, entonces, parte de la premisa de que las ciudades del mundo industrial también constituyen un territorio, en el cual grupos de individuos construyen espacios simbólicos para producir identidades concretas. Sin embargo, la constitución de un campo de trabajo en la ciudad resulta más ardua que en las sociedades pequeñas, pues ella, por lo general, contiene mayor diversidad musical y, por lo mismo, mayor número de actividades paralelas (Reyes 1982: 1). De hecho, en una ciudad conviven diferentes tipos de música. Pero estos no solo comparten un espacio físico, además de ello se ven obligados a interactuar al interior de un orden urbano preexistente. En ese sentido, la constitución de un marco de análisis para un trabajo etnomusicológico en la ciudad solo es posible como una abstracción que aísla un componente de otros durante un momento dado para alcanzar un cierto

grado de observación (Cohen 1993: 131; Reyes 1982: 1-6). Las alusiones que haré aquí a prácticas musicales en Lima no son, por tanto, ejemplos paradigmáticos de lo que sucede en ella. Son apenas muestras aisladas de un enorme espectro social, imposible de abarcar en su totalidad sin un gran despliegue de fuerzas.

Siendo muestras aisladas, dichas prácticas son a su vez la expresión de lo que acontece en determinadas posiciones del espacio social limeño⁶ o, si se quiere, en lugares específicos de la ciudad donde se realizan esas prácticas musicales para ser ubicadas dentro de una jerarquía social, cultural o económica. Con el fin de diferenciar las relaciones entre escenas musicales y lugares en la ciudad voy a recurrir a Michel de Certeau, quien distingue entre lugar y espacio aduciendo que el primero impone un orden que distribuye elementos en relaciones de coexistencia, mientras que el segundo se caracteriza por el cruzamiento de movilidades. Según De Certeau no es posible que dos cosas se encuentren en el mismo sitio, de lo cual deriva que toda configuración de posiciones determina un sentido de lo “propio” y lo “ajeno”. Para el sociólogo francés el espacio es, por el contrario, un conjunto de movimientos en despliegue, producido por las operaciones que lo circunstancian y temporalizan, siendo este el motivo por el cual se refiere a él como el lugar practicado; es decir, en donde se realizan prácticas sociales concretas de forma efímera (Certeau 2000: 129). Es justamente esa discrepancia entre lugar (posición) y espacio (zona de movimiento) lo que, según De Certeau, pasó a determinar el mapa moderno. Si este incluía itinerarios en tiempos anteriores –piénsese en el mapa medieval o en el azteca–, con el auge de una visión positivista derivó en una mera constatación de posiciones. Mas como el mismo autor anota (Certeau 2000: 134), la descripción del lugar no puede librarse plenamente del movimiento, pues no es realmente la falta de prácticas lo que los diferencia, sino un juego de identidades entre un terreno “propio” en el cual

6 Para una definición de espacio social como esfera en la cual los agentes sociales muestran su capital cultural y económico, véase Bourdieu (1988: 113 y ss.).

se hacen legibles de manera sostenible los resultados de las prácticas sociales –el mapa mismo es uno de ellos– y una zona de estancia que convierte transitoriamente lugares en espacios conquistados⁷. Usaré esta dicotomía entonces para clasificar las relaciones de géneros musicales específicos con determinados puntos al interior de la ciudad, algunos “propios”, entendidos como lugares de esos géneros (y sus músicos), y otros ocasionales, entendidos como espacios ganados temporalmente a través de prácticas musicales fugaces. Con relación a los músicos, me interesa mostrar que estos no se mueven exclusivamente al interior de espacios cerrados, sino que además circulan entre lugares divergentes –y por tanto entre estilos y géneros– formando aquello que Finnegan tildó de “senderos” (1989: 305) al estudiar las prácticas musicales de Milton Keynes en Inglaterra. Puesto que el término de Finnegan hace alusión a la movilidad propia del quehacer musical en la ciudad, he optado por el concepto “itinerario” propuesto por De Certeau cuando analiza los movimientos peatonales por las calles citadinas. Dice el francés:

El caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental; hay en efecto una triple función “enunciativa”: es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es “alocución”, “establece al otro delante” del locutor y pone en juego contratos entre locutores). El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación (Certeau 2000: 109-110).

7 Al igual que De Certeau, Tim Ingold también ha definido el lugar como un antro “habitado”. Contrario a la noción de espacio como un lugar vacío que debe ser conquistado, Ingold define el lugar como un sitio en el cual se forman senderos, trayectorias e historias de vida (2011: 141).

En ese sentido, de modo afín a los peatones, creo que los géneros musicales construyen itinerarios –o trayectorias e historias en la jerga de Ingold (2011)– al interior de la ciudad como estrategia para crear nexos o discontinuidades entre lugares y espacios. En cierta medida puede decirse que los lugares y los espacios, tal como los entiende De Certeau, corresponden al “lugar antropológico” (Augé 2008: 49-79); es decir, a aquel territorio que otorga identidad, relaciones e historia a sus habitantes, de forma permanente en el primer caso y de forma transitoria en el segundo. Pero, así se hará evidente más adelante, no todos los sitios en las ciudades poseen esos rasgos. Augé ha señalado también que lugares como el aeropuerto, las estaciones ferroviarias, los supermercados y los hoteles, que suelen ser experimentados fugazmente y al interior de una masa igualmente fugaz, han ganado presencia en las ciudades posmodernas. Dichos “no-lugares”, al no ser ni generadores de identidades, ni relacionales, ni históricos, sino meros puntos de tránsito, carecen de carga simbólica para los individuos que los frecuentan (Augé 2008: 83-84). Recurriendo a Augé, voy a utilizar el término “no-lugares” para denotar el vínculo circunstancial y no simbólico de géneros musicales o músicos con determinados puntos de la ciudad como hoteles de lujo, peñas o teatros⁸.

El lector observará que he suplantado el término cultura por el de “escena musical”. La intención es de orden epistemológico. Mientras que el primero sugiere un vínculo ajeno a la voluntad propia –nacemos en una cultura sin consentimiento propio–, el segundo da evidencia de una participación voluntaria y consciente (Hitzler y Niederbacher 2010: 15). Me interesa diferenciar entre una modernidad en la cual las identidades eran concebidas en función de la procedencia social o cultural, y una posmodernidad en la cual las relaciones individualizadas refuerzan significativamente la posibilidad de construir identidades alternativas a las que nos ofrece nuestro entorno social inmediato, haciendo posible para un afroperuano o para un andino, por ejemplo, optar por

8 Puesto que llama a confusión, será necesario diferenciar el término “no lugar” de aquel homónimo propuesto por De Certeau, quien lo define por su calidad negativa; es decir, como la ausencia del lugar (Certeau 2000: 116).

un mundo musical diferente al que le otorgaría su procedencia. En ese sentido las escenas culturales son campos productivos de autogestión, en los cuales los participantes construyen su propio marco de acción como respuesta a las condiciones desfavorables ofrecidas por el entorno social inmediato: la ciudad, el Estado o el mercado (Straw 2004: 415)⁹. Defino por tanto una escena musical como “una actividad social que tiene lugar en un espacio delimitado y durante un tiempo específico, en el cual productores, músicos y *fans* experimentan [voluntariamente] un gusto musical común, distinguiéndose colectivamente de otros...” (Bennett y Peterson 2004: 8). Me parece que una de las ventajas que ofrece el término “escena” es que mientras que la noción de cultura esencializa al actor social, “escena” hace evidente el carácter efímero e inestable de las identidades que la conforman. Ello no significa que las escenas no ofrezcan vínculos con lugares. Cohen ha anotado que estas, efectivamente, se hallan a menudo relacionadas con prácticas culturales dentro de una localidad dada (Cohen 1999: 240). Tal es el caso de la escena de *rock* estudiada por Cohen (1999) o de las escenas latinas en Houston estudiadas por Kotarba, Fackler y Nowotny (2009). Pero esos vínculos, a menudo, muestran una movilidad desconocida en la aldea etnográfica. Por lo demás, su radio de acción pocas veces se limita a una sola estancia, sino que involucra con frecuencia itinerarios de viaje hacia otras localidades (Bennett y Peterson 2004: 8; Cohen 1999: 243). Es justamente por eso que me ha parecido fundamental ampliar el campo de observación hacia las maneras de relacionarse con los lugares para posibilitar tipologías. Las escenas, por ende, dan buena cuenta de las posiciones musicales –estables o efímeras– que se dan en la ciudad de Lima; muestran lugares, espacios conquistados, itinerarios y no-lugares, y al hacerlo construyen mapas. Es eso justamente lo que pretende mostrar esta cartografía.

9 Esto evidentemente no quiere decir que las escenas no se estructuren según jerarquías. Hitzler ha demostrado que en ellas surgen diferentes tipos de miembros, con una elite poseedora de un rol organizador y de una autoridad mayor que la de asiduos visitantes o amigos de la escena. Para una diferenciación de las complejas relaciones translocales entre grupos con diferentes estructuras jerárquicas, véase Hitzler y Niederbacher (2010: 22-26).

Es imposible barruntar una cartografía musical de Lima sin echar una mirada diacrónica a las transformaciones demográficas ocurridas en ella. El siguiente paso será entonces dar un panorama histórico de sus identidades musicales, haciendo hincapié en el siglo veinte, cuando las culturas populares comenzaron a ser mediatizadas en la capital peruana.

Lima, la Ciudad de los Reyes, la ciudad criolla

Fundada por Francisco Pizarro en 1535 como punto estratégico de comunicación con la península ibérica, Lima fue desde su nacimiento, en oposición al Cusco imperial, una ciudad española. Las normas que estipulaban las prácticas musicales estaban por eso estrechamente ligadas a las nuevas estructuras sociales que había desatado el sistema colonial en territorio peruano. La enseñanza musical, por ejemplo, que había estado a cargo de una elite de especialistas durante el incanato, pasó a manos del clero católico. Como consecuencia de ello las tradiciones populares fueron desplazadas a espacios privados, siendo toleradas en ámbitos públicos apenas en los días de efemérides religiosas o civiles. Efectivamente, los documentos históricos muestran de manera contundente que la fiesta pública colonial reproducía fielmente el orden social imperante: comparsas de hispanos recorrían las calles de la ciudad, seguidas de grupos de negros y delegaciones indígenas. Pero ese desfile multicultural no reflejaba la situación demográfica de la capital peruana, pues mientras los negros provenían de los enclaves “africanos” limeños, los indígenas solían llegar desde pueblos aledaños para ofrecer sus danzas (Estenssoro 1989: 66). Por consiguiente, puede asegurarse que la cultura limeña, desde sus inicios, reconoció lo hispano y lo africano como componentes propios¹⁰; las expresiones culturales indígenas, en cambio, fue-

10 Vale recordar, sin embargo, que las prácticas musicales de la población negra en Lima eran vistas con cierta ambigüedad. Si por un lado se admiraba la destreza corporal “africana”, por otro lado ella sería motivo de burla o condena cuando resultaba obscena para la mirada española (Estenssoro 1989: 71-72).

ron consideradas como un elemento cultural externo, tolerado solamente en situaciones extraordinarias.

Poco cambió el panorama con el arribo de la república. Aún a principios del siglo veinte Lima era “un conglomerado de barrios en torno a un núcleo donde se concentraban los edificios públicos y de gobierno” (Lloréns 1983: 25). La mayor parte de los limeños, descendientes de españoles o africanos, vivía en callejones; los barrios estaban rodeados de jardines y en los extramuros de la ciudad había chacras y haciendas. Entonces los canales de transmisión de las prácticas musicales eran orales: festivales, serenatas, jaranas en callejones o fiestas patronales como la de la Virgen del Carmen en Barrios Altos. En las fiestas privadas músicos no profesionales tocaban valeses, mazurcas y polcas –géneros de origen europeo adaptados al gusto local (Santa Cruz 1977: 17)–, además de zamacuecas (música de negros, mestizos y blancos). La identificación con una determinada localidad era tan importante que había géneros –el amorfino y el panalivio en Malambo (Lloréns 1983: 30), la jota, la galopa, el valse, la mazurca, la polca y las cuadrillas en El Cercado, La Victoria, el Rímac y los Barrios Altos (Santa Cruz 1977: 13)– y hasta estilos de tocar la guitarra o de cantar que remitían a determinados barrios (Lloréns 1983: 27-28)¹¹.

Recién durante el segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), con la inserción de los medios masivos de difusión musical como el fonógrafo, la radio y el cine sonoro, la faz musical de la capital peruana sufrió transformaciones significativas. Por ejemplo, la circulación de música “extranjera” –es decir, ni local ni peninsular– hizo que elementos de géneros internacionales fueran adaptados al repertorio limeño por una nueva generación de compositores. A ello se sumó la construcción de modernas avenidas y el incremento

¹¹ Tompkins refiere, por ejemplo, que músicos negros lograron fama gracias a su apego a los barrios tradicionales limeños. Los barrios que Tompkins ubica en sus fuentes son, entre otros, El Cercado, el Rímac, Malambo y los Barrios Altos (Tompkins 2011: 55).

del transporte urbano público, con lo cual se intensificó la comunicación entre los diversos puntos de la ciudad y, por consecuencia, entre los distintos estilos locales de música criolla en Lima. Con ello se inició un proceso de homogeneización de lo criollo que, entre otras cosas, terminó de incorporar completamente lo afroperuano como componente sonoro de la ciudad limeña (Lloréns 1983: 56). A esta Lima no pertenecía, por cierto, la música indígena. Aunque algunos músicos de orientación nacionalista habían recurrido a motivos andinos para componer según las grandes formas europeas decimonónicas, las prácticas indígenas seguían siendo un factor externo en la vida cultural capitalina y su siempre fugaz presencia se restringía a los festivales estatales que había inaugurado el gobierno nacionalista de Leguía (Turino 2008: 100; Lloréns 1983: 103).

Fiesta criolla a mediados del siglo veinte.



Lima era criolla. Pero si hasta entonces la música criolla había aparecido unida a los barrios populares de la capital, con su profesionalización en los años cincuenta pasó a ser parte del imaginario de las clases medias y altas, ganando así presencia en los balnearios y en los barrios exclusivos (Mendivil 2001: 21). Un buen ejemplo de las transformaciones que atravesó la música popular limeña en esa etapa es la producción temprana de la compositora Chabuca Granda, quien impulsó lo que Lloréns ha llamado “criollismo aristocratizante” (Lloréns 1983: 84), una música criolla pasadista, dedicada a la evocación de paisajes y personajes coloniales, que no tardó en ser declarada “la música emblemática de la nación” por el Estado peruano. Es justamente como contraparte a ese desarrollo que vuelven a surgir los “centros sociales musicales” como un intento de reforzar los vínculos de lo criollo con las localidades; es decir, con puntos específicos de la ciudad: los barrios¹². Mas, paralelamente a esas tentativas, la música criolla comenzó a experimentar aquello que Giddens denomina “la desintegración de los vínculos directos” en la posmodernidad (Giddens 1996: 33) y pasó a establecer relaciones fantasmagóricas con los balnearios del litoral limeño –Miraflores y Barranco– y con los barrios tradicionales populares: El Cercado, Rímac, Breña y Barrios Altos. La música criolla, en cuanto signo, dejó así de denotar exclusivamente territorios al interior de Lima, pasando a significar idealizadas versiones de lo colonial y de los callejones de los barrios tradicionales pauperizados. El paisaje sonoro limeño, por lo demás, había cambiado rotundamente.

12 La fundación de centros musicales criollos fue anterior al “criollismo aristocratizante” de Chabuca Granda, como lo demuestra la antigüedad de los centros Carlos A. Saco o Lusitania, entre otros. La vigencia de estos como vínculo con lo barrial hace evidente que no todo el criollismo estaba representado en esa evocación romántica y pasadista de la Colonia, que se proyecta apartándose de lo que hasta entonces tenía como identidad de canción de barrio obrero, y toma elementos musicales y literarios que lo hacen elitista y lo apartan de él. No faltaron nexos entre ambos tipos de criollismo. Así, tanto Chabuca Granda como Alicia Maguiña, dos “damas de la sociedad limeña”, se vincularon a viejos cultores criollos, albañiles, obreros y empleados para aprender de su tradición y transformarla (Comunicación personal de Marino Martínez).

Lima, ciudad de criollos y andinos

La Lima de floridas alamedas y jardines virreinales que cantó el valse criollo hacia mediados del siglo veinte y que había promovido el gobierno oligarca peruano con el fin de construir un ideal de nación, contradecía abiertamente la situación demográfica de una ciudad a la sazón invadida por numerosas olas migratorias llegadas desde los Andes¹³. En la década de los cuarenta el etnólogo y novelista José María Arguedas explicaba la transformación limeña en los siguientes términos:

No menos de seiscientos mil campesinos de haciendas y comunidades andinas, casi todos monolingües quechuas, en alianza con las clases empobrecidas de la ciudad, han invadido la capital; hay otras centenas de millares en las ciudades importantes de la sierra y la costa, rodeándolas. De “cinturón de miseria” son calificadas las “barriadas” en que estos inmigrantes habitan, y las denominan así por sus características externas, “objetivas”. (Arguedas 1985: 23)

La presencia andina era consecuencia directa de profundos cambios ocurridos en el país. La construcción de carreteras hacía mediados del siglo veinte había generado el desplazamiento de poblaciones rurales hacia las ciudades, sobre todo hacia la capital peruana. Hasta entonces los inmigrantes serranos en las ciudades del litoral se habían caracterizado por reprimir su procedencia cultural como una forma de mostrar una adaptación eficiente a su nuevo

13 Lloréns explica la reacción negativa de la población limeña frente a la migración andina de la siguiente manera: “Los sectores medios urbanos y la clase dominante de la sociedad peruana tendieron, al parecer, a buscar su propia versión de criollismo frente a la invasión andina. No podían aceptar que los indios y mestizos ofrecieran su arte y su cultura como símbolos populares de la nacionalidad peruana, a la vez que necesitaban alguna raíz propia, algún punto donde apoyarse para legitimizar [sic] culturalmente su peruanidad. Se refuerza así la imagen de la ‘Lima criolla’, la Lima anterior a la invasión andina, la ‘Lima señorial’. Se completa esta imagen con una admiración paternalista hacia la ‘finísima y pura raza negra’, oponiéndola a la ‘mezclada y degradada raza india’. Ya podían admitir quizá que el pasado prehispánico había sido indio o, mejor, incaico, glorioso y monumental; pero el presente de la nacionalidad popular debía ser criollo y negroide [sic] en sus contenidos culturales y artísticos” (Lloréns 1983: 78).

entorno. Las nuevas olas migratorias, en cambio, mostraban una conciencia muy distinta. El sistema de servicio militar obligatorio les había permitido el acceso a la educación o al aprendizaje de roles ocupacionales, mientras que la influencia de las organizaciones políticas de izquierda y de las formas de vidas difundidas por los medios de comunicación masiva los habían animado a reivindicar sus derechos ciudadanos y culturales. El inmigrante andino demostró entonces que no era el personaje carente de voluntad que habían retratado los primeros indigenistas, sino un nuevo grupo cultural pujante —el cholo— que venía a triunfar en Lima y a cambiar radicalmente el rostro de la ciudad (Quijano 1980: 49).

La migración andina modificó en forma absoluta el panorama sonoro de Lima. Si bien hasta entonces su presencia había sido más bien fugaz, a partir de la década de los cincuenta la música andina comenzó a ganar territorio en la capital peruana (Lloréns 1983: 115). Así, desde mediados del siglo veinte los estilos regionales andinos empezaron a desplazar a las versiones estilizadas de música “inca” que había inventado e impuesto una intelectualidad citadina nacionalista en las décadas anteriores, y a la música criolla. Ancashinos, ayacuchanos, cusqueños, puneños, pero sobre todo huancaínos, lograron establecer enclaves musicales andinos en la otrora Ciudad de los Reyes. Tanto Turino como Lloréns han advertido la importancia de las asociaciones provinciales en este proceso. Aunque afincadas principalmente en los conos norte y sur de la ciudad, donde moraba su público potencial, dichas asociaciones funcionaron como redes de apoyo y vías de adaptación de los migrantes en la ciudad capital, al mismo tiempo que les ofrecían espacios idóneos para reproducir la música de sus pueblos (Turino 2008: 106-107; Lloréns 1983: 119). Dice Romero:

Los pueblos jóvenes y los espacios urbanos que los rodean también se convirtieron en el nuevo entorno para la producción de cultura. Conforme la población de estas barriadas crecía, también lo hacía

la demanda por música andina, la principal expresión cultural que los migrantes trajeron a las ciudades. [...] Gracias a la nueva demografía, las reuniones de los domingos en los coliseos (estadios deportivos adaptados para los festivales musicales o, en otros casos, simplemente carpas de circo) se convirtieron en los lugares favoritos para escuchar música en vivo y recordar emociones regionales (Romero 2007: 14-15).

De este modo la llamada música de los pueblos andinos empezó a establecer lugares ‘no-sostenibles’ al interior del espacio metropolitano limeño. Mientras que los barrios tradicionales como Lince, Breña, Surquillo, Barrios Altos, La Victoria, el Rímac y el Callao eran considerados “zonas” criollas, los cinturones de miseria a los que se refería Arguedas –los asentamientos humanos surgidos por las invasiones de inmigrantes en los extremos sur y norte de la ciudad– pasaron a ser mirados como anexos culturales del mundo andino (Lloréns 1983: 120). La presencia andina, empero, también se dejaba sentir en enclaves criollos como La Victoria, Surquillo o en los barrios de la antigua Lima, donde músicos inmigrantes mostraban las danzas y los cantos de sus pueblos¹⁴. En menos de dos décadas la Lima de brío señorial se convirtió en el mayor centro de producción de música andina –ya sea de procedencia mestiza o de procedencia indígena–, llenaba coliseos, centros deportivos y hasta salas de concierto. El huayno, hasta entonces un género forastero para el capitalino, comenzó a sonar en el dial y a servir de cortina de fondo del grupo cholo emergente. Junto a la Lima criolla había ahora una Lima andina, de arpas y violines, de saxofones y clarinetes. Hasta que nuevas transformaciones sociales volvieron a cambiar el rostro de la capital peruana.

14 La celebrada cholificación de Lima no siempre tuvo repercusiones positivas. A decir de Marino Martínez, quien ha entrevistado a numerosos intérpretes criollos de la época, fue la Lima obrera, ya marginada por el criollismo refinado que evocaba la Colonia, la que resultó más golpeada con la emergencia del huayno en Lima. El huayno no solo debilitó al “criollismo aristocratizante”, sino, sobre todo, a las expresiones criollas de los sectores obreros de la ciudad que no contaban con apoyo gubernamental (Comunicación personal de Marino Martínez). El tema merece una atención más profunda que la que le otorgo en estas líneas.

Julio Humala y Margot Palomino en un concierto de música andina en Barranco (1996).



“Lima es muchas Limas” o la diversificación de la identidad musical limeña

La música andina decayó hacia finales de los años ochenta. El mercado también había sufrido transformaciones. El segundo gobierno constitucional de Fernando Belaúnde reinsertó al Perú en el mercado capitalista mundial, lo que significó en el terreno musical una apertura hacia formas musicales internacionales del *pop*, del *rock* e iberoamericanas. Tal vez el más importante cambio en relación a la música de ese tiempo sea la emergencia de sectores andinos limeños conformados por hijos de inmigrantes, quienes expuestos a la influencia de ese nuevo mercado musical empezaron a producir un género en el que confluían elementos tradicionales y otros foráneos llegados al Perú a través de los medios de comunicación masiva: la cumbia andina o *chicha*¹⁵. Desde la década de los cincuenta la población peruana había recibido con entusiasmo la música del Caribe, especialmente la cumbia colombiana que vino a suplantarse la producción musical cubana después de la revolución

15 Para una detallada historia de la cumbia remito al lector al excelente libro de Raúl Romero: *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global* (2007).

castrista, y que tuvo gran acogida incluso en los sectores rurales del país. Recogiendo elementos del huayno andino (la pentafonía), de músicas caribeñas de origen africano (los instrumentos de percusión) y del *pop* y el *rock* (las guitarras y los órganos eléctricos), la chicha invadió la ciudad de Lima y se convirtió en el primer género en la historia de la música popular limeña que hizo de la hibridación cultural un estandarte de lucha (Romero 2007: 23). Aunque algunos de los locales más representativos de la escena chichera en Lima estaban ubicados en el casco antiguo de la ciudad, la chicha se apoderó de los barrios populares en los conos, desplazando al huayno y a otros géneros provincianos. Todos los domingos, en multitudinarios locales en Villa El Salvador, San Juan de Miraflores, Independencia o Comas, miles de hijos de migrantes se reunían para bailar al son de la cumbia andina de Los Shapis y de Lorenzo Palacios “Chacalón”. Tal vez nada exprese mejor el sentimiento de desconfianza que generó la chicha que el lema con el que los medios masivos limeños comentaban la enorme popularidad de Palacios entre los grupos de inmigrantes andinos. “Cuando Chacalón canta”, se escuchaba en la radio, “los cerros bajan”. La chicha era percibida como un aluvión cultural que trastocaba la identidad citadina de Lima, haciéndola más chola incluso que el huayno.

Pero la chicha no estaba sola en el ámbito de lo tropical. Desde la década de los cuarenta la música cubana había ganado adeptos en la sociedad peruana con géneros como el son y la guaracha. En los años setenta la salsa, producida en Estados Unidos por inmigrantes cubanos y puertorriqueños, vino a cubrir el vacío musical que había dejado una década de embargo a la isla socialista (Mendivil 2001: 80). La salsa caló en el gusto musical de los limeños, sobre todo en sectores populares ubicados en el puerto del Callao, en San Miguel y en Chorrillos, donde funcionaron algunos salsódromos famosos. Aunque en bandas contemporáneas como Los Hermanos Yaipén puede notarse un acercamiento entre la salsa y la cumbia, la última sigue manteniendo un perfil propio en Lima como música preferida por sectores no serranos.

El *rock* también se convirtió en competencia para la chicha. Desde la década de los sesenta este género había ingresado al mercado peruano. Sin embargo, como lo demuestra la procedencia de los primeros grupos nacionales –Los Shain’s, Traffic Sound o Pax–, el *rock* tuvo repercusión principalmente en los barrios residenciales, en los balnearios y en los barrios de clase media como Miraflores, San Isidro, Surco o Salamanca¹⁶. Si hasta entonces los géneros musicales en Lima se habían distribuido geográficamente según posiciones divergentes en el campo social, el *rock* abrió las puertas a las divisiones generacionales. En los años sesenta y setenta la generación de mis padres se refería al *rock* tildándolo de “música loca”, lo cual no solo aludía a su carácter estridente, sino también a las barreras lingüísticas que separaban la música popular que ellos consumían de aquella de las nuevas generaciones (Mendivil 2001: 79). Mas, si en la década de los setenta Barranco, Miraflores y San Isidro eran los sitios predilectos para conciertos matinales (Cornejo 2002: 25), dos décadas más tarde, después de la apertura del mercado discográfico al mercado anglosajón propiciada por el regreso a la democracia que representó el segundo gobierno de Fernando Belaunde, los *punks* –“subterráneos” en la jerga local– demostraron que el *rock* también había dejado profundas huellas en las clases populares. Dos puntos del centro de la ciudad, el jirón Quilca y la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, devinieron en legendarios para la escena *punk* limeña de entonces. Hoy, grupos de El Agustino como Los Mojarras o La Sarita muestran la personalidad popular del *rock* en Lima.

En los años ochenta también floreció la llamada música “latinoamericana”, debido a la influencia de grupos bolivianos como Los Kjarkas que modernizaron el folklore citadino de su país, introduciendo en él elementos de la balada y el canto coral, así como una formación instrumental hasta entonces poco conocida en los Andes: guitarra, charango, quena, zampoña y bombo

16 Ello no quiere decir que no haya habido una recepción popular del *rock* en el Perú. Cornejo refiere la existencia de grupos provenientes de barrios populares como Comas o El Rímac (Cornejo 2002: 22 y 26). La escena *rockera* que se impuso hasta el arribo de la dictadura de Velasco Alvarado, sin embargo, fue aquella de los distritos más exclusivos.

(Mendivil 2001: 25). Durante la dictadura nacionalista de Velasco Alvarado algunos grupos de izquierda, inspirados en sus pares chilenos Inti Illimani, Quilapayún o Illapu, habían virado su interés hacia los instrumentos “autóctonos”, con lo cual quenenas, zampoñas y charangos pasaron a ser parte del paisaje sonoro de la ciudad de Lima. De alguna manera estos grupos fueron absorbidos por la nueva generación de “latinoamericanos” de los ochenta que comenzaron a ser asociados con el vocablo “folklórico”. Si bien esta corriente reclutaba sus músicos en los sectores populares donde reinaban el huayno y la chicha, la música “folklórica latinoamericana” centró su actividad en peñas como Hatuchay y Wifala, en algunos locales del centro de la ciudad como el Auditorio Santa Elisa y el Teatro Segura o en puntos claves del casco antiguo de la ciudad como el jirón de la Unión o la plaza de armas, donde se volvieron cuasi sedentarios¹⁷. Además, estos grupos tocaban en asociaciones provinciales o sindicales en los conos de la ciudad, en los asentamientos humanos o barriadas y, en menor medida, en las peñas alternativas que proliferaron en los balnearios durante el segundo gobierno de Belaúnde. Pero también hubo en los años noventa un acercamiento entre música “folklórica latinoamericana” y música tradicional andina, sobre todo aquella proveniente de Ayacucho. Los Gaitán Castro y el Dúo Antología han forjado un estilo compatible con los gustos de la clase media de origen provinciano, al incorporar a su música elementos de la música “folklórica boliviana” tales como formas de instrumentalización y al mismo tiempo técnicas de grabación “multipistas” (Tucker 2010: 148).

17 La presencia de grupos “folklóricos latinoamericanos” en las calles de Lima ha disminuido considerablemente en los últimos años. Establecer si ello se debe a un debilitamiento del gusto por este tipo de grupos, a las políticas represivas de los gobiernos municipales o a la evolución de la tecnología digital de audio que hace transportable la música mediatizada, merecería un estudio aparte.

Músicos latinoamericanos en las calles de Lima (2012).



El espectro musical limeño también se amplió en los años ochenta con la irrupción de grupos “fusión”, ubicados entre el *rock*, el *jazz*, la música tradicional y la latinoamericana, que empezaron a crear un mercado, al menos local, de producciones en las cuales confluían géneros globales y locales (Rozas 2007: 15-16). A principios de los setenta El Opio y sobre todo El Polen habían comenzado a experimentar con instrumentos o elementos indígenas en aras de crear un idioma nacional *rockero*, pero sin llegar a lograr una aceptación por parte de las masas populares (Cornejo 2002: 41-42). Ya en los ochenta, con Del Pueblo Del Barrio, Canto Rodado y Seres Van la fusión pasó a formar parte del imaginario musical de la ciudad (Mendivil 2001: 30-31 y 82). Pese a su evidente identificación con los sectores marginales del país, su labor se centró en peñas alternativas como La Casona o La Taberna, ambas en Barranco, que congregaban a las clases medias intelectuales. Cercanos ideológicamente a los grupos populares de *punk rock*, los grupos “fu-

sión” comenzaron pronto a ganar prestigio en sectores populares, abriendo el camino a agrupaciones del formato de La Sarita o Uchpa que se identifican con los diversos campos musicales que existen en Lima: *rock*, chicha, folklore y música andina. Mientras que en los ochenta la “fusión” despedía un aura de intelectualismo cosmopolita de clase media, hoy en día grupos como Alborada –radicados en Europa pero presentes en Lima a través de conciertos masivos– la han transformado en popular al despojarla de elementos andinos y acercarla a la llamada música New Age y formas populares del *pop* anglosajón o hispanoamericano. En ese sentido es sintomático que el disco más vendido del 2012 haya sido *Kuntur*, del músico limeño Lucho Quequezana, que al igual que Alborada mezcla instrumentos andinos con otros de lejana procedencia como el *shakuchi* japonés o el *didjeridoo* australiano, logrando gran aceptación entre capas medias y sectores populares al mostrar una visión idealizada de lo andino como evocación de un pasado incaico. Igualmente significativo es el éxito del saxofonista de *jazz* Jean Pierre Magnet con *Serenata de los Andes*, una agrupación que intenta hacer más digerible para un público de clase media el sonido de las orquestas de vientos metálicos típicas de los Andes centrales. Tal vez este tipo de música sea el que más dificultades ofrece al momento de establecer vínculos con diferentes puntos de la ciudad, pues aunque se trate de una escena independiente suele ser percibida como parte de otras al reclutar músicos de diferentes procedencias.

La vida musical de Lima posterior a los ochenta puede ser por tanto caracterizada por la coexistencia de diversas escenas, desperdigadas a lo largo de su territorio. ¿Pero cómo se posicionan esos géneros musicales sobre el mapa limeño? En uno de los pocos intentos emprendidos en esa dirección, César Bolaños esbozó, a mediados de los años noventa, un registro estadístico de la dispersión geográfica de esos estilos musicales¹⁸. Según los datos recogidos por su grupo de trabajo, la salsa tendría presencia, principalmente, en el

18 Bolaños (1995) no considera los grupos “fusión” en su estadística debido a que esta se basa en las preferencias musicales en Lima según géneros.

Callao, La Victoria, San Juan de Lurigancho, Rímac, Lince y San Martín de Porres; el *rock*, en cambio, en barrios de clase media como Surco, Salamanca, Miraflores, San Isidro y Pueblo Libre. Mientras que el huayno tiene aún enorme vigencia en barrios populares como San Juan de Miraflores, Villa María del Triunfo, Chorrillos y Villa El Salvador; el folklore latinoamericano en Comas y San Juan de Lurigancho; la chicha en Lima Cercado, Independencia y San Juan de Lurigancho; la música criolla y en parte el folklore aparecen desplazados hacia barrios tradicionales de clase media como San Miguel, Pueblo Libre, Lima, San Borja y Salamanca (Bolaños 1995: 119-128; véase gráfico). ¿Qué ha pasado desde entonces? ¿Ha habido grandes cambios en las escenas musicales de las últimas dos décadas? Al observar el panorama actual de estas escenas en Lima se tiene la impresión de que no, de que las diferencias entre géneros musicales siguen reproduciendo nítidas fronteras sociales y culturales. Así, ciertos géneros parecen marcar determinadas zonas del espacio urbano limeño: la salsa en los barrios populares tradicionales; el huayno, la chicha y, en menor medida, la música folklórica latinoamericana en los asentamientos humanos de los conos y en algunos barrios de clase media; el *rock* en estos últimos barrios; la música criolla en los barrios tradicionales de Lima y en otros, igualmente de clase media. No obstante, hay una serie de aspectos que deben ser tomados en cuenta para entender bien la dispersión geográfica y los movimientos de las escenas musicales de Lima.

Adam Krims ha sugerido que los géneros y las representaciones musicales de una ciudad son siempre el resultado de transformaciones diacrónicas y de diferencias sincrónicas entre grupos y lugares (Krimms 2007: 9-20). Por eso, y en aras de contrarrestar una lectura rígida de los datos hasta aquí expuestos, quiero ahora discutir la geografía musical limeña con relación a mi experiencia con escenas musicales en los años ochenta y mis observaciones como visitante en lo que va del siglo veintiuno. Ello me permitirá esbozar algunas hipótesis sobre los cambios fundamentales que creo percibir en las relaciones de las diversas músicas populares con la ciudad de Lima.

Conclusiones

Lo primero que se puede concluir al revisar el derrotero que han seguido las escenas musicales en Lima es un movimiento, como diría De Certeau, de lugares antropológicos a espacios conquistados. Justamente es la música criolla la que mejor muestra este viraje. Si los barrios populares de Lima –y en ellos los callejones– fueron el lugar antropológico de la música criolla a principios del siglo veinte, hacia finales de ese mismo siglo ella aparece representada en los barrios de clase media, donde los escenarios públicos son transformados en callejones criollos “virtuales”; es decir, en “espacios” para la representación cultural de una Lima criolla antigua. No obstante, vale la pena indicar que los callejones, como sitios para la creación, elaboración y concreción de un lenguaje musical no han desaparecido del todo, siendo aún posible encontrar expresiones estrechamente ligadas a escenas locales, como en el caso de la música criolla en Breña o Barrios Altos. Al igual que esta, el huayno andino también muestra un desplazamiento que lo lleva de lugares antropológicos en los conos y en barrios tradicionales a mayores espacios de representación. Así, desde la década de los ochenta el huayno suele ocupar temporalmente instituciones culturales oficiales como teatros o salas de concierto en el centro de la ciudad o en peñas alternativas de los barrios acomodados. Si antes era visto como música marginal, propia de los confines de la ciudad, hoy en día representa a una Lima cholificada y reclama con derecho su presencia en el imaginario popular capitalino, marcando zonas y conquistando espacios. La chicha, la música folklórica latinoamericana y la salsa, por su parte, han mantenido una cierta estabilidad en cuanto a presencia en los barrios de Lima; es decir, en su relación con sus lugares antropológicos, aunque igualmente revelen desplazamientos a otros ámbitos limeños¹⁹. El *rock*, en

19 Si bien Romero (2007: 36-42) anota que la tecnocumbia logró efímeramente acceso a los barrios de gente pudiente a principios del siglo veintiuno, es igualmente cierto que hoy en día ha vuelto a recuperar su valor como género popular, con marcada presencia en los sectores más deprimidos.

cambio, parece haber vivido un desarrollo contrario, alcanzando después de los setenta una dimensión mayor en los barrios populares de Lima, donde ha pasado a representar un lenguaje de inconformismo, de marginalidad y de reivindicación social. Esto no significa que el *rock* no emprenda itinerarios fuera de sus jurisdicciones. En verdad, todos los géneros presentes en la capital peruana muestran que vienen transformando determinados espacios públicos en sus “lugares” al ocuparlos efímeramente y convertirlos en espacios conquistados. Si se considera que grupos de chicha, de salsa, de música criolla o de *rock* invaden hoy escenarios públicos en territorios “ajenos”, de la misma manera que asociaciones provinciales recrean las fiestas patronales de sus pueblos desde mediados del siglo veinte en los asentamientos humanos limeños, vale preguntarse hasta qué punto las estrategias de movimiento de la música andina crearon un modelo de relación con la ciudad que se funda en itinerarios y no en posiciones²⁰. Por lo demás, las escenas musicales de Lima se caracterizan por ser translocales, en cuanto no restringen sus actividades a determinados distritos de la ciudad y en cuanto hacen de más de uno de ellos “lugares antropológicos”.

Pero los géneros musicales también establecen relaciones con los no-lugares. Al menos desde la cuarta década del siglo veinte tanto músicos criollos como andinos trabajan para hoteles y restaurantes en zonas residenciales de Lima o en centros turísticos de la capital peruana. En cuanto no son tomados para reproducir prácticas sociales forjadoras de identidades sino para representarlas con fines comerciales, estos espacios conforman no-lugares para dichas músicas, del mismo modo en que los microbuses lo eran para los grupos de música folklórica latinoamericana en los años ochenta y noventa. En general, creo que la importancia de las relaciones de géneros y escenas musicales con los no-lugares se ha visto incrementada considerablemente debido a despla-

20 La idea no es descabellada. Como ha señalado Camilo Riveros, formas de reciprocidad andina han sido asumidas por escenas de *rock punk* limeño para aminorar o evitar la inversión en mano de obra (Riveros 2012: 376).

zamientos demográficos y sociales, al proceso de diversificación del gusto promovido por la globalización y las nuevas formas de circulación de música, pero sobre todo debido a que las relaciones sociales con lugares también se vieron afectadas por la posmodernidad y por las relaciones fantasmagóricas –el término es de Giddens– que esta ha establecido entre cultura y territorio.

¿Ha cambiado el rostro musical de Lima? Definitivamente. Al evaluar los datos expuestos creo divisar tres períodos en las relaciones entre géneros o escenas musicales y la ciudad de Lima: un período criollo, otro de convivencia entre lo criollo y lo andino, y finalmente un período de diversificación musical iniciado en los ochenta, que se extiende hasta nuestros días. Noto igualmente un claro incremento de espacios conquistados y de no-lugares en las escenas musicales. Los recuerdos que guardo de mi vida en Lima como músico en los ochenta me muestran una urbe en la cual la movilidad de los músicos –sus “senderos” en la jerga de Finnegan– era bastante restringida. Un grupo como Seres Van, que intentaba mezclar el *rock* “progresivo” con las músicas tradicionales de los Andes, tenía pocas probabilidades de éxito en los conos de la ciudad, donde el huayno y la chicha reinaban. Y viceversa. Un charanguista tenía fácil acceso a los sectores que le quedaban vetados a un *rockero*, pero el charango andino tradicional no despertaba el interés de las clases medias, que se identificaban más con las adaptaciones de lo indígena llegadas de fuera. En general, el intercambio entre músicos de diferentes escenas era poco frecuente y, por tanto, incómodo, aunque haya habido honrosas excepciones. El panorama ha cambiado rotundamente. En la actualidad numerosos conjuntos de fusión –de ahí que los haya mencionado en este artículo– muestran que el intercambio entre grupos culturales y sociales se ha intensificado notablemente (Rozas 2007). Que un arpista tradicional como Luciano Quispe comparta escenario con un *jazzista* como Jean Pierre Magnet, que este haya logrado un indiscutible éxito con *Serenata de los Andes*, que los *rockeros* de La Sarita bailen al compás del violín de Andrés “Chimango” Lares, que Lucho Quequezana toque acompañado por la Or-

questa Sinfónica Nacional; en fin, que el quenista Darío Obregón interprete temas clásicos criollos en la quena andina, muestra una restructuración de las relaciones entre géneros, músicos y ciudad impensable hace veinte años, y hace comprensibles los esfuerzos de Susana Villarán por representar la diversidad musical que encierra Lima como ciudad posmoderna. ¿Qué nos dicen esos diálogos sobre el gusto musical limeño? A manera de hipótesis diría que ellos revelan un aumento de gustos musicales omnívoros y una disminución de gustos unívoros (Coulangeon 2005: 125) en Lima. Pero no se crea por ello que la fusión es la nueva música limeña. ¿Qué depara el futuro a Lima entonces?

Las celebraciones del aniversario de Lima acaso puedan ofrecernos una visión. En ellas las escenas musicales no aparecen fundidas entre sí, sino como las comparsas descritas por Fernández y Bocángel; es decir, desfilando una tras otra, reconociéndose en espacios paralelos, mas no comunes. Entonces, puede verse en la fusión un punto de convergencia de géneros y escenas. Pero al mismo tiempo puede verse como la formación de una escena más entre las ya existentes. Espero que así sea. Si “Lima es muchas Limas”, si como afirmó Villarán en 2013, la capital del Perú es “una ciudad de todas las culturas”, el reto que tendrá que enfrentar no será imponer la fusión o la hibridación como paradigma cultural único, sino aprender a celebrar y respetar las diferencias, las nuevas y las viejas, las obvias y las más sutiles.

Referencias

Arguedas, José María

1985 “El indigenismo en el Perú”. En: *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, pp. 11-27.

Augé, Marc

2008 *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Madrid: Gedisa Editorial.

Bennet, Andy y Richard A. Peterson

2004 *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bolaños, César

1995 *La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima Metropolitana*. Lima: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima.

Bourdieu, Pierre

1988 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, Alfaguara.

Certeau, Michel de

2000 *La invención de lo cotidiano. I. El arte de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Cohen, Sara

1993 “Ethnography and Popular Music Studies”. En: *Popular Music* 12 (2): 123-138.

1999 “Scenes”. En: *Key Terms in Popular Music and Culture*. Bruce Horner y Thomas Swiss (editores). Oxford: Blackwell Publishers.

Cornejo Guinassi, Pedro

2002 *Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece.

Coulangeon, Philippe

2005 “Social Stratification of Musical Tastes: Questioning the Cultural Legitimacy Model”. En: *Revue Française de Sociologie*. Vol. 46. Suplement: An Annual English Selection, pp. 123-154.

Estenssoro, Juan Carlos

1989 *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*. Lima: Editorial Colmillo Negro.

Fernández de Castro y Bocángel, Jerónimo

1725 *Elisio peruano*. Solemnidades heroicas y festivas demostraciones de júbilos que se han logrado en la muy Noble, y muy Leal Ciudad de los Reyes Lima, Cabeza de America Austral, y Corte del Perú, en la Aclamación del Excelso Nombre muy alto, muy Poderoso, siempre Augusto, Catholico, Monarcha de las Españas, y Emperador de las Americas Don Luis Primero. Lima: Francisco Sobrino.

Finnegan, Ruth

1989 *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Giddens, Anthony

1996 *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp.

Hitzler, Ronald y Arne Niederbacher

2010 *Leben in Szenen. Formen juvenile Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag.

Ingold, Tim

2011 *Being alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London & New York: Routledge.

Kotarba, Joseph, Jennifer Fackler y Kathryn Nowotny

2009 "An Ethnography of Emerging Latino Music Scenes". En: *Symbolic Interaction*. Vol. 32 (4): 310-333.

Krims, Adams

2007 *Music and Urban Geography*. New York & London: Routledge.

Lloréns Amico, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.

Mendivil, Julio

2001 *Todas las voces: Artículos sobre música popular*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú.

2004 "Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición". En: *Lienzo* 25: 27-64.

Quijano, Aníbal

1980 *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores.

Reyes, Adelaida

1982 "Explorations in Urban Ethnomusicology". En: *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 14: 1-14.

Riveros, Camilo

2012 "Formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima. El caso de las bandas *ska* del bar de Bernabé". Tesis para optar el título de licenciado en antropología. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romero, Raúl R.

2007 *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rozas, Efraín

2007 *Fusión: Banda sonora del Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Santa Cruz Gamarra, César

1977 *El Waltz y el valse criollo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Straw, Will

2004 "Cultural Scenes". En: *Society and Leisure*. Vol. 27 (2): 411-422.

Tompkins, William D.

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Tucker, Joshua

2010 "Mediating Sentiment and Shaping Publics: Recording Practice and the Articulation of Social Change in Andean Lima". En: *Popular Music and Society*. Vol. 33 (2): 141-162.

Turino, Thomas

2008 *Music in the Andes. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York & Oxford: Oxford University Press.

El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900-1930)

Gérard Borrás

A medida que crecen nuestras informaciones, avanzan las investigaciones sobre la producción y el consumo de “lo musical” en el ámbito urbano limeño de principios del siglo veinte, y sentimos cómo, durante décadas, se ha vivido con una visión trunca, bastante incompleta de este espacio, de este paisaje sonoro. Si bien se han identificado los grandes movimientos culturales que estructuraron el ámbito de la música popular limeña, nos faltan datos precisos para entender mejor las dinámicas que se estaban dando en un mundo que conocía profundos cambios. La aparición de nuevas tecnologías iba a transformar de manera rotunda la relación, la manera de crear, de producir, de escuchar música, en particular la llamada popular, que poco a poco iba a contribuir a la emergencia de culturas musicales comunes más allá de los habituales círculos de producción musical como los teatros, los salones, los callejones, las plazas, los cafés, etc. Con el paso de los años, las memorias han ido construyendo un relato no necesariamente fidedigno, privilegiando determinados aspectos y olvidando otros. De cierta forma se ha simplificado o reducido el panorama sonoro de la Lima de aquel entonces.

El propósito de este artículo no es tratar de bosquejar esta riqueza y su consumo, lo que es propiamente imposible en semejante espacio. Se trata, más bien, de evidenciar cómo una manera de pensar la investigación nos ayuda a completar las informaciones existentes para justamente disponer de una lectura más precisa de lo que fue el panorama musical de la capital peruana a principios del siglo veinte. Semejante trabajo de investigación y de análisis

privilegia, como solemos hacerlo desde hace ya varios años, a los objetos musicales, que como hilos de Ariadna no solo nos informan sobre lo que contienen sino que nos guían para comprender los espacios sociales de su consumo¹. Así logramos evidenciar las relaciones dinámicas y complejas de la producción musical con el entorno social de la Lima de las tres primeras décadas del siglo veinte que conocen grandes rupturas en este período.

Partituras y rollos de pianola: una suerte de Piedra de Rosetta

Entre los objetos musicales que todavía no han merecido una mirada detenida a la hora de dibujar el entorno musical limeño, encontramos las partituras y en particular las editadas e impresas en Lima desde el final del siglo diecinueve hasta los años treinta². Una aproximación sencilla muestra, sin embargo, la gran importancia que tuvieron en la vida cultural y social limeña, y cómo, también, abren una ventana sobre las tendencias musicales y los consumos. Para el investigador brindan variadas informaciones que van más allá de lo propiamente musical inscrito en el pentagrama. La iconografía que ilustra lo musical, las dedicatorias, el nombre del autor, la casa editorial y su dirección, la casa de litografía que realizó el dibujo, la fecha de aparición³ y publicidades impresas en la contracarátula son elementos que confluyen para hacer de la partitura una fuente de gran interés.

- 1 Aludimos aquí a la célebre propuesta de Roger Chartier expresada en su no menos célebre artículo “Le monde comme représentation” (1989: 1505-1520): “Las divisiones culturales no se ordenan obligatoriamente según una única clasificación de las diferencias sociales que supuestamente dirigen tanto la desigual presencia de los objetos como las diferencias en las conductas. La perspectiva debe ser entonces la opuesta y destacar, en primer lugar, el área social (a menudo compuesta) donde circula un conjunto de textos, una clase de impresos, una producción o una norma cultural. *Partir así de objetos, formas, códigos y no de grupos* [la cursiva es nuestra] nos lleva a considerar que la historia sociocultural vivió demasiado apoyada sobre una concepción mutilada de lo social”.
- 2 Vale señalar el texto de Fred Rohner, “De la intimidad del salón a la esfera pública. Música impresa y género en Lima (1870-1930)” (2013).
- 3 Salvo en las partituras de *El lucero* la fecha de edición aparece muy pocas veces. Por ello hay que intuir la aproximadamente teniendo en cuenta la iconografía, la casa editorial, el género, el autor, etc.

Figura 1. Primera página de la partitura “Al amanecer” de Alberto Plasencia.



La difusión de estos objetos en el espacio cultural limeño tuvo varios canales como la prensa o la edición y venta de partituras pensadas como objetos culturales y comerciales propios, autónomos. Los periódicos o las revistas ilustradas brindaban de vez en cuando un espacio a la impresión de partituras (*El Perú Ilustrado*, *Variedades*) y la revista *Mundial* hizo de la edición de aquellas una de las características que marcaron su identidad⁴. Paralelamente existieron en Lima varias casas editoriales especializadas en la edición e impresión de partituras: Carlos F. Niemeyer, Exposición Musical, René Fort, Alejandro Sormani, Maldonado, Guillermo Brandes. Aunque no dispongamos de catálogos completos de esas casas editoriales, tenemos acceso a colecciones o a diferentes documentos que permiten medir tendencias. Otros conjuntos de

4 A lo largo de su historia (1920-1933) la revista *Mundial* publicó centenares de partituras.

partituras como las del álbum musical *El lucero* o las de *El cancionero escondido* ofrecen también material muy valioso para tener una idea de lo que se podía tocar, lo que se quería tocar o, no podemos descartarlo, lo que se quería que los músicos tocaran y el público escuchara en la Lima de aquel entonces.

En las tres décadas del período estudiado, las partituras funcionan como un indicador bastante preciso de los gustos, de las modas y de las tendencias. Funcionan también, a nuestro parecer, como un discurso o como una representación que busca legitimar un modelo cultural propio de ciertos sectores sociales. La primera característica común a este período es que casi todas las partituras son arreglos para piano, el instrumento típico de los salones limeños. Si bien existieron estrategias para facilitar el acceso a la propiedad de este tipo de instrumento⁵, el piano fue el símbolo de la producción artística y de la sociabilidad de las elites: su precio, su condición de instrumento sedentario, el espacio necesario para colocarlo en la casa, la supuesta educación que se necesitaba para su ejecución (un profesor pagado), hasta su sonido, lo identifican como un instrumento de determinado grupo social. Otros elementos de las partituras editadas por las casas especializadas muestran claramente a qué tipo de público se dirigía la publicación: el de las clases acomodadas limeñas, capaces de leer este tipo de código en pentagrama. La iconografía muy cuidada con frecuentes referencias neoclásicas, pero también las partituras con iconografía de fuerte contenido político o patriótico⁶, muestran que se trata de soportes que emiten mensajes a partir de espacios de grupos dominantes, de las esferas de poder. A partir de allí funcionan como signos, objetos que contribuyen a definir la pertenencia o la identificación dentro de un grupo social, así como la manera según la cual se deben pensar y practicar estos elementos de cultura. Ahora bien, son indicadores de las

5 Pensamos en particular en El Club del Piano, que solicitaba suscripciones. Se realizaba un sorteo mensual que permitía al ganador recibir un piano.

6 No faltan partituras escritas para tal o cual personaje importante o partituras patrióticas en un contexto de fuerte tensión con Chile.

aficiones de este público, de las modas, de las estrategias comerciales de las casas editoras y con ellas podemos leer dinámicas est ticas y culturales. Un corpus de 132 partituras publicadas por *El lucero* entre 1903 y 1907 arroja tendencias claras: 26 vales, 17 mazurcas, 9 polcas, 8 pasodobles, a los que se suman algunas habaneras (5), danzas (6), gavotas (4), marchas, elementos de zarzuelas o piezas clásicas. Podríamos decir que este tipo de corpus corresponde perfectamente a las tendencias de la época y a los gustos de los grupos sociales anteriormente evocados. Encontramos un único yaraví, una música incaica compuesta por Calixto Pacheco, y una ausencia total de géneros populares como la marinera, el festejo u otros como el triste. Esta distribución validaría la idea según la cual en el espacio costeño limeño y de sus elites estos géneros no formaban parte de su acervo cultural⁷. Esto contrasta con las ofertas de casas editoriales como René Fort que, unos años después, entre 1915 y 1920 aproximadamente, ofrecían un amplio surtido incluyendo justamente estos géneros, como podemos ver en la cuarta página de una partitura de cuadrilla francesa compuesta por Alberto Plasencia (Figura 2). El panorama es bastante diferente. Tristes, yarav s y marineras tienen arreglos para piano y forman parte del repertorio editado y propuesto para la venta. Este nos parece un dato importante. No es que estos géneros hayan sido ignorados hasta esa fecha. El * lbum sudamericano* de Claudio Rebagliati o las recopilaciones de Rosa Mercedes Ayarza de Morales muestran que eran conocidos y se tenía interés por ellos. Lo que cambia aquí es que han sido integrados al repertorio para piano, de lo que inferimos que también tuvieron un espacio en los salones limeños y que las famosas supuestas divisiones evocadas por Chartier no eran tan fuertes como a veces se las ha imaginado. Claramente podría ser que los arreglos hayan modificado determinados aspectos musicales de los géneros mencionados. Es un análisis que falta realizar.

7 Metodológicamente esta hipótesis se puede revertir fácilmente ya que no sabemos cuál fue exactamente la totalidad de las partituras publicadas por *El lucero*. Sin embargo, otros conjuntos de partituras de la misma casa que hemos podido consultar dan resultados similares.

estos músicos habían hecho suyos los códigos de la música norteamericana que por entonces se tocaba en Lima con carta de ciudadanía propia y de paso habían encontrado allí un espacio para su creatividad, su visibilidad social y artística, así como para sus recursos económicos, ya que las partituras fueron también un negocio. ¿Eran estas partituras únicamente el deleite de los espacios acomodados limeños? No, y el contenido de *El cancionero escondido* del Centro Musical Obrero (1922-1924) nos indica que la dinámica de la moda había tocado amplios espacios sociales. En este repertorio de partituras, el vals sigue siendo bien representado con siete piezas, correspondiendo un número similar al tango, y 13 piezas al *jazz* y sus variantes (Lévano 1998).

A esta potente ola de *foxtrots* y *one steps* se sumó rápidamente la moda de lo incaico, fuerte en estos años, lo que permitió la invención de géneros mixtos, “nacionales”, como se había dado en otros lugares, con la rumba *fox*, por ejemplo. Indicamos en el siguiente cuadro algunas creaciones de los artistas peruanos de la época.

Cuadro 1. Temas incaicos impresos en partituras

Título	Género	Autor	Editor
“Sol de Ayacucho”	<i>Jazz</i>	C. Freyre	Ponce
“Vírgenes del sol”	<i>Fox</i> incaico	J. Bravo de Rueda	Maldonado
“Azucena linda flor”	Chusgada [<i>sic</i>] Metro incaico	Maglorio Collante Díaz	René Fort
“Agonía de Atahualpa”	<i>Camel</i>	C. Freyre	Freyre
“Túpac Amaru”	<i>Jazz</i> incaico	J. Bravo de Rueda	El Disco
“Achac Huaccaynim”	Huayno incaico	Maglorio Collantes Díaz	René Fort

“Raza vencida”	<i>Shimmy fox</i>	F. Paredes	Exposición Musical
“Las lágrimas de la princesa”	<i>Camel trot incaico</i>	M. Purizaga	M. Purizaga
“Sol de los incas”	<i>Inca blues</i>	D. Rojas	G. Brandes

Las partituras aparecen entonces como un mosaico de significados. Leídas desde una perspectiva de la cultura material nos ayudan a plasmar un espacio cultural dinámico y complejo de la capital peruana. Urge un amplio registro de estos materiales y la digitalización de las melodías que contienen: sería otro aporte considerable a la historia cultural del Perú.

Otro elemento que nos parece de suma importancia para evaluar mejor el panorama musical limeño y peruano es el rollo de pianola⁸, un artefacto desafortunadamente olvidado en la historia de la música latinoamericana, cuando ha participado de manera muy significativa en la producción musical entre finales del diecinueve y los años cuarenta aproximadamente⁹. A diferencia de los cilindros que nos han dejado en la ignorancia, empezamos a disponer de informaciones sobre los rollos de pianola en Lima y en ciudades importantes como Arequipa. La prensa, las revistas y los periódicos nos brindan muchos datos. No faltan anuncios periodísticos, publicidades que elogian esta nueva manera de escuchar (y hacer) música en la Ciudad de

8 Si bien el rollo es indisoluble de la pianola para poder producir sonido, tiene valor en sí mismo para el historiador de la música. Los centenares de rollos que hemos podido recuperar con sus indicaciones sobre títulos, géneros, autores, casa editorial y casas de venta permiten dibujar un panorama de gran interés.

9 La historia de la pianola cubre casi medio siglo. Los primeros ejemplares comerciales datan de 1898. Diferentes compañías incursionan en la fabricación de este sistema que va a conocer un éxito sin precedentes entre 1915 y 1930. La crisis económica de los años treinta y sobre todo la aparición de sistemas que competían con la pianola (grabación eléctrica del disco, mejora de los sistemas de reproducción de las victrolas, aparición del cine sonoro) le dan un duro golpe a esta técnica ocasionando su rápida desaparición. En el Perú, las pianolas van a funcionar hasta pasados los años treinta, prueba de lo cual es la publicidad de *El Comercio* del 28 de junio de 1935, que promociona valeses, tangos, rancheras y *fox*. (Gracias a Luis Salazar por compartir la información).

los Reyes y en las regiones. Los propios rollos y las cajas que los contienen también brindan informaciones que nos permiten saber dónde y quiénes los vendían. Hasta ahora hemos identificado tres marcas que fabricaban rollos en el Perú: Artística, Excelsior y Splendid, pero compartían el mercado con muchas otras¹⁰, prueba del éxito que tuvo este tipo de difusión musical¹¹.

Figura 3. Una etiqueta de cajas de rollos.



Otros anuncios ofrecen listas de títulos disponibles, indicadores de que la música nacional no estuvo ausente en la producción de rollos. En la recolección que estamos realizando desde hace unos años sorprende la gran variedad de títulos y de géneros. Música de salón, fragmentos de ópera, grandes clásicos de música erudita, que coincidían perfectamente con el piano, instrumento que permitía tocarlos. Pero marineras, cuadrillas, valeses y polcas figuran también como géneros que han sido “enrollados”. Valeses como “Ídolo” y “La Palizada”, marineras como “Adiós Eten” y *cashuas* como “El cóndor”,

10 Existieron decenas de fabricantes. Varias empresas discográficas, como la Victor, también supieron ocupar este mercado. La Aeolian Rolls Company, Play o Tone y QRS fueron, entre otras, las más grandes empresas dedicadas a este rubro. En América Latina la empresa Ónix de Ecuador tuvo un inmenso mercado.

11 La empresa estadounidense QRS afirma que vendió diez millones de rollos en 1927. (<https://www.qrsmusic.com/history.asp>, consultado el 26 de agosto de 2015).

entre otros, muestran que el repertorio cubría deliberadamente géneros y temas muy conocidos del cancionero criollo popular, junto a los cuales figuraba una buena cantidad de tangos y géneros como el *one step*, el *camel* o el *fox*. Volvemos a encontrar una situación similar a la que observamos con las partituras. La década de los veinte es la de mayor producción de pianolas y de rollos, y corresponde justamente en Latinoamérica a la época de expansión del género rioplatense y a la entrada de géneros que han ganado un espacio importante en Estados Unidos. Si bien los géneros “tradicionales” criollos peruanos aparecen representados (vals, polca, cuadrilla, marinera), impacta la fuerte presencia de los procedentes de Estados Unidos. Llegaron versiones musicales de autores de este país, pero las producciones aquí presentadas son creaciones de los artistas peruanos que adoptaron el género foráneo cuya amplia difusión, en particular con el disco y después con la radio, lo había convertido en una moda.

Cuadro 2. Rollos de pianola con temas incaicos

Título	Autor	Género	N°	Editor
“Sánchez Mejía”	C. Freire	<i>One step</i>	2028	Excelsior
“Las cautivas en un desierto”	Carlos A. Saco	<i>Jazz incaico</i>	2036	Excelsior
“Cuando el indio llora”	Carlos A. Saco	<i>Jazz-camel</i>	2006	Excelsior
“La Gran Vía”	Chueca y Valverde	<i>Polka y vals</i>	1262	?
“El zancudito”	Carlos A. Saco	<i>One step</i>	2156	Excelsior
“No llores”	Isidoro Purizaga	<i>Camel trot incaico</i>	2158	Excelsior
“Tristeza andina”	Carlos Valderrama	Yaraví	2356	Excelsior
“La limeñita”	Ventura Morales	Marinera	258	Feraud Guzmán

“Quenas”	Duncker Lavalle	Vals	B 5008	Artista
“A Lima”	Murillo	Vals	52486	Universal
“Sangre incaica”	Romualdo E. Alva	Cuadrilla	50203	Dyna V Record
“Vírgenes del sol”	J. B. de Rueda	<i>Fox trot</i>	465	Play o Tone
“Suspiros”	Carlos A. Saco	<i>Jazz fox</i>	338	Ónix
“El zorzal”	Carlos A. Saco	<i>One step</i>	383	Ónix
“En las alturas”	Carlos A. Saco	<i>Camel trot</i> incaico	2152	Excelsior

La pregunta que surge es: ¿qué impacto tuvieron estos temas en la sociedad limeña y peruana en general? Si bien la pianola fascinó por sus increíbles capacidades¹² tenía varios inconvenientes: su precio, su peso, el espacio necesario para guardarla, así como la complejidad de un sistema frágil y de manejo no tan fácil¹³. De hecho la pianola, como el piano, no era una máquina destinada a estar en los hogares más modestos. Sin embargo, su sonido ocupó sin duda alguna espacios mucho más amplios que los salones de familias adineradas. Testimonios nos recuerdan que los rollos contribuían a amenizar la proyección de las películas mudas y también se tocaban durante los recesos en los cines y teatros. Las pianolas sonaban igualmente en los cafés¹⁴ y las radios supie-

12 Horacio Asborn es coleccionista de rollos y restaurador de pianolas. Cuelga en Internet grabaciones que evidencian dicha riqueza musical. (<https://www.facebook.com/asbornoh/videos/vob.525973529/398342308529/?type=2&theater>).

13 Un “Comentario” titulado “Un concierto de pianola”, encontrado en una partitura, muestra que a veces el funcionamiento de dicho aparato no era tan fácil: “Todos llenos de ilusión a escuchar una audición nos lanzamos al Bolívar y por cierto este concierto resultó ser *un perro muerto*. (...) La pianola *macaneaba*, el rollito *cabuleaba* (y el violín que se mataba para dar con el compás)”.

14 En un artículo dedicado a “La música nocturna en Lima”, publicado por *Varietades*, el autor que líneas arriba había mencionado la “maravillosa pianola eléctrica” escribe:

ron usarlas para difundir música, sobre todo antes de que los discos llegaran masivamente. La casi completa desaparición de los rollos y de las pianolas en el Perú (lo mismo que en Bolivia) ha contribuido a su inexistencia histórica, cuando fueron producciones masivas que trataron de ofrecer, por lo visto en los repositorios que visitamos, un amplio abanico de géneros. El cuadro anterior es también interesante ya que nos permite constatar que los rollos convivían con las producciones discográficas y podemos suponer que en determinados casos las antecedieron, ya que la fabricación de un rollo era técnicamente más fácil y menos costosa que una grabación de disco¹⁵. Lo dicho a propósito de las partituras vale para los rollos: urge una verdadera política de identificación, conservación y valoración de estos soportes que tanto nos pueden decir de la historia de las prácticas y consumos musicales en Lima y en el Perú.

Y apareció el don de ubicuidad

El período que estudiamos y que cubre las primeras décadas del siglo veinte conoce en el campo de la música y del sonido en general una verdadera revolución. Después de muchas tentativas se consolidan las técnicas y nacen manufacturas que muy pronto se convierten en una verdadera industria de la grabación y de la reproducción sonora. Rápidamente se inventan no solo las máquinas sino también sus “productos” comerciales: los cilindros de cera vírgenes que permitían grabar voz, ruidos o melodías, y también el cilindro

“Pero allí el atractivo principal es el piano pianola que maneja persona experta y entendida. El piano de don Pedro (d’Onofrio) es famoso (...) Su repertorio es bastante selecto: casi todo ópera: Questo e il bel canto, l’unico, il vero. Il bel canto italiano... afirma el dueño” (*Variedades*, 14/4/1917, p. 430).

- 15 Damos aquí algunos ejemplos de temas que se publicaron en los dos soportes, discos y rollos:
- “Las cautivas en un desierto”, *camel* incaico, C. A. Saco, Odeón, 44843-A, orq. Sándor Jozsi.
 - “El zorzal”, polca, Hermanas Matorell, orq. Filomeno Ormeño, RCA Victor, 900685-A.
 - “Cuando el indio llora”, *jazz camel*, C. A. Saco, Los Castellans, Brunswick-40760.
 - “Quenas”, vals característico, Duncker Lavalle, Orquesta Internacional, RCA Victor, 59077-A.

Habría que añadir que esta relación también se daba con las partituras.

ya grabado con determinada producción sonora¹⁶. Aparecen a fines del siglo diecinueve los primeros discos de victrola. El desarrollo de la radio acabó por romper este vínculo primordial que había sido el de todas las generaciones anteriores: el del / de los músico(s) y su público. Por primera vez se podía separar la escucha musical del o de los músicos que la producían. Más aún, con el desarrollo de la duplicación, una misma música, una misma canción podía ser escuchada en centenares, miles de lugares distintos, iniciando así la emergencia de una cultura musical común que no estaba supeditada a la presencia concreta, física de los artistas.

La primera tecnología que se desarrolló y llegó a tierras peruanas fue la del fonógrafo, que ofrecía dos posibilidades: grabar sonido (voz, música) y reproducir la grabación realizada. Rápidamente nació también una manufactura importante que vendía música grabada en cilindros de cera, con un repertorio variado de música clásica o popular. Debemos a esta tecnología las primeras grabaciones de campo realizadas por Enrique Brüning en el norte de Perú¹⁷. Pero no disponemos de una apreciación correcta del impacto de estos objetos musicales en los hogares peruanos. No cabe duda de que se vendieron en Lima tanto los aparatos como los cilindros, hasta cilindros grabados, pero no tenemos registro alguno, ni hemos conseguido hasta la fecha cilindros con música peruana grabada.

La cosa es bien diferente con los discos y su respectiva victrola que tanto éxito han tenido. Para el historiador de la música son fuentes excepcionales ya que, de manera concreta, el material nos permite acceder a lo que se ha grabado y producido, reconstruyendo páginas enteras de la historia cultural peruana. La irrupción de este modo de reproducción sonora tuvo en Lima, como en

16 Lo grabado en estos cilindros no necesariamente eran músicas y canciones. Podían ser breves diálogos (muchas veces cómicos) que tenían notable éxito en aquel entonces. Hay varios ejemplos similares en las grabaciones de M&M.

17 Estas grabaciones son conservadas en el Instituto Ibero-Americano de Berlín.

otras partes del mundo, un éxito considerable. Prueba de ello son los catálogos de las disqueras que prontamente entraron en competencia para ofrecer un surtido importante, las cantidades que pudieron circular y que se pudieron vender en Lima y otras grandes ciudades del país, como lo muestran en parte las grandes colecciones privadas¹⁸. La iniciativa de las grabaciones de artistas nacionales la tuvo la Columbia con la epopeya de los famosos Eduardo Montes y César Manrique. Los 172 temas grabados y editados por esta disquera en 1911 han representado un momento verdaderamente histórico, tanto por la cantidad de canciones como por el repertorio. Con ellos se aprecian tendencias musicales del momento en las que géneros populares como el yaraví, el triste, la marinera y las canciones, gozaban de mayor aceptación que el vals, que todavía parecía no haber ganado espacio suficiente para ser el género que identificara a la música criolla popular en la capital¹⁹. Si bien no podemos descartar intenciones comerciales por parte de la Victor y de la casa Holtig, que financió el viaje del dúo en su afán de cubrir un repertorio bastante amplio y así tener más posibilidades de ventas, lo cierto es que la cultura musical y el acervo de los dos artistas son reveladores de los gustos de sectores limeños que con el disco tuvieron acceso a un espacio y a un escenario nuevos. Otro comentario: los mismos yaravíes, tristes y marineras, tocados esta vez con guitarras y no con piano, pertenecen a los dos estratos sociales (elites / sectores populares) supuestamente diferentes en sus culturas y prácticas artísticas. Esta porosidad, estas circulaciones y prácticas con referencias comunes rompen una vez más con las lecturas que tienden a dibujar un paisaje sonoro, y por ende cultural, fundamentalmente fragmentado y con fronteras infranqueables.

18 El disco es una herramienta 'multisoporte' para el historiador: no solo contiene el sonido, el sello central brinda las indicaciones que se refieren al intérprete, género, casa editorial, número de edición, etc. A veces lleva un sello de la casa donde se ha vendido y los sellos de impuestos. La funda completa el abanico de informaciones.

19 Los principales géneros del repertorio de los "Carusos criollos" son los siguientes: yaravíes (41), marineras (31), valeses (29), tristes (31), canciones (23), tonderos (9) (Rohner y Borras 2010).

El otro aporte esencial para entender el panorama musical limeño de aquella época son las listas de las grabaciones realizadas por la Victor Talking Machine en los años 1913 y 1917²⁰. La ventaja de estas grabaciones es que se realizaron *in situ*, primero en Lima (1913) y despu es en Lima y Arequipa (1917), lo que permiti o a los técnicos de la VTM tener a la mano a cantidades de músicos y de grupos. Es otro panorama de la riqueza musical: dúos femeninos (Hermanas Arata, Hermanas Anselmi, Hermanas Gastel , Hermanas Soto González), dúos masculinos (Almenerio y Sáez, Catter y Gamarra, Hermanos Soto, Llaque y Marini, etc.), bandas (Banda del Batallón de Gendarmes, Banda de la Escuela Correccional de Lima, Banda del Regimiento de Gendarmes de Lima, Banda Federal de Arequipa), estudiantinas (Estudiantina Chalaca, Estudiantina Excelsior, Estudiantina Lima), grupos instrumentales (Trío Arequipeño de Quenas, Ardiles y Mendoza, Escobedo-N n ez), solistas (Alejandro Gómez Mor n, Juan Bautista Cárdenas), etc.

Los responsables artísticos de la Victor supieron construir un impresionante repertorio. En total fueron cerca de 400 temas²¹ en los que se percibe cierta continuidad con lo que habían grabado Montes y Manrique: la variedad musical es patente y encontramos la fuerte presencia de los principales géneros, a los que se suman ahora el huayno, una tímida aparición de la música incaica y pocos géneros como *one step* o *fox trot* en las grabaciones de 1917. Pero lo esencial de lo grabado es música que podríamos calificar como música nacional y en su gran mayoría música popular nacional²². Las grabaciones realizadas por la Victor en 1928 y en 1930 tienen la misma orientación.

20 El aporte de la Universidad de California en Santa Bárbara ha sido considerable para todos los que estudian la producción discográfica.
(<http://victor.library.ucsb.edu>)

21 No todos estos temas grabados pasaron a discos.

22 Los propios géneros “extranjeros” conocen un proceso de adaptación que los “peruaniza”: letras en español y sabor local.

Géneros grabados por la VTM entre 1913-1917

Marinera, yaraví, triste, canción, danza, polca, resbalosa, vals, serenata, pasacalle, cachaspare, tondero, marcha, huayno, mazurca, pasillo, habanera, música incaica, *one step*, *fox trot*.

Estos primeros corpus de grabaciones realizadas en el Perú dibujaron tendencias que ayudan a entender la relación de lo musical con el entorno social y cultural. Salvo algunos temas, lo elegido por los directores artísticos de la Victor es nítidamente música popular con un repertorio amplio, que evidencia la riqueza y el dinamismo de lo que se podía producir y escuchar en los sectores de la llamada música criolla. Insistimos: el repertorio de los dúos, por ejemplo, es significativo de una cultura musical propia pero también de la de sus oyentes. Como lo subrayamos en un trabajo anterior (Borras y Rohner 2012), el repertorio grabado muestra también que las circulaciones de géneros y piezas musicales eran frecuentes. Si bien determinados músicos tenían su “especialidad”, como el dúo de quenas Escobedo y Núñez que tocaba principalmente yaravíes o el dúo Ramírez y Monteblando que grabó sobre todo vales y polcas, otros tenían un repertorio más variado como es el caso de las bandas. Sus grabaciones son el reflejo de su repertorio... y de lo que podía sonar en los espacios públicos en el momento de las retretas. Las bandas contribuyeron así de manera muy notable a la cultura musical de amplios espacios sociales que se congregaban en momentos de fuerte sociabilidad. Las circulaciones musicales nacionales también se hacen patentes y las identidades regionales de ciertos grupos no les impiden tocar música de otras zonas, como lo vemos con el Trío Arequipeño de Quenas en la marinera “San Miguel de Piura” o en la polca “Giralda”, interpretada por La Estudiantina Chalaca.

En la década siguiente, el panorama se enriquece de manera considerable. La misma Victor Talking Machine sigue muy presente, pero otros sellos tam-

bién contribuyeron a dibujar un paisaje discográfico sonoro más variado y conforme a las tendencias del momento. En este contexto, sellos discográficos como Brunswick, Columbia y Odeón grabaron cantidades de temas que fusionaban tendencias. Así se prensaron centenares de melodías norteamericanas que rápidamente se adaptaron a los exotismos en boga: nacieron las rumba *fox*, las polca *fox*, etc. Brunswick con Los Castilians, Victor con La Orquesta Internacional, Columbia con La Orquesta Columbia inundaron el mercado peruano con esta música que mezclaba las variantes del *jazz* con la moda de lo incaico, que tanta fuerza tenía en aquel entonces²³. Los propios creadores latinoamericanos y peruanos se dedicaron a este tipo de producción, siendo Constantino Freyre y Carlos A. Saco los más prolíficos, como lo vimos con los rollos de pianola y las partituras. La impresión que tiene el investigador al ver los diferentes objetos musicales es que fue un entusiasmo frenético para con estos temas y estilos.

El impacto de la producción discográfica en la sociedad peruana y en la emergencia paulatina de referencias comunes no puede ser entendido sin la radiofonía. Su creación en 1924 y su funcionamiento regular a partir de 1925 representaron otra ruptura, otra revoluci n²⁴. No solo salía un sonido de una victrola o de una pianola para un individuo o para un grupo presente en un salón o café. Con la radio, un discurso, un sonido podían alcanzar a cuantas personas estaban delante de su receptor en un espacio que en pocos años cubrió una parte significativa del territorio peruano²⁵. La magnitud del impacto es radicalmente diferente y, ya en los primeros meses de su existencia

23 Es muy interesante constatar que una cantidad apreciable de discos de la Victor no solo contemplaba el mercado peruano sino también el norteamericano. Los títulos de los temas se publicaban en español, con la traducción en subtítulo. Por ejemplo: Las hijas del sol - Daughters of the Sun - Vals Incaico - Orquesta Internacional - Victor Talking Machine - 79019 - B.

24 Para una historia de la radio en Lima, véase Bustamante 2012.

25 El costo del aparato era obviamente un freno al impacto radial. Rápidamente se abataron los precios y se crearon como en Europa sociedades de radioescuchas. El modelo evocado por Chartier a propósito de la lectura funcionó de manera semejante con la radio.

en Lima, el poder político entendió el beneficio que podía sacar de semejante herramienta²⁶. La música fue también un elemento clave de la programación. La elección de lo difundido obedece a estos complejos compromisos entre lo que se quiere difundir, lo que se puede difundir (qué material se tiene a la mano) y lo que se supone que el público quiere escuchar, lo que asegura también el éxito radial. Sin duda todo aquello fue un aprendizaje para los promotores de la famosa OAX.

Entre los diversos programas que nos brinda Emilio Bustamante (2012) sobre la historia de la radio en el Perú, somos lectores de una impresionante variedad musical en la que conviven géneros que ilustran los consumos y las dinámicas de la época, así como las intenciones de los promotores de la radio. No nos sorprende en este sentido la presencia significativa de cantantes de ópera (sopranos, tiples, barítonos) y de música clásica (Chopin, Schumann, Wagner, Massenet, Dvorak). Encontramos allí los rasgos de las elites liberales que querían mostrarse cultas (dicho de otra forma: no incultas), encarnando el sueño de la “gran cultura”, y a la vez contribuir a la educación de los oyentes. La difusión de las tonadillas y de los cuplés marca la impronta todavía importante de las compañías de zarzuela que tanta actuación y éxito tenían en la capital peruana (Borras 2012: 69). Lo reflejan también los artículos de prensa o los cancioneros de gran difusión que reproducían las cantables de zarzuelas.

Pero las modas, las aficiones musicales tuvieron un impacto muy fuerte y marcaron la difusión radial de aquel entonces. No sorprende una vez más, por lo tanto, la presencia importante del tango y de la música norteamericana que corresponden también a las grandes tendencias de la época, como lo vimos anteriormente. Muchos tangos pero también cantidades de *foxtrots*,

26 En su libro sobre la radio, Emilio Bustamante (2012: 56) escribe lo siguiente: “El sábado 20 de junio de 1925 a las 11h30 horas, OAX fue inaugurada por el presidente Leguía. En la Plaza de Armas y la Plaza San Martín fueron instalados receptores para que el público congregado en esos lugares pudiera escuchar la transmisión”.

camels y *one steps* con títulos en español y de autores peruanos. Lo que llama la atención, por lo menos en las primeras programaciones de la OAX, es la poca presencia de la música identificada más directamente con el Perú, como la andina o la criolla. Muy poca música de la sierra: apenas la evocación de motivos incaicos (un martes 28 de septiembre) o el prelude de “El cóndor pasa” de Alomía Robles el día de fiestas patrias en 1927. En cuanto a la música criolla, sabemos que existe abundante material a disposición. En las listas de programas de esos años aparece pocas veces representada, principalmente por el célebre dúo Salerno y Gamarra²⁷ que, sin duda alguna, tenía contrato con la Radio OAX.

Los inicios de los años treinta representan ya un cambio significativo en la programación radial. Como en otros países la alianza de la radio y de las compañías disqueras se consolida. Ambas tenían obvios intereses comunes y todas las grandes empresas discográficas del momento (Odeón, Brunswick, Columbia, RCA, Victor) pasaron contrato con la OAX (Bustamante 2012: 88). Este es un indicio importante pues la oferta musical de estas compañías era ya considerable en aquel entonces y pujaban en diferentes medios, como la prensa, para vender su producción. Como lo señala Bustamante, la recuperación económica poscrisis permitió la creación de nuevas radios privadas que consolidaban esta relación entre las emisoras, sus programaciones musicales y la venta de discos²⁸. Aparecen en las revistas y en los periódicos publicidades de nuevo material que en un mismo mueble reúne la reproducción discográfica y la radio. El cambio

27 En 1928 el dúo grabó 26 temas para la VTM.

28 A principios del año 1934 aparecen “nuevas emisoras radiales de carácter privado: OAX4B Radio Grellaud (del ingeniero Roberto Grellaud, más tarde Radio Lima), OAX4C Radio Dusa (Difusora Universal S. A. de Carlos y Jorge Franco) y OAX4E Radio Weston (que después se llamaría Radio Goicochea y más tarde Radio Central, propiedad del ingeniero Juan Pablo Goicochea). En 1935 surgieron OAX4I Radio Internacional (de Antonio Vásquez Pequeño), OAX4L Radio Miraflores (de los hermanos Clemente y Ricardo Palma), Radio Sucre, OAX4F Radio Castellano, OAX4H Radio Dávila y OAX4T Radio Gilco. Los propietarios de las tres últimas eran concesionarios de fabricantes de aparatos receptores en el Perú y llenaban su programación con música grabada en discos que vendían en sus respectivos establecimientos (Bustamante 2005: 206-220).

tecnológico ofrece inéditas posibilidades que las empresas disqueras y las radios van a saber aprovechar. Artistas y orquestas son contratados por las radios. El espacio del mundo radial se convierte en un surtidor extremadamente rico, capaz de integrar rápidamente las sonoridades del mundo.

Conclusión

Este recorrido bosqueja un mundo sonoro en el que estamos obviamente muy lejos de una Lima “a lo José Gálvez”, en la que hubiesen sonado puros vales, pasacalles, cuadrillas y polcas. Si bien estos géneros formaban parte de un acervo limeño, tenían que convivir –cuando no competir– con una oferta y unas modas muy dinámicas. En sus entrevistas, Stein (1986) ha reunido testimonios valiosísimos sobre estos fenómenos:

[en las jaranas] Se cantaba de todo: vales, el tango; se bailaba en las fiestas el tango, se bailaba el jazz, se bailaba el swing, se bailaba el charleston... El valse, como siempre, para los mayores; siempre un valsecito, una marinerita para el final de fiesta, así...

Pregunta: Pero esas jaranas de callejón de los años 1920, ¿no eran sólo de música criolla?

Respuesta: No, no, no... Todo entró allí... así como ahora ha entrado el “rocanrol” así fue...²⁹

Esto explica la conocida crisis de la música llamada criolla en los años treinta que señalaba Basadre (1964) en su *Historia de la República*³⁰, y que da origen a la famosa carta de Felipe Pinglo (gran compositor de *foxtrots* y *one steps*) a su amigo Víctor Echegaray, en la que reivindica una música peruana que tuviera el reconocimiento artístico que merece.

29 Alcides Carreño (Lloréns 1983: 42).

30 Basadre (1969: 4618) indica lo siguiente: “El período crítico de la canción criolla: después de los años 20 llegó la boga de los ritmos norteamericanos, y sobre todo, la tremenda difusión del tango, del vals platense, la ranchera y otras melodías argentinas favorecidas por discos, películas y visitas personales de cantores de gran éxito”.

La investigación propuesta, con todas las limitaciones de un trabajo que se está iniciando, plantea –mediante la revisión de diferentes objetos musicales– ayudarnos a entender la realidad cultural sobre la base de datos concretos y sus interpretaciones respectivas. En este sentido, un estudio más riguroso tanto de las partituras como de los rollos de pianola permitirá sin duda lecturas más completas, más profundas de este complejo y rico espacio musical limeño. Es lo que quisimos evidenciar brevemente aquí.

Referencias

Basadre, Jorge

1964 *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Tomo X. Lima: Ed. Historia.

Borrás, Gérard

2012 *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Borrás, Gérard y Fred Rohner

2012 *La música popular peruana. Lima-Arequipa. 1913-1917. Los archivos de la Victor Talking Machine*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bustamante, Emilio

2005 “Los primeros veinte años de la radio en el Perú”. En: *Contratexto* 13: 206-220. Lima: Universidad de Lima.

2012 *La radio en el Perú*, Lima: Universidad de Lima.

Chartier, Roger

1989 “Le monde comme representation”. En: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 6, año 44: 1505-1520.

Lévano La Rosa, Edmundo

1998 *Un cancionero escondido. Historia y música del Centro Musical Obrero de Lima: 1922-1924*. Lima: Biblioteca Nacional y Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lloréns, José

1983 *La música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Rohner, Fred

2013 “De la intimidad del salón a la esfera pública. Música impresa y género en Lima (1870-1930)”. Comunicación del Primer Simposio de Historia de las Mujeres y Género. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rohner, Fred y Gérard Borrás

2010 *Montes y Manrique. 1911-2011. Cien años de música peruana*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Stein, Steve

1986 *Lima obrera 1900-1930*. Lima: El Virrey.

Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo

Fred Rohner

En el año 2013, con ocasión del centenario de las grabaciones realizadas por la Victor Talking Machine en Lima a lo que podría considerarse la primera generación de la música criolla limeña (conocida coloquialmente como la Guardia Vieja), tuve la oportunidad de curar una exposición junto con Carlos Cerquín dedicada a exponer las fuentes materiales de esa generación en la galería de arte Pancho Fierro de la Municipalidad de Lima. Para establecer límites temporales que nos permitieran acotar el contenido de la muestra utilizamos las cronologías y las periodizaciones propuestas por Aurelio Collantes (1956, 1972), César Santa Cruz (1989) y José Antonio Lloréns (1983). En ese sentido, la exposición estaba cifrada en la clave que la consolidación del vals limeño imponía al desarrollo de la música criolla. La muestra comenzaba en la última década del siglo diecinueve y concluía con aquellos exponentes que habían iniciado su carrera musical antes de la aparición de Felipe Pinglo (1899-1936).

Nuestra decisión se amparaba en los trabajos de los investigadores antes mencionados, pero nos permitía a la vez escamotear una figura tan compleja como la de Pinglo que, a nuestro juicio, merecía por sí solo una atención mayor. Otros factores determinaron esta ausencia. A saber, las transformaciones formales que en el vals comenzarían a operarse a partir de la generación de Pinglo. Esta omisión, sin embargo, no fue bien recibida por muchos de los

asistentes, sobre todo por aquellos que frisaban los 70 u 80 años y que habían crecido bajo la influencia musical de este compositor, y de la leyenda que a su alrededor se había gestado desde ese fatídico mayo de 1936 en que, presa de una enfermedad aún indeterminada, había dejado de existir¹.

Nuestros criterios curatoriales fueron rápidamente desestimados por estos asistentes. Una muestra sobre la Guardia Vieja no debía pasar por alto a la figura que, a su entender, más había tributado al desarrollo de la música criolla peruana. No importaba si su inclusión atentaba contra las construcciones cronológicas más tradicionales sobre el acervo musical criollo o contra todas las pesquisas que otros investigadores hubiesen podido realizar sobre Pinglo. Este reclamo se unía a otras muchas manifestaciones de admiración por este compositor que me habían hecho preguntarme muchas veces por qué casi ochenta años después de su muerte la figura de Felipe Pinglo seguía siendo tan poderosa entre los aficionados a la música criolla limeña.

Muchos se siguen refiriendo a él, de manera más o menos mesiánica, como “el maestro”. Asimismo, durante años he escuchado a muchos de estos ‘pinglistas’ recrear o entretejer historias de calumnias y de oprobios contra otros compositores como Alberto Condemarín o el caso más interesante de Pedro Espinel, quien habría usurpado un conjunto de canciones de Pinglo anotadas en un cuaderno del que se apoderó a su muerte. Adicionalmente me he hallado con una infinidad de canciones cuya autoría se le atribuía, aunque algunas de ellas fuesen harto conocidas en la industria musical como composiciones extranjeras anteriores o contemporáneas a él. En fin, lucubraciones de todo tipo se han construido sobre su figura, la mayoría nacida en el seno de la vida popular de la ciudad, particularmente de aquel sector llamado Barrios Altos.

1 Para una revisión de los aspectos biográficos de Felipe Pinglo, véase: Acosta Ojeda (1999), Arana y Cuba (2014), Collantes (1977), Donayre y Villanueva (1987), Leyva (1999), Toledo (2007) y Zanutelli (1999).

Sin embargo, de todas estas construcciones la que me resulta más interesante es aquella que coloca a Pinglo como una suerte de creador inicial del vals criollo (Lloréns 1983: 24). Se trata en última instancia del reclamo proferido por esos asistentes a nuestra muestra en la galería Pancho Fierro. En este artículo, por ello, queremos reflexionar sobre el lugar que ocupa Felipe Pinglo frente a la generación denominada Guardia Vieja. Queremos explorar esta relación atendiendo a cuatro elementos que a nuestro juicio resultan relevantes no solo para el estudio de la obra de este compositor sino para demarcar el camino a posteriores trabajos musicológicos sobre las tradiciones musicales criollas limeñas.

En primer lugar, nos parece necesario poder enmarcar este estudio dentro de las transformaciones culturales, sociales y económicas que se consolidaron en la década de los veinte del siglo pasado. Se trata de comprender la actividad musical limeña contraponiendo dos horizontes en apariencia opuestos como el de la creación musical folklórica de los barrios limeños y el universo de la creación artística vinculada a las industrias culturales. En segundo lugar, consideramos especialmente valiosas las reflexiones propiciadas por el trabajo con los objetos que delinear la materialidad del quehacer musical; esto significa incorporar al universo de las fuentes historiográficas sobre la actividad musical un conjunto de objetos periféricos y marginales dentro de las elaboraciones que se han realizado sobre este patrimonio²; tema que ampliaremos más adelante. En tercer lugar, pensamos que el análisis textual del repertorio consignado como parte de la obra de Pinglo nos revela un cambio en algunos de los modelos de creación poética que habían caracterizado a la generación anterior. Finalmente, la cuarta dimensión que es necesario describir para poder explicar el lugar que asume la obra de Pinglo frente a la Guardia Vieja es la estrictamente musical.

2 Buena parte de estas ideas procede de largas conversaciones con Gérard Borrás sobre la materia de las fuentes para la historia de la música popular.

El surgimiento del vals criollo y las tensiones entre modernidad y tradición

Suele repetirse bastante entre los viejos músicos cultores del género que el ‘primer vals criollo’ fue el atribuido a Abelardo Gamarra titulado “Ángel hermoso”; para muchos de ellos es además el primer vals limeño con letra³. Se trata de dos apreciaciones distintas que merecen ser explicadas con cuidado, pues cada una de ellas entraña una forma de entender el surgimiento de la música criolla limeña que a nuestro juicio adolece de graves errores. Sin embargo las implicancias de ambos juicios han modelado el conocimiento del *insider* sobre la aparición del vals criollo.

Ya César Santa Cruz (1989: 19-131) había llamado la atención sobre las distintas y caprichosas formas en que muchos intérpretes y folkloristas del fenómeno musical criollo habían explicado el surgimiento del vals limeño. Para la mayoría de ellos se trataba, en síntesis, de la adaptación elaborada por las clases populares de una práctica cultural de las elites. A decir verdad, todos quienes afirmaban esto no erraban del todo su juicio como afirmaba Santa Cruz, sino más bien el énfasis puesto en los modos en que se había dado esta adaptación. El vals, sin lugar a dudas, fue un fenómeno musical y dancístico que llegó en primer lugar a espacios dominados por esas elites sociales y culturales. El teatro primero y el salón ilustrado poco después habían sido los recintos en los que el vals comenzó su proceso de peruanización y de consolidación⁴ como género local. Prueba de ello son las numerosas partituras depositadas en colecciones particulares que revelan el lugar privilegiado del vals en estos espacios frente a otras muchas formas musicales de la época⁵.

3 Lloréns y Chocano (2009) hallaron diligentemente la fuente sobre la que se construyó este vals: se trataba de un poema español. Lo cierto, sin embargo, es que estrategias poéticas como esta (que reseñaremos con mayor detalle más adelante) eran bastante frecuentes entre los letristas criollos de fines del siglo diecinueve e inicios del siglo veinte.

4 Utilizamos el término ‘consolidación’ en el sentido que le otorga el musicólogo cubano Leonardo Acosta (2004).

5 El lector interesado puede tener una idea bastante clara de la presencia constante del vals en el salón ilustrado revisando los programas de las veladas literarias limeñas en casa de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti. Su contenido excede en mucho al ámbito estrictamente literario e incluye regularmente la interpretación musical de piezas de salón: marchas, fantasías y, sobre todo, valeses.

El vals, por ello, no era un fenómeno nuevo en el país ni en el continente. González y Rolle (2004: 108), en su estudio sobre la música chilena desde fines del siglo diecinueve hasta la década de los cincuenta, convienen en que el ingreso del vals en América Latina debió darse hacia las primeras tres décadas del siglo diecinueve. Algo similar puede deducirse de la cita que realiza el viajero Max Radiguet (1971 [1856]: 48) del relato de Stevenson sobre Lima poco antes de mediados de ese siglo. Más tarde, cuando Fuentes (1998: 264-265) nos hable, en la segunda mitad del siglo diecinueve, sobre los géneros musicales presentes en las fiestas limeñas (sobre todo en el caso de Amancaes) sancionará la presencia del vals como algo ya de larga data entre los limeños.

Es difícil aseverar que los datos ofrecidos por todos estos textos puedan referirse también a las prácticas de los sectores populares. No obstante, vale la pena señalar que contrariamente a lo que se ha asumido sobre la interacción entre los distintos grupos sociales al interior de la capital peruana, existían espacios de convivencia entre los distintos sectores económicos bajo la idea más o menos explícita de que cada uno de estos sujetos conocía y ocupaba su lugar social. Por ello no es extraño que otros viajeros en el siglo XIX, como Tschudi por ejemplo, repararan en la co-presencia de clases sociales distintas en recintos como el teatro, los cafés o los paseos. Si cada sujeto conocía cuál era su lugar social, la convivencia física en estos espacios no hacía peligrar necesariamente el orden establecido (Ramón 2014: 48).

Esta co-presencia colocaba a ambos sujetos frente a los mismos estímulos culturales y sonoros, aunque estos pudiesen ser interpretados por uno y otro de modos distintos. Volviendo sobre un viejo concepto de Schafer (2013 [1977]), es en el marco de ese ‘paisaje sonoro’ en el que debemos comprender la incursión del vals en el universo cultural de las clases populares. Esta relocalización, como había visto ya Estenssoro (1996) para el caso del *minuet*, obedecía al intento bastante loable de las clases populares por representarse frente a los grupos dominantes como sujetos modernos y civilizados. Signi-

fica también, sin embargo, el abandono, reclusión o transformación de otras prácticas musicales más antiguas que habían sido propias de estos grupos.

Todos estos procesos (abandono, reclusión y transformación) operaron de manera determinante en la entronización del vals como género propio de los sectores populares limeños. Sin embargo, la sanción de este género requirió a su vez de un conjunto de construcciones imaginarias que lo localizaran en el centro medular de la cultura musical popular nacional. Es a este proceso –quizás poco consciente– al que debemos la atención puesta por buena parte de los tratadistas del fenómeno criollo a grupos como La Palizada o la insistencia en la mitificación de las primeras generaciones de músicos dedicados a la composición de vals bajo el apelativo normalizador de ‘Guardia Vieja’.

Resulta sintomático que dicho apelativo recaiga únicamente sobre aquellos compositores y temas asociados al surgimiento del vals (y de la práctica de algunos otros géneros como la polca y la marinera de contrapunto), y no sobre las generaciones anteriores que cultivaban formas musicales como la décima cantada con acompañamiento de socabón, la zamacueca y algunas otras cuyos límites estrictamente musicales nos son hoy parcialmente desconocidos: amorfino, pan de jarabe, mozamala, etc. (Lloréns 1983: 27-32; Rohner 2006: 295-296). El mejor ejemplo de ello lo constituye el compositor rimense Braulio Sancho Dávila⁶, concebido *a posteriori* como parte de esa Guardia Vieja, y su padre Mateo Sancho Dávila, decimista del ciclo de los “Doce Pares de Francia” que, sin embargo, no es tenido en cuenta en las creaciones imaginarias sobre las primeras generaciones de músicos criollos. No se trata de que Mateo Sancho Dávila no fuese un músico y compositor social y culturalmente criollo; en su caso, lo que se entiende como criollo

6 Braulio Sancho Dávila es el autor de uno de los vals emblemáticos de los primeros años de la música criolla: “Ídolo”.

evoca un conjunto de prácticas bastante más lejanas de aquello que el siglo veinte caracterizó con este término⁷.

Aunque parezca contradictorio no hay nada más moderno en la concepción de la música criolla limeña que aquello que se denomina Guardia Vieja. Surge en el seno de la grabación discográfica y el desarrollo de las industrias culturales del siglo veinte. Se concibe de manera homogénea, aunque en forma tardía, cuando los cancioneros abandonan en sus portadas su viejo formato litográfico y ceden a la reproducción fotográfica de las estrellas del firmamento musical local. Por ello, si algo caracteriza a la Guardia Vieja es la modernidad. Frente al surgimiento de estas nuevas estrellas los viejos miembros del parnaso musical limeño comienzan a desdibujarse y a perder corporeidad. Poco a poco los valeses y las polcas de esos primeros años empiezan a sindicarse como anónimos (aun cuando algunos de sus compositores estuviesen todavía vivos) o simplemente como parte de ese acervo popular común llamado Guardia Vieja (Borras y Rohner 2013: 11-12). Sin una conciencia plena de lo que significa la autoría en sentido estricto (muchos valeses de esa Guardia Vieja provenían de otras canciones nacionales o extranjeras) y sin una institución que velara por esos derechos, el mito fue invisibilizando a los sujetos reales.

Este es el vals popular limeño que heredan Felipe Pinglo y su generación. En muchos casos esta generación es hija (o pariente) directa de la generación anterior. El caso más señero es el de Pedro Espinel, hijo del cantor Eduardo Espinel, quien en 1913 grabó para la Victor Talking Machine más de una veintena de canciones (sobre todo valeses y polcas). Pero no es el único. David Suárez, Pablo Casas y otros músicos surgidos en la década de los veinte estaban relacionados familiarmente con músicos de las generaciones anteriores.

7 El ejemplo que suele citarse para ilustrar esto es el de la tradición de Ricardo Palma sobre la conga. En ella, el autor elabora una distinción entre los géneros criollos y no criollos, y coloca entre los primeros a un conjunto de géneros hoy desconocidos como el “maicito” y entre los segundos al vals.

De hecho, una de las primeras referencias a la Guardia Vieja en el propio universo musical criollo se la debemos a Felipe Pinglo, quien en su vals “De vuelta al barrio” sentenciará el transcurrir del tiempo con el siguiente verso: “La Guardia Vieja son los muchachos de ayer”.

Esta proximidad con dicha generación la pone de manifiesto el compositor en otro verso del vals en el que él mismo parece considerarse parte de ella. “A los nuevos bohemios entrego mi pendón”, dirá más adelante como reconociendo el cambio generacional que se está produciendo en la historia de la música criolla. Sin embargo, en estos músicos existe aún la conciencia de que quienes integran dicha generación son personas concretas domiciliadas en los mismos barrios que estos otros habitan y con los que han interactuado en el seno de la vida barrial y en las ocasionales fiestas públicas y privadas.

Por ello resulta curiosa la manera en que las distintas cronologías que se han realizado del fenómeno criollo con posterioridad han creado una suerte de abismo o limbo temporal entre estas dos generaciones. Más extraño aún si se tiene en cuenta que muchos de esos compositores e intérpretes de la Guardia Vieja sobrevivieron a Pinglo, y algunos de ellos mantuvieron cierta actividad en el ámbito musical y compositivo aun hasta mediados del siglo veinte. Por ese motivo consideramos que mantener el criterio estrictamente cronológico para historiar la canción criolla limeña es un error. En las páginas que siguen intentaremos esbozar otro modo de comprender esta historia musical y, particularmente, la oposición más o menos manifiesta entre estas dos generaciones, cifrada una en el anonimato y abanderada la otra por uno de los primeros compositores populares en adquirir una dimensión visible que remontó el lugar otorgado en el imaginario local a los compositores surgidos entre los grupos subalternos.

El vals popular y las industrias de la música

El cotejo de las grabaciones realizadas por Montes y Manrique en Nueva York para el sello Columbia y de los registros que más tarde llevó a cabo la Victor Talking Machine en Lima durante los años 1913 y 1917 revela el camino transitado por el vals para su canonización como género popular local. De las 174 canciones grabadas por el primero de estos dúos solo 22 piezas correspondían a vales⁸. El lugar principal lo ocupaban aún otros géneros asociados con el universo criollo popular limeño de fines del siglo diecinueve: yaravíes, tristes y marineras sobrepasaban en mucho a los vales incluidos en las grabaciones de la Columbia (Rohner y Borrás 2010). Más aún, el número de los vales era semejante al de otro género que poco a poco iría cayendo en desuso hasta su parcial desaparición: la danza o habanera⁹.

Afirmar por ello –como lo hace el vals de Manuel Raygada (un contemporáneo de Pinglo)– que Montes y Manrique son los “padres del criollismo” resulta aparentemente contradictorio si se atiende únicamente al repertorio grabado por estos intérpretes para la Columbia. El panorama cambia ostensiblemente, como hemos señalado ya en otros trabajos, si comparamos este repertorio con el grabado por un número más voluminoso de dúos, solistas y conjuntos musicales contratados por el sello Victor Talking Machine para realizar grabaciones de música nacional en 1913 y 1917. Solo en el primero

8 En el repertorio de Montes y Manrique existen más vales que los contabilizados aquí; sin embargo, solo 22 fueron grabados como piezas independientes de manera íntegra, los otros ejemplos se encuentran disgregados en las piezas teatrales grabadas por el dúo y se trata solo de fragmentos de vales que amenizan la pieza dramática.

9 La danza o habanera es un género viajero nacido a partir del intercambio musical entre formas europeas y americanas, sobre todo del Caribe, que dio como resultado un conjunto de géneros tradicionales latinoamericanos como los distintos sones de Cuba y de México o la milonga en el caso de Argentina. Conocida en el Perú también bajo el nombre de ‘canción’, son numerosos los ejemplos de grabaciones de este género entre los artistas peruanos anteriores a la década de los treinta. No obstante, desde mediados del siglo veinte su interpretación fue decayendo al punto de que en la actualidad las pocas danzas que se interpretan como parte del repertorio musical criollo son consideradas como casos aislados.

de estos años se realizaron 180 grabaciones (un número muy similar al de las piezas grabadas por Montes y Manrique) y de ellas 50 correspondían a vales, más del doble de los vales grabados por el dúo limeño para la Columbia (Salazar Mejía 2010). En 1917 el número de vales grabados será bastante similar a los grabados en 1913.

Una primera conclusión puede extraerse de la lectura de estos datos: la consolidación del vals criollo obedeció a un proceso gradual que no terminó de acrisolarse en un estilo diferenciado y delimitado claramente del fenómeno valsístico anterior sino hasta promediar la década de los veinte. En los años anteriores, a lo que acudimos fue al incremento de los ejemplos de este género entre los músicos populares locales y al inicio de la canonización de algunos de esos vales. Esto, además, obedece a la interacción entre el gusto popular y el resultado de la actividad comercial de las casas discográficas en el territorio peruano. Para ilustrar esta afirmación son particularmente provechosas las notas de los representantes de la Victor TM incluidas en la enciclopedia *online* de dicha compañía: “*Victor ledgers note: ‘These records are 11 of the sole 33 good sellers of the Columbia Montes & Manriques rec[ord]s’*”¹⁰.

Se trata, como se infiere de la cita, de once grabaciones realizadas por el dúo vocal Sáez-Almenerio en 1917, que repitieron algunas de las piezas registradas en 1911 por Montes y Manrique. Seis de estas grabaciones corresponden además a vales, tal como se lee en las etiquetas de los propios discos y en las notas de los representantes de la compañía; asimismo en la nota de una de estas piezas (el vals “Luzmila”) se puede leer la caracterización de ‘vals de moda’, lo que evidencia la conciencia de las compañías discográficas y de sus corresponsales nacionales sobre la recepción de dichos registros musicales.

10 *Discography of American Historical Recordings*, s. v. “Victor matrix G-2353. La palisada / Almenerio y Saez,” accessed November 12, 2015, http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001530/G-2353-La_palisada.

En este contexto no es extraño que un año antes, en 1916, cuando Pinglo inicia su actividad compositiva, lo haga con la confección de un vals: “Amelia”. Para un miembro de su generación el vals representaba ya el género local de mayor incidencia entre la población urbana de Lima y con una importancia casi tan significativa en otras de las ciudades con alta densidad urbana del interior del país¹¹. Se estaba operando entre los sectores populares lo que Manuel Atanasio Fuentes y Ricardo Palma habían entrevisto en cuanto a la música de los grupos ilustrados: que el vals y los otros géneros ‘modernos’ habían desplazado –parafraseando la formulación de Palma (1953: 1145)– a la música ‘purita nacional’.

En este caso –a diferencia de lo ocurrido con el vals peruano del salón ilustrado– la consolidación de este vals habría implicado un proceso bastante más complejo de adopción, en el que modelos discursivos y musicales habrían dado como resultado la creación de un nuevo vals. Este vals le debía tanto a géneros musicales locales –como el yaraví–, de los que habría extraído no solo textos sino de los que habría mantenido líneas melódicas (como en el ejemplo del vals “Si dos con el alma”) o de los que habría calcado y adaptado una lógica en cuanto a la progresión armónica.

Por ello, para la década de los veinte puede afirmarse que existía ya un corpus valsístico claramente identificable como propio de la Guardia Vieja. No se trataba únicamente de un canon en sentido estricto (aunque existiesen ya vales canónicos), sino más bien de un estilo de composición con características musicales y textuales definidas. Lo mismo puede afirmarse sobre la instrumentación con que eran interpretados dichos vales. Frente al piano que había caracterizado al vals de salón o a las estudiantinas (conjuntos en los que alternaban mandolinas, bandurrias, laúdes y guitarras) que habrían servido de bisagra entre el salón y los espacios que albergaron la música popular, se

11 El mejor ejemplo de esto último lo hallamos en el cancionero *La Huerta de Tarma* en el que el número de vales es apenas menor que el de yaravies y mulizas.

erigía ya una forma de canción vocal que era acompañada usualmente por dos guitarras y acaso, hasta la década de los cuarenta, por un laúd; los otros instrumentos de cuerda mencionados irían desapareciendo paulatinamente del conjunto habitual con el que se interpretaban los vales criollos limeños.

En esta definición del género, la impronta de la industria de la música (primero asociada a la partitura y más tarde al disco) fue determinante. Pero el rol de las industrias culturales habría de operar nuevamente sobre el vals criollo con un efecto distinto en la generación de Pinglo. Aunque este inicia su tarea de compositor a mediados de la década de 1910 –por lo que al lado de Samuel Joya, Víctor Correa o Manuel Covarrubias podría ser considerado como parte del último grupo de compositores de la Guardia Vieja–, lo cierto es que su gran ciclo compositivo puede situarse entre la década de los veinte y los primeros años de la década siguiente. Estos años que corresponden al afianzamiento de la industria discográfica, en especial gracias a la acción masificadora de la radio, representan también la época del ingreso cada vez más sistemático y modelador de otros géneros musicales extranjeros como el tango y las formas musicales periféricas al *jazz* (*foxtrot, charleston, one step, etc.*)¹².

Aunque existen diversas maneras de historiar el impacto que la radio, pero sobre todo estos géneros musicales tuvieron en el universo sonoro limeño y más específicamente en la actividad musical de los intérpretes criollos, resulta conveniente detenerse en un conjunto de fuentes que usualmente han sido consideradas ancilares en la labor del historiador y accesorias en el trabajo etnomusicológico: los objetos musicales.

12 Sobre la relación radio-disco-música foránea puede consultarse el voluminoso trabajo de Bustamante (2012) sobre la radio en el Perú. Sin embargo, para penetrar en la subjetividad con la que esta relación era percibida por los escuchas y por los propios músicos limeños, vale la pena destacar los primeros versos de una vals que dedicara Porfirio Vásquez a la muerte de Carlos Gardel: “Doloroso ha sido aquel / radio que hemos escuchado / por la muerte de Gardel / que con él ha terminado”.



El compositor Felipe Pinglo Alva (1899-1936). (Foto: Cortesía Revista Caretas).

Lo material y lo sensible en el estudio de la música criolla de inicios del siglo veinte

Desde que la Universidad de Santa Bárbara (California) puso a disposición, primero, las fichas y el catálogo de las grabaciones realizadas por la Victor Talking Machine y, más tarde, gracias a su alianza con otras instituciones como la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, las grabaciones y fichas de otras casas discográficas norteamericanas, los investigadores han visto enriquecidas las fuentes con las cuales aproximarse al universo de lo grabado, de lo vendido y de lo escuchado en las primeras décadas del siglo veinte por sociedades tan diversas como la de Europa oriental y la del Caribe. Las fichas

y las notas de los ingenieros de las disqueras, escuetas como son, proveían sin embargo de una valiosa información que hasta entonces era parcialmente desconocida.

Hasta el momento de la aparición de la *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* (subsumida luego por la *Discography of American Historical Recordings*), solo algunos trabajos aislados (aunque titánicos) como el de Richard Spottswood o el de Giacomo Meyerbeer o las sucesivas entregas de catálogos de la Brunswick Records podían darnos pistas semejantes. De otro modo, solo se podía recurrir a los pequeños catálogos que durante esos años las disqueras editaron para promocionar sus discos, a las noticias esporádicas aparecidas en los periódicos o, finalmente, a los propios objetos: los cancioneros, cilindros, discos y rollos de pianola que configuraban el núcleo material de la industria musical.

Estos objetos musicales¹³, sin embargo, constituyen una fuente sustancial para el conocimiento de la cultura musical de las distintas comunidades en las que la industria de la música logró posicionarse tempranamente. Asimismo, para este trabajo, la importancia de estas fuentes reside en su capacidad para ofrecer un conjunto de hitos dentro del mapa histórico de la música limeña. En el Perú los objetos musicales más abundantes para historiar el fenómeno musical limeño son quizás los discos de 78 r.p.m. y los pequeños cancioneros que inundaban la ciudad semanalmente hasta fines de la década de los cuarenta¹⁴.

13 Utilizamos el concepto de objeto musical u objeto sonoro en un sentido más amplio que el acuñado por Pierre Schaeffer 2008 [1966] en su *Tratado de los objetos musicales*. En un sentido más próximo al del vestigio arqueológico, los objetos vinculados con la industria musical, como los discos, sirvieron por mucho tiempo como una pequeña muestra de realidades más complejas y más extensas relacionadas con las prácticas musicales de una sociedad. Su carácter lúdico, por un lado, y su factura rudimentaria, por el otro, hicieron de estos objetos entidades altamente volátiles –bien en su valor o bien en su materialidad– para su conservación.

14 No queremos desdeñar aquí otros objetos tan singulares como las partituras o los rollos de pianola que en su momento tuvieron también una importancia significativa.

Aunque no existe un archivo formal que contenga todos estos objetos, gracias a la ayuda de innumerables coleccionistas y a la adquisición de varias centenas de esos discos y de un número similar de cancioneros, hemos podido reunir un corpus lo suficientemente completo que nos ha permitido aproximarnos al fenómeno musical criollo desde un ángulo distinto al de la crónica costumbrista o al del testimonio de los actores. Esta reconstrucción del universo material tenía una importancia singular. Puesto que no existe ya ningún actor musical que haya vivido los primeros años de la formación del vals criollo y puesto que los otros testimonios escritos han escamoteado el tema o lo han asumido desde el relato jocoso o anecdótico, estos objetos eran lo más cercano al fenómeno que nos interesaba.

¿Qué historia nos cuentan estos objetos? A primera vista los discos parecen ser poco elocuentes. En sus diez pulgadas de diámetro lo único que parece contener información —más allá de la música en los surcos— son las etiquetas; sin embargo, estas suelen solo expresar los apellidos de los cantantes, el género de la canción, algún dato sobre las voces (dúo de tenor y barítono p. e.), el logotipo de la compañía discográfica y no mucho más. Por ello los discos nos obligan a leerlos de un modo distinto, no como objetos únicos, sino como parte de series, como entidades que se entrecruzan y que exigen una lectura articulada.

Ya los viejos discos de Montes y Manrique, como vimos anteriormente, nos mostraban cómo el vals era un género aún en proceso de consolidación en la primera década del siglo veinte y cómo este fue determinando un conjunto de estilos ya en el tránsito entre las décadas de 1910 y 1920. En ese cotejo aparecieron a nuestra vista otros títulos y otros intérpretes limeños, algunos de los cuales habíamos escuchado mencionar y otros muchos totalmente desconocidos en el universo musical criollo, cuya participación parece haber sido determinante en la formación del vals limeño: los dúos Ramírez

y Monteblanco, Vargas y Rodríguez, Llaque y Marini, Medina y Carreño o las hermanas Arata alternaban en las grabaciones de la Victor con intérpretes como Suárez y Espinel o Almenerio y Sáez, los cuales habían sobrevivido más nítidamente en la memoria popular.

Pero no solo hemos hallado discos peruanos en nuestra reconstrucción material del universo sonoro limeño. Antes que nada, las decenas de *couplets* españoles nos revelan cómo el género y un conjunto de rasgos estilísticos vocales habían dejado su impronta en la canción criolla. Junto a ellos, centenares de discos con música argentina —cientos de tangos, pero también milongas, estilos y decenas de valeses— ponían en entredicho la autoría y el origen de numerosas canciones populares en todo el cono sur de Latinoamérica. Esto mismo podría decirse de otros tantos discos mexicanos, sobre todo las grabaciones del dúo Abrego y Picazo que proveyeron de música o de letras por igual a valeses, marineras o yaravíes. Muchos otros discos latinoamericanos (colombianos, ecuatorianos, chilenos, cubanos) nos revelan formas más o menos semejantes a las que la industria discográfica empleó para modelar la creación artística en el Perú.

No obstante, pese a que el intercambio musical con otros países de habla hispana parecía ser fructífero, lo cierto es que los discos más abundantes (quizás tanto como los argentinos) son los de las orquestas norteamericanas que impulsieron el gusto por el *foxtrot*, el *one step* y otras formas periféricas al fenómeno del *jazz* de inicios del siglo veinte. El papel de estas orquestas merece un estudio más detallado pues, junto con las piezas de *jazz* norteamericano, ya en los primeros años de la década de los veinte nos encontramos con grabaciones de formas afines compuestas por peruanos como Carlos Saco —quien había grabado como guitarrista para la Victor TM en los registros limeños de 1917— o Constantino Freyre, y que fueron registradas en New York o New Jersey por agrupaciones norteamericanas como la Orquesta Internacional.

El trazado del universo del disco del Perú puede leerse, como se ha hecho tradicionalmente, desde las formas y objetos de consumo cultural. Sin duda, esta perspectiva aporta una mirada muchas veces escamoteada en la construcción de la historia del fenómeno musical criollo; no obstante, creemos que debe ser completada por otra que detenga su atención en el ámbito de lo sensible. En la clave ofrecida por Corbin (1994), no solo el consumo objetivo y registrado de estos discos nos permite bosquejar los límites de este fenómeno musical. El objeto, que bien puede ser adquirido e incorporarse en el inventario material de un sujeto, cuenta a su vez con otros espacios de socialización que no requieren de la posesión como una prerrogativa.

Ya Borrás ha llamado la atención en su estudio sobre el vals acerca de los espacios de sociabilidad como núcleos de irradiación musical (2012: 35-48). A ello habría que agregar que funcionaban no solo como espacios de socialización y de sensibilización con una música sino como verdaderos espacios de aprendizaje, tal como lo hicieron los teatros de entresiglos. Así como las audiciones de tonadillas escénicas y otras manifestaciones del 'género chico' proveyeron a los músicos limeños de fines del siglo diecinueve de un conjunto de coplas y melodías que pronto se incorporaron a los géneros musicales en boga (para ello basta echar un vistazo a las resbalosas¹⁵ de la época), las nuevas formas de audición y los nuevos espacios de sociabilidad ofrecieron a los músicos un repertorio inédito de melodías y de ritmos que pronto se incorporaron al paisaje musical de los limeños.

Esto que en la generación de la Guardia Vieja se tradujo en la composición de vales que tenían como intertexto alguna otra forma musical sobre todo latinoamericana o hispánica, en la generación inmediatamente posterior significó la creación de canciones en los nuevos géneros que la industria norteamericana había difundido en los países de América del Sur. Por ello no es extraño que muchas de las composiciones de Pinglo de la década de los

15 La resbalosa es una forma musical de un compás de 6/8 que desde inicios del siglo veinte aparece acoplada al finalizar el canto de la marinera.

veinte correspondan a *one steps*, *foxtrots* y otros géneros musicales que habían ingresado en los discos de 78 r. p. m. de las orquestas norteamericanas, como ya lo había notado César Santa Cruz (1989: 176-186). Asimismo, no solo las orquestas afincadas en los Estados Unidos se habían encargado de diseminar en el Perú y en sus países vecinos estas nuevas formas musicales; también la industria musical argentina las había acogido muy tempranamente. Por ello no sorprende que muy pronto nos topemos entre los listados de venta publicados en la prensa con los ‘Discos Nacionales’ argentinos que, como hemos podido corroborar entre algunas de las colecciones más grandes del Perú – como la de Adrián Apaza–, publicaron también numerosos *fox* y *shimmys*.

Óscar Avilés, en un video difundido en YouTube¹⁶, relataba antes de presentar al cantor barrioaltino Arístides Rosales que entre las décadas de los veinte y los treinta la influencia de la música argentina sobre la limeña era bastante significativa. Ya antes que Avilés, también César Santa Cruz había llamado la atención sobre esta relación; no obstante, lo que no se decía es que la música argentina que arribaba al Perú no lo hacía solo en la clave del tango o del vals, sino que en muchos casos lo hacía también en los géneros de moda afianzados en los Estados Unidos, de los que incluso los más reputados intérpretes argentinos no pudieron sustraerse. Basta echar una mirada a la discografía de Alberto Gómez Vila, Agustín Magaldi o del propio Gardel para hallar decenas de estas canciones.

Es curioso, sin embargo, que entre estos primeros discos que componen el universo material-sonoro limeño no hayamos hallado ni un solo disco con música de Felipe Pinglo. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que hasta el año 1930, cuando se realizan las últimas grabaciones de la serie peruana de discos Victor, no existe ningún registro musical de Pinglo. Quizás el primero sea un disco Columbia de 1938 (según dato de Darío Mejía¹⁷) en el que Manuel Ve-

16 “Óscar Avilés y Arístides Rosales. La despedida de Abarca”.

En <https://www.youtube.com/watch?v=NEcPkGKbl-g> consulta: 28.9.2015, 16:33.

17 Consúltese el siguiente sitio web: <https://soundcloud.com/dario-mejia/el-espejo-de-mi-vida-manuel>

lásquez, un intérprete arequipeño, grabó “El espejo de mi vida” en la ciudad de Nueva York. Hasta entonces el mercado discográfico de música peruana estaba dominado por la Guardia Vieja; al menos hasta las grabaciones de la Victor de 1928. En estos registros la mayor parte de los vales allí incluidos corresponde aún a ese repertorio. De hecho, los intérpretes cuya participación fue mayoritaria (el dúo Salerno y Gamarra, y el trío de los hermanos Ascuez y Alejandro Sáez) formaban parte de la generación de Pinglo; sin embargo, el universo musical más próximo a estos músicos seguía siendo el repertorio consolidado en la década anterior. Las grabaciones de 1930 tiene un perfil diferente pues estuvieron dedicadas íntegramente a los participantes en el festival de Amancaes y la mayor parte de la música registrada entonces se encuentra dentro de los márgenes de lo que luego habría de llamarse ‘música andina’.

Esto que a simple vista podría ser solo un dato curioso, adquiere un significado distinto si se contrasta con las construcciones de memoria oral que se han recogido sobre Pinglo. Pues es justamente en ese período entre 1925 y el año de su muerte cuando se gesta la mayor parte de sus composiciones. Por ello su ausencia dentro del mapa musical producido por los objetos de la industria sonora es tan significativa. Aunque muchos autores han enfatizado la idea de la adscripción barrial de los estilos musicales del vals criollo de la Guardia Vieja, lo cierto es que este repertorio parece haber sido modelado también —sobre todo— desde las industrias fonográficas y musicales. En cambio, el repertorio más moderno dentro del vals es el que parece haber estado circunscrito a espacios más tradicionales, conviviendo con aquellas formas canonizadas en los discos y en los cancioneros¹⁸.

18 Lloréns (1983) proponía una lectura inversa del fenómeno; aunque esto parecía tener sentido comprendiendo el fenómeno desde un punto de vista cronológico, lo cierto es que las fuentes discográficas nos obligan a analizar este proceso de manera distinta. Esto supone entrever que la Guardia Vieja no está necesariamente asociada con el período folklórico, y que aunque Pinglo pudiese estar inserto en algunos de los canales de la industria sonora, esto no significaba que su posicionamiento frente a esta industria fuese absoluto.

En efecto estos otros objetos, los cancioneros, jugaron –de manera paralela a los discos– un papel de singular importancia en la apertura del repertorio tradicional asociado a la Guardia Vieja. Más que los discos, fueron los cancioneros que registraban las colaboraciones de músicos, de intérpretes y de la lectoría en general los que por su pequeña y rudimentaria factura se encontraban más cerca de la población. No es que los discos fueran bienes exclusivos de las elites, pues como ya hemos dejado constancia en otros trabajos existieron canales formales e informales por los que estos objetos llegaron también a los sectores populares; sin embargo, el precio unitario de tres o tres soles cincuenta en la década de los treinta era bastante mayor a los veinte o cuarenta centavos que costaban algunos de los cancioneros de esos mismos años¹⁹.

Asimismo, el cancionero estrechaba relaciones con otra de las entidades más importantes en la difusión musical: la radio. Cualquiera que haya tenido en su poder un puñado de estos cuadernillos habrá reparado en dicha relación. La mayor parte de estos cancioneros, quizás por una estrategia de venta, se esmera en dejar constancia de que muchas de las canciones incluidas en sus páginas fueron “presentadas exitosamente en las audiciones radiales”. Lo interesante de ello es que fue la radio –más que los discos– la que se encargó de ampliar el repertorio criollo. Desde la década de los treinta será la radio con sus audiciones en vivo la que irá incrementando el número de intérpretes, ofreciendo la alternativa a nuevos cantantes con el fin de distinguirse de las otras emisoras y de ofrecer una programación que cautivara el gusto del público.

Esta agencia de la radio en la renovación del universo musical criollo operó un conjunto de transformaciones también sobre los cancioneros –en los que halló un aliado en su tarea–, pues el viejo formato adornado de pequeñas y, muchas veces, rudimentarias litografías fue cediendo su lugar a otro en el que

19 Estos precios son referenciales y son los que hemos podido hallar en el diario *La Crónica* referidos específicamente a los discos de 1930.

la fotografía adquiriría mayor importancia. El retrato fotográfico que abría y cerraba estos renovados cancioneros sirvió para la promoción de los nuevos artistas surgidos en las radios limeñas y –utilizando como modelo las representaciones visuales de los artistas del cine mexicano y argentino– comenzó a crear la primera gran constelación de artistas musicales.

De todos los cancioneros de las primeras décadas del siglo veinte, quizás el más importante sea *El Cancionero de Lima*, donde puede trazarse el paso de un modelo comercial de música criolla a otro. Sin embargo, más tarde aparecerán otros copiando el mismo formato de este semanario como *La Lira Limeña* o *El Cancionero Porteño*. No obstante, conforme la relación con la radio comience a estrecharse aún más, estos cederán terreno a otros cancioneros como *Altavoz* o *Voces en Ondas*, en los que la relación cancionero / radio será explícita. Es interesante que a diferencia de lo que puede leerse en las publicaciones periódicas durante las décadas de 1910 y 1920, en estos cancioneros la referencia a la grabación discográfica sea casi nula, al menos durante la década de los treinta y parte de la década de los cuarenta²⁰.

Es en esta intersección entre un objeto como el cancionero y una tecnología como la radiodifusión donde debemos ubicar el momento de auge en la carrera compositiva de Felipe Pinglo. Así como el mundo sensible de los discos nos mostraba a un Pinglo en proceso de formación, dialogando musicalmente con otras tradiciones sonoras como la argentina o la norteamericana, el binomio radio-cancionero va dibujando el proceso de consolidación de un nuevo vals que requería de un parteaguas frente al vals de la generación anterior. Es entonces que surge la idea de una Guardia Vieja como una entidad impersonal,

20 Esto puede deberse a que las grandes series de grabaciones de música peruana se detuvieron a la caída del régimen leguista, como consecuencia de la crisis financiera mundial y de la convulsión política nacional. Existieron, poco más tarde, otras grabaciones como las de Jorge Escudero o Manuel Velásquez para sellos como Columbia. Pero el auge de grabaciones de música peruana se reiniciará en la década de 1940 con Los Trovadores criollos, Delia Vallejos y Jesús Vásquez para el sello Odeón en Argentina, y con otras grabaciones dirigidas por Filomeno Ormeño para la RCA Victor de Chile.

como una suerte de cajón de sastre en el que eran depositados todos aquellos vales percibidos como ‘antiguos’ o ‘del tiempo ha’ (Lloréns 1983: 23). Ese tiempo real no era tan lejano como se hacía creer con estas denominaciones, acaso lo separaba algo más de una década del vals de Pinglo, de Casas o de Joya; en algunos casos ni eso, pues muchos vales de Manuel Covarrubias o de Víctor Correa eran percibidos como de la Guardia Vieja, pese a haber sido compuestos en los mismos años en que lo fueron muchos de los vales de Pinglo.

El vals criollo: unidad y diferencia lírico-musical

¿Cómo es ese nuevo vals? ¿En qué se diferencia el vals de la Guardia Vieja del nuevo vals? Aunque bien puede establecerse un conjunto de divergencias más o menos generales entre ambos, lo cierto es que esta diferenciación obedece tanto a todos los aspectos materiales, sensibles, comerciales e históricos que hemos reseñado en las páginas anteriores como a las particularidades músico-textuales que bosquejaremos en esta última sección. Sin embargo, comprender estos aspectos requiere que seamos capaces de concebir al vals criollo limeño de las primeras décadas del siglo veinte no solo como un producto musical definido y perfectamente delimitado, sino como un proceso constante de creación y recreación. Es sobre este *continuum* que metodológicamente es posible trazar algunos cortes sincrónicos con el fin de comprender un conjunto de hitos en el proceso de consolidación del género.

En el año 2013 José García y Eduardo Mazzini publicaron *Áspides de las rosas nacaradas*, un texto breve en el que pusieron de manifiesto algo de lo que ya otros investigadores sobre el fenómeno criollo habíamos dejado constancia en trabajos anteriores: que tras el repertorio de la Guardia Vieja se hallaba un universo poético ‘culto’ (proveniente del mundo letrado) al que solo en casos excepcionales se había prestado atención, más como mera curiosidad

que como el intento legítimo de comprender las prácticas letradas de los compositores criollos y de los sectores populares limeños. *Áspides*, aunque no ensayaba una interpretación, puso en evidencia que no se trataba de casos aislados en los que los letristas de dicho período hubiesen asistido a los florilegios literarios en busca de textos que pudiesen servir como insumo para la composición de valeses; se trataba, más bien, de una práctica sistemática que, desde nuestro punto de vista, tiene un valor simbólico bastante claro.

Como en el caso de la interacción con los discos (fonógrafos y gramófonos), estamos hablando de formas de autorrepresentación. Si el aprendizaje de nuevas formas musicales no provenía ya de los canales tradicionales sino que estaba relacionado con las formas de audición instauradas por la industria fonográfica, esto obedecía no solo a la reconfiguración del paisaje sonoro-material en los primeros años del siglo veinte, sino también al deseo de estos grupos de representarse como modernos²¹; así, de manera similar, la utilización de estos textos poéticos servía a la vez tanto para la producción de canciones como para que estos actores se representaran como letrados. La adquisición y el desarrollo de un conjunto de prácticas letradas se iniciaban primero con el préstamo y, más tarde, con una forma de canibalización de la poesía romántica y modernista que privilegiaba el uso de ciertos versos de poemas diversos en la confección de las letras de los valeses. La consolidación de estas prácticas pasaba luego por el calco de modelos retóricos y poéticos y, finalmente, por la adscripción a un estilo, que quizás ya en la década de los treinta podía ser percibido como ‘anticuado’. Entre estos dos polos debemos situar las prácticas poéticas de los letristas criollos de las primeras tres o cuatro décadas del siglo veinte. Si la mayor parte de textos de los valeses de la Guardia Vieja se hallaban más próximos (cuantitativa y cualitativamente) al préstamo y a la canibalización, la generación de Pinglo –Pinglo mismo– se encuentra en el extremo opuesto de este *continuum* creativo.

21 Buena parte de estas ideas está en deuda con el trabajo de Deborah Poole: *Visión, raza y modernidad. La economía visual del mundo andino de imágenes* (2000).

Por ello, si valeses de la Guardia Vieja como “Petronila”, “Radiante espiritual” o “El campo” no pueden ser explicados sin tener a la vista los volúmenes de Manuel M. Flores, Francisco Moreyra o José Santos Chocano, valeses como los de Pinglo no pueden ser bien atendidos —en cuanto a su opción estilística— si no se les concibe como la conclusión de un proceso de consolidación de prácticas letradas y poéticas que lo llevarán en una etapa final hacia una mayor libertad creativa en cuanto a las formas estróficas.

En el aspecto musical sucede algo similar. Aunque no es posible hacer juicios absolutos sobre el universo valsístico de la Guardia Vieja sí podemos hallar al menos tres comportamientos recurrentes. Muchos de los valeses en tonalidad mayor ejecutan su ciclo armónico en un esquema de alternancia casi invariable entre la tónica y la dominante. Esto no quiere decir que, modernamente, quienes ejecutan estos valeses más antiguos no realicen muchas veces arreglos que alteran el esquema mencionado; sin embargo, estas alteraciones suelen ser menores.

En el caso de los valeses en tonalidad menor, muchos de los cuales, como anticipamos en las primeras secciones de este trabajo, provenían de yaravíes (como el caso de los dos valeses “Rebeca” o “Si dos con el alma”), el ciclo armónico se construye de manera similar: tónica-dominante-relativo. En esta clave pueden comprenderse valeses como “Petronila”, “Guillermina”, “Carmen”, etc.; todos ellos sindicados como valeses de la Guardia Vieja. No queremos decir con esto que no existan valeses de este período en tonalidad menor que construyan su ciclo armónico de manera distinta, sino que este esquema suele ser bastante regular.

Finalmente, existe un tercer tipo de valeses que a diferencia de los anteriores sí contemplaba mayores variaciones en su ejecución. Sin embargo, quizás aún más emparentados con la música de salón, estos deben ser concebidos como valeses con distintos temas o distintas secciones. Esto quiere decir que aunque no es

posible trazar un esquema único, lo que sí puede apreciarse con bastante claridad es que se trata de piezas que poseen distintos ciclos armónicos en cada una de sus secciones o partes. Por ello, para poder ejecutar las variaciones y los cambios en el esquema armónico, cada sección finaliza y da inicio a una nueva introducción para la siguiente sección del vals. Este esquema es el que puede hallarse en vals como “Hacia ti va mi alma” o “Radiante espiritual”, en los que Santa Cruz (1989) detectó un parentesco mayor con el vals vienés o el vals de salón.

Es frente a estos esquemas que hemos reseñado dónde hay que situar la obra de Felipe Pinglo, sobre todo la que corresponde a la década de los treinta. En Pinglo y en buena parte de los compositores de su generación, intentar trazar esquemas como los antes bosquejados es una tarea infructuosa. Si bien muchos compositores contemporáneos a él, sobre todo Víctor Correa o David Suárez, siguieron componiendo vals dentro de los dos primeros esquemas señalados, la mayoría de los que sucedieron a Pinglo comenzó a construir nuevas armonizaciones que poco debían a la Guardia Vieja.

Los ejemplos son numerosos en la obra de Pinglo. Chalena Vásquez ha realizado un análisis de uno de los vals emblemáticos de este compositor (“El plebeyo”), incluido por Arana y Cuba (2014: 177-200) entre los documentos compilados en su estudio. El análisis de Vásquez, además de reseñar las implicancias de la creación textual en el caso de este vals, pone de manifiesto las particularidades musicales con respecto a la construcción de la armonía. Dicho ejemplo ilustra bastante bien los cambios de modo menor a modo mayor sin transiciones que pueden hallarse en otros vals de Pinglo, y que o bien son escasos en los vals de la Guardia Vieja, o bien son admisibles solo cuando estos se ajustan al tercer esquema descrito líneas antes.

Son todos estos elementos los que colocan a Pinglo en una posición de conflicto frente a la Guardia Vieja. No se trata, sin embargo, de una confronta-

ción agónica y subversiva, sino del resultado de un proceso musical endeudado tanto con el desarrollo interno (lírico-musical) del género, como con aquellos aspectos culturales, tecnológicos y materiales que desencadenaron un conjunto de transformaciones en la creación musical de los sectores populares limeños. Felipe Pinglo acaso sea la imagen más visible de esa vertiente que se iniciaría con Carlos Saco (a quien el propio Pinglo rinde homenaje en el vals “Bohemia de luto”); acaso sea el ‘héroe muerto’ que todo proceso histórico genera para consolidar un conjunto de cambios o para marcar un hito en dicho proceso.

Lo cierto es que, transcurrido casi un siglo desde la aparición de su primer vals (“Amelia”), Pinglo sigue congregando alrededor de su obra a intérpretes no solo criollos o peruanos, y sigue sorprendiendo y poniendo en aprietos a los guitarristas que, confiados, esperan del vals popular limeño de la década de los treinta un producto musical poco complejo e incapaz de cuestionarlos. En Pinglo hallamos todo lo contrario: un compositor cuya vigencia no se cifra únicamente en los afectos desarrollados por sus más entusiastas admiradores, sino en la capacidad de asombrarnos y de inquietarnos, no solo en los aspectos sociales de la vida cotidiana que bien han reseñado Acosta Ojeda (1999) y Toledo (2007), sino en el terreno propio de la música.

Apéndices

1. Cifrado del vals de la Guardia Vieja “Petronila”²²

Como símbolo de límpida belleza, Petronila son las flores que hoy te envío

Em	B7	Em	E7	Am	D7	G
I ²³	V	I	V/IV ²⁴	IV	V/III	III

recuerdo como tu cálida pureza, límpida como las gotas del rocío

B7	Em	(C)	B7	Em
V	I	(VI)	V	I

... deja que mi amistad depare en ellas fresca guirnalda que a tu frente cifa

E7	Am	D7	G	B7	Em
V/IV	IV	V/III	III	V	I

²² Queremos agradecer a Camilo Calderón por proporcionarnos esta transcripción del cifrado de algunas de las frases del vals.

²³ Los grados armónicos de Mim (Em).

²⁴ El quinto grado del cuarto grado de Mim (Em); es decir, el quinto grado de Lam (Am).

2. Partitura del vals “Horas de amor” de Felipe Pinglo²⁵.

Horas de amor
(Vals)

Versión del trio
Los Merochuacos

Felipe Pinglo Alva

El jar-dín con-ver-tí-dose me re-cuer-da el a-
yer, en be-llo ar-ti-do, más lle-na -
de des-piés, la flor-tu-quel en el ter-
ri-go, es de más-flo-res por con-ver-tir de más-que-
ter-ces-de-se-na y más-fi-cu-bel-dad co-mo sus-ca-la
sus-to-da-ver-dad nos-que-las-go-bias ha de ser-flor-les-plu-mas-de-a-ti-vo-
ces-das-un-fal-go-res pe-ra-de-cir-hay-mas-de-que-las-mi-com-to-dad,
al-ma que fue pu-er-to-man-tré-di-lo las-de-se-com-li-cen-sa-se-ción

25 Queremos agradecer al musicólogo Rolando Carrasco por la transcripción de estas frases del vals “Horas de amor” de Felipe Pinglo, con el fin de ilustrar algunas de las afirmaciones hechas en este artículo.

Referencias

- Acosta, Leonardo
2004 *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Acosta Ojeda, Manuel
1999 *Felipe de los pobres*. Lima: Sociedad de Autores y Compositores Populares (Saycope).
- Arana, Elías y César Cuba
2014 *Felipe Pinglo. Y vivirá mientras exista la vida*. Lima: Tarea Gráfica.
- Borras, Gérard
2012 *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Borras, Gérard y Fred Rohner
2013 *La música popular peruana. Lima-Arequipa (1913-1917)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bustamante, Emilio
2012 *La radio en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Collantes, Aurelio
1956 *Historia de la canción criolla*. Lima: Edición del autor.
1972 *Documental de la canción criolla*. Lima: Imprenta La Cotera.
1977 *Felipe Pinglo inmortal*. Lima: Imprenta La Cotera.
- Corbin, Alain
1994 *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Barcelona: Éditions Albin Michel.
Donayre, Jorge y Lorenzo Villanueva
1987 *Antología de la música peruana. Canción criolla*. Lima: Latina S. A.
- Estenssoro, Juan Carlos
1996 "La plebe ilustrada: el pueblo en las fronteras de la razón". En: *Entre la retórica y la insurgencia. Las ideas y los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*. Charles Walker (compilador). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, pp. 33-66.

Fuentes, Manuel Atanasio

1998 *La Ciudad de los Reyes y Guía del viajero en Lima*. Edición de César Coloma. Lima: Instituto Latinoamericano de Cultura y Desarrollo.

García, José y Eduardo Mazzini

2013 *Áspides de las rosas nacaradas. Textos basales del cancionero criollo*. Lima: Petroperú.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle

2004 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile.

Leyva, Carlos

1999 *De vuelta al barrio. Historia de la vida de Felipe Pinglo Alva*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Lloréns, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Lloréns, José Antonio y Rodrigo Chocano

2009 *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Palma, Ricardo

1953 *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar.

Poole, Deborah

2000 *Visión, raza y modernidad. La economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: SUR / Consejería en Proyectos.

Radiguet, Max

1971 [1856] *Lima y la sociedad peruana*. Estudio y edición de Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Ramón, Gabriel

2014 *El Neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima (1910-1940)*. Lima: Municipalidad de Lima y Sequilao Editores.

Rohner, Fred

2006 "Notas para la edición y el estudio de la lírica popular limeña". En: *Lexis* 30, Vol. 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 291-308.

Rohner, Fred y Gérard Borrás

2010 *Montes y Manrique. Cien años de música peruana*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romero, Raúl R.

2007 “La música tradicional y popular”. En: *La música en el Perú*. Segunda edición. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, pp. 215-283. (Primera edición: Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985).

Salazar Mejía, Luis

2010 “Las grabaciones de música peruana de 1917”. En: Blog “Músicas del Perú”. http://folcloremusicalperuano.blogspot.pe/2010/12/las-grabaciones-de-musica-peruana-de_13.html

Santa Cruz, César

1989 *El waltz y el valse criollo*. Lima: Edición del autor. (Primera edición: Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1977).

Schafer, Raymond Murray

2013 [1977] *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.

Schaeffer, Pierre

2008 [1966] *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

Toledo B., Ernesto

2007 *Felipe de los pobres. Vida y obra en tiempos de luchas y cambios sociales*. Lima: Editorial San Marcos.

Vásquez Rodríguez, Rosa Elena (“Chalena”)

2014 “El plebeyo’. Aproximación analítica”. En: E. Arana y C. Cuba. *Felipe Pinglo Alva. Y vivirá mientras exista la vida*. Lima: Tarea Gráfica, pp. 177-200.

Zanutelli, Manuel

1999 *Felipe Pinglo a un siglo de distancia*. Lima: Diario *El Sol*.

Cancioneros

Altavoz

El Cancionero de Lima

El Cancionero Porteño

La Lira Limeña

Voces en Ondas

Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda

Raúl R. Romero

La música popular no es solo un vehículo de mero entretenimiento o de distracción pura, sino que también puede ser un espacio de expresión política y de crítica social. En cualquier caso, puede desempeñar ambas funciones según el momento histórico en que se desenvuelva, y dependiendo de la voluntad y el compromiso de sus intérpretes. En este artículo me interesa explorar la relación entre la música y el poder, inspirándome en la concepción de Gage Averill (1997: xi) por la cual “la música popular, como discurso, es un escenario en el que el poder es actuado, reconocido, situado, significado, impugnado y resistido”. En efecto, en este sentido, la música popular puede ser tanto contemplativa con el poder dominante como crítica de este. En el primer caso estamos hablando no solo de una música que se ubica únicamente dentro del contexto de la industria del entretenimiento –sin más ambiciones que tener éxito en sus ventas y brindar fama y fortuna a sus protagonistas–, sino de géneros que aparentan una relativa “neutralidad” al priorizar la búsqueda de una belleza artística legítima pero concebida muy por encima de todo conflicto o realidad terrenal.

En el segundo caso hay una gran variedad de posibilidades. Desde una música abiertamente desafiante y de rechazo al *status quo*, representada con mayor visibilidad por géneros como el *hard rock*, el *metal* y el *punk*; pasando por diversas músicas tradicionales en el mundo que tienen como función ritual la crítica al actual estado de cosas; hasta una música latente y escondida a la manera de lo que James C. Scott (1985: 31) llama una “resistencia pasiva”,

que se expresa sin entrar en conflicto con el *establishment*, criticándolo desde dentro, para lo cual respeta las condiciones del estilo social que el mismo sistema aprueba y concede, sin transgredir –a través del estilo musical, estético y social– los esquemas del poder imperante¹.

Quizás en esta última categoría se ubica la obra de la compositora peruana de música criolla de mayor reconocimiento internacional: Chabuca Granda (1920-1983). Pocos casos son tan ilustrativos de las relaciones entre música y poder como en su obra. Ciertamente es que ella nunca hizo explícito el vínculo entre sus canciones y el contexto político en el que vivía. Por lo menos no de la manera en que lo hicieron los intérpretes de los movimientos de la Nueva Canción o de la Nueva Trova². Aun cuando sus canciones pasaron de celebrar a un sector aristocrático a glorificar a un guerrillero, ella como personaje y su *performance* musical siempre respetaron el estilo social de la clase que la cobijó desde el inicio de su carrera musical, a pesar de haber llegado a ser en algunos momentos, tanto en su música como en sus letras, una de las compositoras más inconformistas del Perú y de América Latina.

La relación de Granda con su entorno político y social estaba escondida detrás de una poética muy sublime, bastante compleja y repleta de metáforas que la hacía susceptible de ser interpretada desde diversos ángulos. Por eso la idea dominante es que era solo una cantante, una juglar que componía canciones de puro valor artístico, y son contados quienes han visto en ellas una relación con el poder. Muchos de sus temas son considerados expresiones sentimentales de hechos y circunstancias fortuitos. Por ejemplo, pocos en el

1 Para Dick Hebdige (2001: 3) el “estilo”, refiriéndose al estilo cultural, es el área en donde se producen los conflictos más fuertes entre diferentes subculturas. En esta línea de análisis, Chabuca Granda nunca rompió con el estilo cultural del sector de elite, pero tampoco entró en una abierta pugna con ningún otro sector. La autora siempre conservó la imagen de una distinguida dama limeña, a pesar de haber tomado distancia y marcado diferencias con la ideología dominante.

2 Para mayor información sobre el movimiento de la Nueva Trova Cubana véase Benmayor (1981), y a Fairley (1984) sobre el surgimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.



Isabel "Chabuca" Granda (Foto cortesía Teresa Fuller Granda)

Perú han llegado a la conclusión de que su ciclo de canciones a Javier Heraud (1942-1963) refleja un apoyo a la guerrilla de los años sesenta. La mayoría de la opinión pública percibe este ciclo como producto de la tristeza de la compositora ante la muerte de un joven e idealista poeta, descontextualizando por completo el componente ideológico de la trayectoria de Javier Heraud, quien fue visto a duras penas como un poeta soñador, en lugar del guerrillero ideológicamente comprometido en el que realmente se había convertido.

Es posible que la explicación a esta despolitización de las obra de Chabuca Granda se deba en parte a que ella actuó individualmente, y no formó parte de un grupo como lo hicieron por ejemplo los miembros de los ya mencionados movimientos de la Nueva Canción y de la Nueva Trova. Granda era vista como un ícono de la cultura criolla que se representaba a sí misma, sin ambiciones de convocar posiciones comunitarias o partidarias. La sociedad limeña

siempre la ha considerado como una francotiradora que utilizaba la poesía para dignificar al Perú criollo. Sus canciones dedicadas a la figura de un guerrillero (Javier Heraud) o a una dama que se suicida enamorada de un muchacho mucho más joven que ella (Violeta Parra) jamás fueron vistas como subversivas o contestatarias, sino como bellas y románticas expresiones musicales que celebraban lo más sublime de estos personajes. De Javier Heraud la inocencia y su faceta de poeta, y de la tragedia de Violeta Parra el amor puro.

En este artículo propongo que hay otra manera de leer las canciones de Chabuca Granda, agrupándolas en tres grandes períodos. El primero, en la década de los cincuenta, cuando se dedicó a la añoranza de una Lima aristocrática que ya empezaba a palidecer frente a la presencia cada vez más fuerte de las provincias, que cambió la faz de la capital peruana a través de las grandes migraciones de aquella época. El segundo, en los años sesenta, cuando descubrió que el Perú no era Lima y que había jóvenes dispuestos a morir por sus ideales; período en el cual dedicó un ciclo de canciones al joven poeta y guerrillero Javier Heraud. Y el tercero, que comienza a fines de los sesenta y se prolonga hasta la siguiente década, cuando consolida su compromiso con la música afroperuana, vinculándose con músicos de una de las minorías étnicas más excluidas del Perú oficial.

Viéndola así, la trayectoria de Chabuca Granda va desde la admiración por una Lima aristocrática, con sus figuras señoriales, sus grandes casonas y alamedas, hasta el desencanto con esta realidad que se rebela en el sacrificio de Javier Heraud y en la celebración de la revolución social que este buscaba, para finalmente culminar su carrera asociándose a representantes de una clase social situada al extremo opuesto de las clases altas de un sector elitista limeño que en un inicio celebraba.

Si bien la compositora nunca formó parte de un movimiento musical vinculado a una posición política, su producción es un ejemplo de cómo la música puede

situarse de una manera clara y tajante frente al poder. Su caso es especial porque nos presenta una evolución de su posicionamiento respecto a este, mientras va descubriendo la realidad de su propia sociedad. No estamos frente al caso de un grupo o de un género musical que nacen como resultado de la protesta contra una situación de injusticia social específica, sino como un proceso dentro del cual la música va siguiendo una realidad cambiante y va transformándose en la medida en la que esta se va revelando. Granda viaja musicalmente desde una Lima feliz y sin migrantes que la amenazarán, a un país cansado de injusticias sociales que motiva una guerra de guerrillas, y finalmente a una revolución, lo que la lleva a una convivencia con los marginados y discriminados. O lo que es lo mismo, evoluciona musical y discursivamente desde la dedicatoria de una canción a un hacendado (“José Antonio”), hasta hacer lo propio con un “campesino triunfador” en el contexto de la reforma agraria (“Paso de vencedores”).

Celebrando a la aristocracia limeña

Aunque Chabuca Granda nació en una pequeña ciudad de los Andes peruanos, en Cotabambas (Apurímac), lo hizo mientras su padre, un ingeniero de minas limeño, estaba asignado temporalmente en esa región. Allí vivió hasta los tres años de edad, cuando su padre y su familia retornaron a Lima a residir de manera permanente. De modo que su nacimiento y temprana crianza en los Andes no influyó mayormente en su obra ni en su visión del mundo, aunque ella muchas veces trató de rescatar el factor de su nacimiento andino como un hecho preponderante en su vida, e incluso intentó recuperar memorias sobre esa época. Al respecto escribió por ejemplo: “A mí me abrigan como a todas las niñas de las sierras. Yo vestía las polleritas serranas. Me abrigan sabiendo que los niños de las sierras podrían enfermarse. Y como tengo los ojos claros me ponían unos vidrios muy oscuros para que me defendiera del reflejo de la nieve” (Granda 1981: 320).

La realidad es que Granda se crio y educó en una Lima tradicional, en medio de una clase social perteneciente a los estratos más altos de un Perú pre-reforma agraria, en donde sus principales referentes eran los grandes señores, generalmente hacendados o prestigiosos y solventes profesionales liberales, las magníficas casonas, y una ciudad todavía libre del impacto de las masivas migraciones de mediados del siglo veinte.

Cuando Chabuca Granda empieza a componer, recién hacia la década de los cincuenta, ya se encontraba en una Lima cuyo espíritu aristocrático se empezaba a desintegrar. Fue la década de inicio de las grandes migraciones de las zonas rurales a las urbanas, de las primeras invasiones de terrenos, de las primeras barriadas y del comienzo de la debacle de los paisajes y servicios públicos que una ciudad pequeña y exclusiva había gozado hasta entonces (Matos Mar 1984).

Habiéndose educado en otro ambiente, la nostalgia de la autora por una Lima que empezaba a transformarse irremediablemente se plasmó en la composición de una serie de canciones, muchas de ellas convertidas en clásicos del repertorio criollo, dedicadas a celebrar a esa Lima que se iba, y que se perdía ante cambios invisibles, en el sentido de que ella nunca explicitó sus causas ni en sus letras ni por otro medio. Lo que sus temas de la década de los cincuenta dejan en claro es que ella sentía una profunda añoranza por una ciudad cuyo diseño se iba deshaciendo, por unas costumbres que iban desapareciendo y por los grandes representantes de las altas clases sociales de esa Lima cuya preponderante presencia ya empezaba a languidecer.

Las canciones dedicadas a los grandes señores de su clase social son las que mejor ilustran para quiénes iban dedicadas sus composiciones en este período. Muchas de ellas conforman una colección de apellidos de prestigiosas familias de aquella Lima de espíritu aristocrático: las “Coplas a Manuel Bar-

nechea”, las “Coplas a Pancho Graña” –un prestigioso doctor en medicina–, “José Antonio” –inspirada en el hacendado y criador de caballos de paso don José Antonio de Lavalle– y “Zeñó Manué”, dedicada al periodista Manuel Solari Swayne, descrito por *El País* como “crítico taurino, cronista de Lima, hispanófilo y creador de la feria taurina del Señor de los Milagros”³. Y finalmente “Fina estampa”, para su padre Eduardo Granda y San Bartolomé, fallecido a los 43 años de edad.



La nostalgia y la añoranza por una Lima que empezaba a cambiar marcaron las composiciones de su primer periodo creativo (Foto cortesía Teresa Fuller Granda).

3 Diario *El País*, 19 de abril de 1990.

Disponible en: http://elpais.com/diario/1990/04/19/agenda/640476003_850215.html

Muchas de estas canciones vinculaban la grandeza y prestigio social de sus protagonistas, valores emblemáticos de una Lima con ínfulas aristocráticas, con la nostalgia por las costumbres limeñas e incluso por su arquitectura. En un reciente libro escrito sobre Chabuca Granda desde una perspectiva psicoanalítica, su autora Ani Bustamante inscribe este ciclo de canciones bajo el rubro de la “añoranza” (Bustamante 2014: 21-33), y podríamos añadir que se trata de una “añoranza” no solo por Lima como espacio urbano, sino por la clase social que la cobijaba y la ubicaba en la cumbre del espectro social, lo cual seguramente le permitía disfrutar la ciudad desde una perspectiva distinta que la de otros autores de música criolla contemporáneos a ella⁴.

En “Zeñó Manué”, la vinculación entre el gran señor y la encopetada Lima es evidente en la letra:

*Oiga uté, zeñó Manué,
y nos estamos quedando,
sin esa Lima de otrora
tan querida y tan señora!*

*Sus calles, como en la copla,
son unas calles cualquiera,
son unas calles cualquiera,
camino de cualquier parte.*

*Ya no nos llevan al parque,
ni tampoco a la alameda,
ya las plazuelas se mueren,
alumbrando su tristeza.*

*No perfuma la diamela,
ni cae el jacarandá,
ni florecen los aromos
al llegar la Navidad.*

4 Además de la temática de la añoranza, Ani Bustamante también distingue un ciclo de canciones que se vinculan al erotismo, al Otro, al olvido, al sueño y a la pérdida, a la memoria y a los tiempos femeninos.

En las dos primeras estrofas, Granda hace patente su desencanto con Lima, y lo hace hablándole al entonces ilustre Manuel Solari Swayne (cuyo seudónimo como periodista costumbrista y taurino en *El Comercio* era “Zeñó Manué”). Es un reclamo que explícitamente dice que Lima era “tan querida y tan señora”, y que sus calles se han convertido en “unas calles cualquiera” puesto que ya no llevan a los parques, alamedas y plazuelas tan propias de una ciudad que ya empezaba su transformación histórica.

Más adelante la letra elabora lo que era la capital peruana antes de los años cincuenta, una Lima idealizada, de “casonas bellas” con sus “puertas de par en par”, aludiendo a una seguridad y familiaridad que ya se estaban perdiendo:

*Dicen que hubo alguna vez,
una Lima sandunguera,
alfombra, jacarandá,
que tenía su quimera.*

*Soleada cerca a los cerros,
y mojada junto al mar,
dicen que hubo alguna vez,
una Lima de bandera.*

*Tienen sus casonas bellas
las puertas de par en par,
ventana de reja y laja
suave para caminar.*

Otra de sus canciones, esta vez la dedicada al hacendado José Antonio de Lavalle (“José Antonio”), es una celebración a su estampa de criador de caballos de paso, una actividad a la que solo se dedicaban personas muy adineradas y que hasta el día de hoy (como la taurina) constituyen una costumbre y un símbolo muy vinculados a las clases acomodadas del país. El estribillo dice:

*¡Qué hermoso que es mi chalán,
cuán elegante y garboso!
Sujeta la fina rienda de seda
que es blanca y roja.*

*Qué dulce gobierna el freno
con solo cintas de seda,
al dar un quiebro gracioso
al criollo berebere.*

Pero no todas las canciones de este período de los cincuenta celebran a señores poderosos y a la Lima de otrora, sin migrantes de otras razas que la blanca, ni representantes de otros sectores sociales diferentes a los más encumbrados. Hubo temas dedicados a un deportista de raza negra, el boxeador Mauro Mina, a quien compuso “Puño de oro”, y para Aurelia Canchari, la cocinera de su madre, para quien crea “El dueño ausente”.

Esta aparente diversidad en sus personajes no invalida lo que hemos afirmado acerca de su primera etapa autoral, por cuanto la población afroperuana y los sirvientes de las señoriales casonas de Lima formaban parte fundamental de la vida cotidiana de los sectores criollos y pudientes, y eran a menudo considerados “como de la familia”. La cercanía de esta población a la población blanca, a pesar de su condición de esclavitud en tiempos coloniales, ha sido documentada desde aquellas épocas. Los negros en la Colonia ya hablaban fluidamente el español y servían a los conquistadores en actividades muy calificadas, llegando incluso a pelear en el ejército regular y participar en las guerras civiles (Bowser 1977: 27-28). Su estatus era superior al de los indios y lograron un mayor nivel de integración con las clases altas debido a que, como sirvientes, vivían en los hogares de los españoles, siendo la principal atracción en las fiestas urbanas y, dentro del hogar criollo, confidentes, cómplices y mensajeros privados de sus patrones (Millones 1973: 26). En la República, cuando la población de origen africano fue liberada de la esclavitud, “la empleada” de origen andino suplantó

al personal de servicio negro y se integró así a las familias criollas blancas como las que frecuentaba Chabuca Granda. En consecuencia, el personal de servicio doméstico, fuera de origen afroperuano o andino, formaba parte del mundo aristocrático en el que se desenvolvía la compositora en esa época.

A este período pertenece su internacionalmente conocida canción “La flor de la canela”. De ella dice la misma autora: “(...) la hice en el ‘50, pero comenzó a sonar solo en el ‘54” (Granda 1981: 325). El tema está dedicado a Victoria Angulo, “de finísima raza negra” y “madrina de la primera cuadrilla de cargadores de las andas de nuestro Señor de los Milagros” (Granda 1980). La señora Angulo parece haber sido de origen humilde, ya que tenía una vivienda en el distrito obrero del Rímac que, al decir de su hija, “era un corralón frente al puente de palo”, y Chabuca la había conocido en casa de María Isabel Sánchez Concha de Pinilla, en Barranco (Lévano 1999). Considerando la modesta procedencia de Victoria Angulo y el aristocrático apellido de la dueña de la casa donde la compositora la conoció, no sería desatinado especular que la señora Angulo estuviera cumpliendo una función de doméstica en dicha casona barranquina.

Granda se refiere a ella en estos términos: “Doña Victoria pertenece a antiguas familias negras del Perú, las que considero guardan mejor que nadie en Lima, y más cuidadosamente, las antiguas costumbres y tradiciones de nuestras costas peruanas” (Granda 1980). Es decir, la pone en un estatus superior a otros representantes de su raza y clase social, ubicándola como miembro de antiguas familias negras del Perú (no de cualquier familia), y destaca el rol que debía tener cualquiera que mereciera protagonizar una obra de Chabuca Granda: el de resguardar las antiguas tradiciones limeñas. Pero también adelanta un juicio que, como más adelante veremos, revelaría un aspecto de su ideología que la diferenciaría de otros compositores de su generación: “[la canción es] un pequeñísimo homenaje a una raza que nos devolvió con

bondad, ritmo, gracia y elegancia, todo el dolor que se le infirió con la hasta ahora incomprensible injuria de la esclavitud” (Granda 1980).

En la primera estrofa del tema se mencionan los términos “memoria” y “recuerdo”, y hay alusiones a elementos como “el viejo puente, el río y la alameda”, lo que nos vuelve a remitir a la vinculación entre personajes, costumbres, lugares y espacios de la vieja Lima que iba desapareciendo, y que era motivo de la nostalgia de Chabuca Granda en esta su primera etapa:

*Déjame que te cuente limeño,
déjame que te diga la gloria
del ensueño que evoca la memoria
del viejo puente, del río y la alameda.*

*Déjame que te cuente limeño,
ahora que aún perfuma el recuerdo,
ahora que aún se mece en un sueño.
el viejo puente, el río y la alameda.*

Su admiración por la que ella llamaba “raza negra” también se expresó en el vals “Puño de oro”, dedicado al boxeador Mauro Mina, quien llegó a pelear un campeonato mundial a pesar de sufrir una lesión en los ojos. En esa última contienda, Mina se arriesgó a perder la vista. Y, como ya hemos mencionado, su vals “El dueño ausente” fue compuesto para una empleada doméstica, de quien se refirió en estos términos:

Para la señora Aurelia Canchari, empleada que cocinaba en casa de mi madre. Vino a Lima en busca de su esposo, que entonces cumplía el servicio militar. Pero Lima, tan grande, le impidió hallarlo. Ella empezó un día a silbar largamente, melancólicamente, señal de que ya extrañaba demasiado su sierra. Poco después se despidió para siempre. Luego me hizo saber, agradecida, que allá la estaba ya esperando su esposo” (Granda 1980: 32).

En síntesis, esta primera etapa de la producción musical de Chabuca Granda, ubicada en la década de los cincuenta, se generó dentro del ambiente aristocrático en el que ella se desenvolvía, y ello se descubre fácilmente en la cantidad de apellidos de abolengo limeño que figuran en sus canciones, y en los personajes marginales que componían esta escena, como los sirvientes negros o de origen andino que facilitaban la vida cotidiana de las altas clases ciudadinas.

Esta primera época es también, musicalmente hablando, una de las más exitosas a nivel popular de la compositora. Canciones como “La flor de la canela”, “Fina estampa” y “José Antonio” pertenecen a este período y son las que han logrado hacerse más conocidas e interpretadas a nivel nacional, logrando una considerable consagración a nivel internacional. Son temas considerados por los músicos y por el público peruano como ejemplos de lo más distinguido del repertorio criollo, y para muchos sectores son símbolos musicales de una identidad nacional, en tanto que circulan en toda Iberoamérica y en ese sentido representan al país en foros internacionales. Para la mayoría de sus seguidores, este período creativo es el más reconocido en Chabuca Granda, porque sus canciones se han convertido en “clásicos” del repertorio criollo y popular en general. No ocurre lo mismo con sus posteriores períodos.

Descubriendo a la guerrilla

Los años sesenta marcan un cambio radical en la producción musical de Granda, tanto en la temática de sus canciones como en sus formas y estilos musicales. Si bien, como ya se ha dicho, nunca elaboró un discurso explícito sobre sus ideas políticas, era palpable en sus composiciones que había descubierto un nuevo país, un país más allá del pequeño círculo aristocrático en el que había vivido hasta entonces, en donde existían profundas injusticias

sociales, porque de las diferencias ya estaba advertida, solo que no veía nada conflictivo en ellas. En sus palabras: “Hice muchas canciones así, hasta que supe que había guerrillas en el Perú y que había muerto en ellas un poeta: Javier Heraud. Tenía 19 años y cayó por culpa de todos. Porque todos lo matamos y no solo la policía” (Granda 1981: 328).

En efecto, la muerte de Javier Heraud marcó un giro en su sensibilidad y producción artística. Heraud estudió en el colegio Markham, uno de los centros educativos emblemáticos de la elite limeña, donde se había destacado ya como un poeta promisorio. A los 16 años ingresó a la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, para un año después trasladarse a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su primer libro *El río*, publicado en 1960, logró una buena recepción de la crítica:

José Miguel Oviedo lo considera una obra espléndida y al poeta como la mejor esperanza de la poesía peruana entre las nuevas generaciones. Lo mismo sugiere Sebastián Salazar Bondy en *Dos libros, dos poetas* cuando señala: “Heraud se ha incorporado definitivamente a la poesía peruana como vanguardia de una ‘nouvelle vague’ que resume en sí, en su sabiduría e inspiración, la lenta elaboración de una lengua nueva que se inició con Eguren y Vallejo” (Espejo 1997: 509).

Javier Heraud se había desencantado también de su clase social y en 1961 viajó a Rusia invitado por el Fórum Mundial de la Juventud, para luego recalar en París y Madrid. Poco después viaja a Cuba con una beca para estudiar cine, desde donde regresó como miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), para morir en el año 1963, a los 21 años, acribillado por ráfagas de metralleta en medio de una reyerta en Puerto Maldonado, en plena selva peruana (Espejo 1997: 510)⁵.

5 Javier Heraud muere a los 21 años, no a los 19 como menciona erróneamente Chabuca Granda en la cita que figura líneas arriba.

Del impacto profundo que causó su dramática muerte en la compositora surgieron al menos siete canciones que conforman el ciclo dedicado a Javier Heraud⁶: “Las flores buenas de Javier”, “El fusil del poeta es una rosa”, “Un cuento silencioso”, “Un bosque armado”, “Desde el techo vecino”, “En la margen opuesta” y “Silencio para ser cantado”.

De ellas, las dos primeras son las que más han sido interpretadas y grabadas, pero al igual que todas las composiciones de esta década, su alcance y popularidad fueron mucho menores a su clásico repertorio de la década de los cincuenta. Lo que sí es palpable es la tácita desilusión de Granda con un estado de cosas que antes ella conceptuaba como ideal. La Lima tradicional de las opulentas casonas y de apellidos y familias de alta estirpe desapareció de su panorama creativo, para dar lugar a un profundo lamento por la muerte de un guerrillero que había decidido pelear por transformar el país revolucionariamente. Como dice Ani Bustamante (2014: 83), de pronto en sus canciones “(...) se cuele la realidad de la lucha de clases y el problema del mestizaje”. De la celebración a los grandes personajes con olor a aristocracia criolla, Chabuca Granda pasó a velar la tragedia de la guerrilla, a través de la figura de uno de sus representantes más importantes para la sociedad peruana: Javier Heraud.

En cierta forma, Granda estaba haciendo lo mismo que antes: celebrar, alabar y glorificar a personajes representativos de un colectivo mayor. Para ella, el guerrillero Javier Heraud fue en los sesenta lo que el hacendado José Antonio de Lavalle representaba en los cincuenta. Pero esta vez la compositora veía al Perú desde el otro lado, desde el ángulo de la injusticia, de la tragedia y de la muerte. Había abandonado la belleza, la dulzura y la sandunga de una vida citadina que de pronto desapareció de su universo poético. Sin embargo, así

6 No hay seguridad en cuanto a la cantidad exacta de las canciones dedicadas a Javier Heraud en vista de que algunas son conocidas por diferentes nombres como, por ejemplo, “Un bosque armado” y “Una canoa en Puerto Maldonado”, que son en realidad una misma canción. El catálogo de todas las composiciones y grabaciones de Chabuca Granda está aún por elaborarse.

como en su período clásico sus canciones se restringían a celebrar personajes, costumbres y paisajes, en el ciclo dedicado a Javier Heraud su poesía se restringió a lamentar la manera en que le sobreviene la muerte a un poeta convertido en guerrillero. En otras palabras, no hay en ninguno de los temas referencia alguna a los motivos que habían llevado a Heraud a convertirse en guerrillero: un país semifeudal, con grandes desigualdades económicas, servilismo y pobreza extrema en las áreas rurales, y demás. Javier Heraud se había rebelado contra un país pre-reforma agraria y, sin embargo, lo que enardecía la pasión creativa de Chabuca Granda era su muerte en la selva, a manos de la policía nacional, y no las profundas causas de injusticia social que lo habían empujado a ella.

Esta no es de manera alguna una crítica, sino una observación sobre la manera en que Granda decidía artística y poéticamente describir la realidad. Para ella era fundamental mantener un mínimo grado de abstracción y altura, de lejanía si se quiere, para poder expresarse poéticamente de una manera compleja sobre una realidad específica. En este sentido, la diferencia de sus canciones con las del movimiento de la Nueva Canción, con letras mucho más directas y protestatarias, se hacía mucho más patente. “Las flores buenas de Javier” es una canción de disculpa por la muerte que le cae encima al poeta, a quien la letra se dirige en primera persona:

*Óyeme hermano,
contesta hasta mi sombra
qué piensas de la muerte que te dimos y el frío.
La sangre que entregaste nos ahoga
desde el fondo del tiempo y tu canoa.*

*Ay, hermano, si pudiera suplicarte,
suplicarte tan fuerte que volvieras
desde un triste tañer, joven ausente,
alerta estoy a tu costado abierto,*

*Inmolada paloma solitaria, ay,
deja mirar tu río cuando vuelva
aquel que me promete tus flores de poeta.*

*Las sombras, los silencios, los dolores
lloran aún más hondo al recordarte
haciendo guerra con tus flores buenas.*

Llama la atención que se incluya la frase: “si pudiera suplicarte, suplicarte tan fuerte que volvieras”, pero no especifica para qué quisiera su vuelta. ¿Para seguir con la guerra de guerrillas? ¿Esconde poéticamente Chabuca Granda en esa frase una clara complicidad con el objetivo escogido por Heraud? ¿O se trata simplemente de una idealización sobre un poeta al que se le justifica todo por el idealismo que provendría, para la autora, de una sensibilidad más humana que social, y más justiciera que socialista? Finalmente la compositora le disculpa hasta el uso del fusil, cuando dice que el río lo recuerda “haciendo guerra con tus flores buenas”. El título de otra de las canciones de este ciclo, “El fusil de un poeta es una rosa”, parecería confirmar la idea de que si Heraud no hubiera sido poeta, probablemente su muerte no le hubiera impactado tanto, dado que dicha metáfora (fusil = rosa) era el medio por el cual ella interpretaba la realidad. La frase: “inmolada paloma solitaria” también sugiere una descontextualización de su condición de miembro de un grupo guerrillero que buscaba sus mismos objetivos. ¿Por qué Javier Heraud era a los ojos de Chabuca Granda una “paloma solitaria”? ¿No se había hecho miembro del MIR y, como tal, era parte de un colectivo de personas que se habían trazado el mismo destino? Quizás ella se refería a la soledad de un joven doblemente privilegiado entre un grupo de revolucionarios que sí tenían razones palpables para rebelarse contra el sistema. Pero no las tenía Javier Heraud, una “paloma solitaria” porque primero que todo era un poeta y, en segundo lugar, porque era un miembro distinguido de la elite limeña, educado en los mejores colegios y con un apellido de abolengo. ¿Qué hacía un Heraud en plena selva y, peor aún, siendo abatido

por nuestra humilde policía nacional y muriendo desangrado en una canoa en un río amazónico? En ese sentido sí era una “paloma solitaria”, por ser el único representante de la elite limeña que había optado por renunciar a ella y a todos sus privilegios para asumir el sacrificio, el sufrimiento y la agonía.

En “El fusil del poeta es una rosa”, la segunda de las más conocidas canciones del ciclo, la autora continúa disfrazando poéticamente la violencia del fusil de Heraud, también cargado de muerte, con la frase: “un fusil hecho de cualquier cosa, quizás de arroz, quién sabe de una rosa...”, para luego reiterar la idea calificándolo como un “leve fusil que era ese día solamente una rosa”:

*Mientras jugó la guerra de los niños
con un fusil hecho de cualquier cosa,
quizá de arroz, quién sabe de una rosa
envejeció de amor cargando furias
y se enroló a morir donde antes quiso
simplemente sucede y como dijo
ese día el fusil era una rosa
rastrillada en el aire, peligrosa.*

*Ese día era el sol más sol al río
más río el río y más la guerra era
y más la muerte desde la ribera
contra el leve fusil que era ese día
solamente una rosa.*

*Ese día era el sol más sol al río
más río el río y más la guerra era
y más la muerte desde la ribera
y una granada el verso detonado
abierta está la rosa colorada
en la margen del río enraizada
queda el rocío que llovió de un río
aquel hundido río en su vena rota
abierta está, alerta como entonces
al hombro del poeta.*

Es decir, pone la cualidad de Heraud-poeta delante de la condición Heraud-guerrillero. Pero además, con la siguiente metáfora en la que lo describe como alguien que “envejeció de amor cargando furias” sugiere que más que una conciencia política, lo que Heraud tenía era una sensibilidad herida por la injusticia vista pero no vivida, y que eso lo empujó a jugar “la guerra de los niños”.

Sin embargo, no podemos concluir que Chabuca Granda estuviera simplemente idealizando al poeta. Su repentino desencanto con su clase social y con una Lima aristocrática de grandes apellidos, con los hacendados y los grandes señores, se hizo manifiesto y claro con el ciclo de canciones a Javier Heraud. Aunque no estuviera acompañado de un discurso manifiesto, el rompimiento fue limpio y tajante. Su estrecha amistad con otros poetas de la generación del sesenta como César Calvo es también indicativa de que su modo de vida había cambiado, pues ahora frecuentaba a artistas con una visión más realista de la política y de la sociedad, y obviamente más cercanos a una ideología socialista que a las posiciones conservadoras de los grandes personajes que ella tanto admiraba en los cincuenta. Su amistad con César Calvo fue también instrumental para que se acercara más a la memoria de Javier Heraud, con quien aquel mantuvo no solo una amistad sino proyectos comunes (Espejo 1997: 509).

Las canciones dedicadas a la cantante chilena Violeta Parra también forman parte de esta segunda fase creativa de la compositora. Ella le compone “Cardo o ceniza”, “No lloraba, sonreía” y “Si fuera cierto”⁷. El caso de Violeta Parra le permite continuar con el tema de la muerte y el sufrimiento, elementos a los que añade una temática de erotismo que en lugar de celebrar la vida está presentada como un preámbulo al terrible destino que desencadena, según

7 Aunque se habla de un ciclo de canciones dedicadas a Violeta Parra, para fines de este artículo solo hemos podido verificar la existencia de las que aquí mencionamos.

la poesía de Chabuca Granda; es decir, al suicidio de la cantante chilena. En la letra de la primera estrofa de “Cardo y ceniza”, el planteamiento de la consumación del amor entre una pareja (supuestamente Violeta y su joven amante, un amor imposible) se da por medio de interrogaciones, junto a una conclusión alusiva a la muerte:

*¿Cómo será mi piel junto a tu piel?
¿Cómo será mi piel junto a tu piel?
¿Cardo o ceniza, cómo será?*

*Si he de fundir mi espacio frente al tuyo,
¿cómo será tu cuerpo al recorrerme
y cómo mi corazón si estoy de muerte,
mi corazón si estoy de muerte?*

En “No lloraba, sonreía”, el sufrimiento y el llanto se confunden con la alegría y la pena de un amor apasionado pero imposible:

*Mis lágrimas corrían por la almohada,
pero es que se escapaban;
no lloraba, sonreía.
Sonreía a lágrima viva, sonreía, y mis lágrimas
corrían por la almohada; no lloraba, sonreía. Sonreía.*

Si bien el caso de Violeta Parra está lejos de la realidad de Javier Heraud, se unen por medio del puente de la muerte, del sacrificio y del sufrimiento. Sentimientos a los que Granda nunca había aludido, y probablemente ni experimentado, en su período clásico de los años cincuenta. Violeta Parra, suicida, es casi un paralelo de Javier Heraud, a quien nuestra autora menciona siempre asociado a su muerte. La cantante chilena es también una “paloma solitaria”, como Chabuca Granda llamaba a Heraud, víctima de una muerte casi anunciada y por lo tanto inevitable.

Llega la revolución

En este contexto, el gobierno revolucionario de Juan Velasco Alvarado, instaurado en 1968, no le debe haber caído de sorpresa a Chabuca Granda, quien le dedicó una de sus canciones más populares de esta etapa, “Paso de vencedores”, cuya letra ya indica un evidente giro radical en su visión del mundo y de la vida política del país. En ella celebra a la reforma agraria citando al “campesino triunfador” llamándolo “hermano nuevo”, a la reforma industrial aludiendo al “sol del obrero”, y anunciando los “clarines de la dignidad”. Con la arenga: “soldado, toma la luz del guerrillero” sugiere que sea el gobierno de Velasco el que cumpla con los ideales de Javier Heraud. Lejos quedaron los tiempos en que le cantaba a un Perú pre-reforma agraria, a los hacendados, a los señores de apellidos rimbombantes, a sus sirvientes y a los símbolos de una vida cotidiana que prolongaba a duras penas un estilo de vida aristocrático ya en sus últimos estertores:

Coro

*Paso de vencedores, tierra en rescate,
clarines de la dignidad, sol del obrero.
Campesino triunfador, hermano nuevo.
Olores de revolución, patria en barbecho.*

*Sangre que dejó correr savia en el río,
río que he visto volver amanecido.*

(Coro)

*Soldado, toma la luz del guerrillero.
Todo se llena de sol, nuestro es el fuego.*

(Coro)

*Madre que vas a parir el hijo erguido,
hambres que veré partir, seré testigo.*

Aunque en “El surco”, la segunda canción que Granda le dedica al gobierno revolucionario, expresa la desilusión de ver que muchas de las promesas no se cumplieron, ya no había retroceso posible. La compositora había completado en veinte años una evolución artística que había cerrado el círculo: de cantarle a los hacendados a cantarle a los campesinos; de cantarle a una Lima tradicional a cantar las tragedias ocurridas en Puerto Maldonado; de pintar un universo perfecto a un mundo trágico e inexplicable, protagonizado por la debacle de Violeta Parra.

Si existe una ideología latente en la obra de los artistas, aunque estos no hablen ni escriban sobre ella, es evidente que hubo muchos cambios ideológicos en nuestra compositora. Son obvios en las letras de sus canciones y en el devenir de sus diferentes etapas creativas. Sus temas se transformaron conforme ella se posicionaba con respecto a los poderes existentes en la sociedad en que vivía.

La música y el estilo como ideologías sonoras

Chabuca Granda no solo cambia de visión del mundo en sus letras sino también musicalmente: en su estilo, en su armonización y en las formas musicales utilizadas. Su música y su poética se modificaron en cada etapa de su obra. El principal cambio ocurrió cuando la influencia de la *bossa nova* entró no solo en sus valsés y canciones sino que, a través de estos, se propaló hacia toda la música criolla en general durante la década de los sesenta. Los intérpretes de vals empezaron a incluir acordes de *bossa nova*, generando un ambiente de sopor entre los amantes de lo tradicional en lo que respecta al acompañamiento de este género criollo.

El estilo de la música de Granda, del cual no hemos hablado hasta ahora, recorre tres etapas bastante definidas. En primer lugar, la de su período clásico de los cincuenta cuando se expresa únicamente a través de la forma del vals criollo de

estilo limeño. Hubo escasas excepciones como, por ejemplo, el vals “José Antonio”, que tenía cuatro partes (A-B-C-D), algo inusual para una canción popular criolla. La cuarta parte podía ser acompañada, y de hecho siempre lo ha sido, con el ritmo de una marinera, lo que le dio a este tema un carácter bastante inusitado.

El estilo del vals criollo de Granda, en esta primera etapa, se caracterizaba por un desarrollo melódico mayor al de sus contemporáneos, el uso de un rango extendido, y una armonía tradicional que si bien se restringía a acordes triádicos (acordes con el mínimo requisito de utilizar tres notas), recurría a una gran variedad de las llamadas dominantes secundarias y acordes disminuidos, lo que sugería una complejidad relativa dentro del universo de la música popular criolla. Esta característica de sus canciones viene de las exigencias de sus elaboradas melodías, que podemos clasificar de complejas ya que exploraban diversas regiones armónicas. “María Sueños” (AABB) o “El Puente de los Suspiros” (ABA), siguiendo en su primera época, son ejemplos de temas que no solo exploraban dominantes secundarias y acordes disminuidos, sino que en sus segundas secciones hacían un cambio a la tonalidad menor de la tónica. Curiosamente, en “La flor de la canela”, su canción más conocida, la armonía es más simple que en las anteriores.

El estilo de esta primera etapa estuvo asimismo marcado por su asociación con el legendario guitarrista Óscar Avilés, quien combinaba en su acompañamiento el bordoneo, el punteo en las cuerdas agudas, los pasajes arpegiados junto con el rasgueo, sin abandonar por partes el clásico tun-de-te (que consistía en la marcación del compás de 3/4 en sus tiempos fuertes). Si bien Avilés nunca abandonó el uso de los acordes tradicionales, su estilo de tocar la guitarra acompañante, mezclando las diferentes formas ya citadas, hizo que los temas de Granda, también en este aspecto, se distinguieran aún más de los de sus contemporáneos.

El cambio más radical vino en los años sesenta, cuando el guitarrista y arreglista Lucho González reemplazó, por así decirlo, el rol que antes tenía Avilés.

González introdujo la *bossa nova* y el *jazz* a las composiciones de Chabuca Granda, acompañando en el estilo de los guitarristas de música brasileña, pero adaptándolo al ritmo de 3/4. Los acordes de la guitarra seguían un ritmo altamente sincopado y eran tocados siempre en bloque con la alternancia del bajo (mano izquierda) y las restantes tres notas del acorde (mano derecha). Pero los acordes utilizados eran totalmente diferentes, dado su origen musical. Ya no eran triádicos sino compuestos por muchas más notas y estructuralmente definidos como de séptima, novena, décimo primera y décimo tercera; es decir, ya no eran de tres notas, sino hasta de siete notas (reducidos o adaptados a las seis cuerdas del instrumento). El sonido final, mezclando los acordes con el ritmo utilizado, daba un resultado único y de sabor muy contemporáneo a las canciones de Granda de aquel entonces, que incluían las dedicadas a Javier Heraud, a Violeta Parra y al autodenominado gobierno revolucionario de 1968.



*Lucho González, Chabuca Granda y Carlos "Caitro" Soto
(Foto cortesía Teresa Fuller Granda)*

La influencia de Lucho González en la música de la compositora, entre 1968 y 1975 (años en que hicieron dúo), no se puede soslayar. Si bien las canciones eran de ella, las componía en estrecha colaboración con el guitarrista, quien recuerda:

Ella tuvo el incentivo de mi forma de tocar y de mi forma de armonizar, que eran una novedad para la música popular peruana, pero no porque yo me lo hubiera propuesto sino porque venía de Argentina, imbuido de la música brasileña, y venía de una casa peruana: Javier González, mi padre, fue un gran cantor. Entonces, yo tenía la base peruana y tenía la preparación de mi época que era la brasileña. Descubrir la posibilidad de armonizar de esa manera la música peruana, específicamente su música, a ella la llenó de ilusión y eso la hizo componer sabiendo que tenía la posibilidad de una forma de “musicar” más actual que lo que usaba la música popular peruana en ese momento⁸.

Las canciones de Chabuca Granda pasaron por un proceso de gran transformación. Basta contrastar las diferencias entre “Fina estampa” y “Las flores buenas de Javier” por ejemplo; o el tema “No lloraba, sonreía”, dedicado a Violeta Parra, lo cual es confirmado por Lucho González en la entrevista citada: “(...) sus canciones empezaron a ser más exigentes en cuanto a la forma, empezaron a salir de la forma habitual A-B, a tener cosas como el tema ‘No lloraba, sonreía’, que posee tres ritmos diferentes”.

Esa exigencia en cuanto a la forma se manifiesta claramente, como dice González, en canciones como la mencionada en el párrafo anterior, en la que ya es obvio que la autora se orienta más hacia la composición de canciones que de vales criollos; no obstante, continúa fiel al compás de 3/4. En esta canción Chabuca Granda combina diferentes compases: 3/4 (AB), 5/4 (puente), 4/4 (C), para terminar con el tema inicial en 3/4 (A)

Formalmente las partes de la canción pueden simbolizarse con las letras ABCA, siendo la C una sección intermedia con un radical cambio de *tempo*

8 Entrevista a Lucho González. Lima, 27 de octubre del 2015.

sumamente lento y de una duración bastante extendida, en 4/4. Podría decirse que se trata de un tema inclasificable, salvo por el intenso 3/4 de la primera parte interpretada por González a la manera de un *jazz-waltz*.

La tercera etapa estilística de Chabuca Granda se superpone cronológicamente sobre la segunda, puesto que se sugiere desde los años sesenta y se consolida en la década siguiente, constituyendo el último período creativo completo de la autora. Esta es la fase en la que incorpora los ritmos afroperuanos, especialmente el festejo (con todas sus variantes) y el landó. En esta etapa Lucho González había asumido otros proyectos musicales (aunque ocasionalmente siguió acompañando a Chabuca hasta el final de sus días) y la compositora trabajaba con guitarristas como los afroperuanos Félix Casaverde (aunque en los últimos años la acompañó Álvaro Lagos) y el percusionista tocador de cajón Pedro Carlos “Caitro” Soto de la Colina. El uso del festejo y del landó, sin embargo, ya se había asomado en la época de González, especialmente en el disco *Chabuca Granda y don Luis González*, editado a inicios de los años setenta, en el que se presentan varios de estos géneros. Sin embargo, no se usaba el cajón, pues en esta grabación solo intervienen la guitarra de González, una batería y el vibráfono interpretado por Jaime Delgado Aparicio⁹. Cuando a partir de 1973 Chabuca Granda se une con “Caitro” Soto, este asume un protagonismo fundamental, no solo en el cajón sino con sus gritos y gemidos musicales sintomáticos de la música afroperuana: por ejemplo el “¡Toma!”, tan característico de Soto, especialmente en esta época.

9 La participación de Jaime Delgado Aparicio no figura en los créditos del disco, pero gracias a Lucho González lo sabemos. No nos consta el año exacto de la primera edición de este LP (hoy reeditado en versión digital sin datos de una previa grabación), así como de otros discos de Chabuca Granda porque no existe una discografía oficial de su producción. Su elaboración tendrá que sortear las numerosas antologías que se hicieron y se hacen sobre su obra en diferentes países, especialmente en Argentina y en México, a los que la compositora visitó varias veces por largas temporadas.

Conclusiones

Con la adopción de los estilos afroperuanos se cierra el ciclo creativo de Chabuca Granda, que evoluciona desde homenajear a los hacendados y a una Lima hispana, pasando por rescatar la figura de un guerrillero y alentar a una revolución, hasta cantar con una minoría étnica discriminada y excluida de una clase alta que aún persistía y todavía persiste, y que sigue excluyendo a la población andina y afroperuana. Son tres períodos que caracterizan el desarrollo de su obra y que la relacionan claramente con el poder. En el primero la rodean las familias aristocráticas que reinaron en la Lima de la primera mitad del siglo y en un Perú pre-reforma agraria, y que la motivan a componer vals criollos tradicionales como “La flor de la canela”, “Fina estampa”, “Zeñó Manué” y “José Antonio”, marcada musicalmente por el acompañamiento de Óscar Avilés. En el segundo período descubre que el Perú es un país en donde existe la injusticia social y en donde hay peruanos dispuestos a rebelarse, disputar el poder, incluso dentro de su propia clase social, como en el caso de Javier Heraud, a quien le dedica un ciclo de canciones. A través de él descubre la muerte, el sufrimiento y la desigualdad, lo que le permite acongojarse frente al trágico destino de Violeta Parra y tener esperanzas, aunque breves, en el gobierno revolucionario de Velasco Alvarado (1968-1975), al que le dedica “Paso de vencedores”. En este segundo período deja por momentos de usar la forma del vals, aunque persiste en componer canciones en compás de 3/4 (el compás característico del vals, aunque no el parámetro que lo define por completo), en el que introduce el acompañamiento guitarrístico de la *bossa nova* adaptado a dicho compás, siendo crucial en este período el concurso del músico Lucho González, quien se convierte prácticamente en su socio creativo. Y, finalmente, una tercera fase en la que la compositora se establece dentro de los patrones de la música afroperuana, especialmente el festejo y el landó, y se asocia con músicos afroperuanos para impulsar el uso del cajón como símbolo cultural de una minoría étnica excluida.



Si bien Chabuca Granda nunca formó parte de un movimiento musical vinculado a una posición política, su producción es un ejemplo de cómo la música puede situarse de una manera clara y tajante frente al poder (Foto cortesía Teresa Fuller Granda)

Lo que hemos tratado de sugerir en esta breve reflexión y resumen de la obra de Chabuca Granda es que la música no está aislada de su entorno político y social, y en este caso del poder. La música de Granda no cambia como un mero reflejo de la realidad, sino que se transforma conforme ella como creadora va reflexionando sobre su realidad social y nacional, y mientras va tomando conciencia de los conflictos sobre el poder que pugna por definir el destino de las grandes mayorías y hasta de grupos minoritarios. No importa si no fue parte de un colectivo mayor, como la Nueva Canción Latinoamericana o la Nueva Trova; igual su caso es ejemplificador de cómo la música es un espacio en donde se expresan las ansiedades, frustraciones y aspiraciones de una sociedad que cobijó un público que ha hecho de Chabuca Granda una heroína cultural y una de las representantes más importantes de la sociedad peruana de la segunda mitad del siglo veinte.

Referencias

Ardiles Gray, Julio

1981 *Historias de artistas contadas por ellos mismos*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Averill, Gage

1997 *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*. Chicago: The University of Chicago Press.

Benmayor, Rina

1981 "La 'Nueva Trova': New Cuban Song". En: *Latin American Music Review* 2 (1): 11-44.

Bowser, Frederick

1977 *El esclavo africano en el Perú colonial, 1524-1650*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Bustamante, Ani

2014 *Los sonidos de Eros: un recorrido por la obra de Chabuca Granda*. Buenos Aires: Letra Viva.

Espejo, Olga

1997 "Contribución a la bibliografía de Javier Heraud". En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, N° 180, julio-septiembre: 509-523.

Fairley, Jan

1984 "La Nueva Canción Latinoamericana". En: *Bulletin of Latin American Research* 3 (2): 107-115.

Granda, Chabuca

1980 "Mi flor de la canela". En: *Selecciones del Reader's Digest*, marzo.

1981 *Chabuca Granda, Antología poética*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Hebdige, Dick

2001 *Subculture, the meaning of style*. London: Routledge.

Lévano, César

1999 "Chabuca, canela en flor". *Caretas* 1557, 4 de marzo.

Matos Mar, José

1984 *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*.

Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Millones, Luis

1973 “La población negra en el Perú: Análisis de la posición social del negro durante la dominación española”. En: *Minorías étnicas en el Perú*. Luis Millones, editor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Scott, James C.

1985 *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.

Discografía

1980 *Chabuca Granda: Cada canción con su razón*. Disco de vinilo. Buenos Aires: Odeón (Incluye folleto explicativo).

2010 *Chabuca Granda y don Luis González*. Lima: Xendra Music S. R. L. XM-1044.

s/f *Chabuca Granda, Óscar Avilés, Fetiche*. Lima: IEMPSA. IEM-0011-2

La música andina como mercado de consumo

Santiago Alfaro Rotondo

En toda América Latina, los procesos de modernización (urbanización, migración, industrialización y globalización) no motivaron la desaparición sino la reconversión de las músicas locales asociadas al folclore, a las culturas indígenas y populares, y a las identidades territoriales (Ochoa 2007). Algunas se adaptaron al gusto de las elites nacionales e incluso llegaron a insertarse en la industria global de la música dentro de la categoría de World Music. Otras construyeron mercados propios, ajenos a la institucionalidad económica, cultural y política dominante.

Este último caso es el de la música popular andina. Por un lado sigue siendo consumida básicamente por sectores emergentes, subalternos, populares; y, por otro, ha establecido sus propias reglas económicas, sus narrativas culturales y sus circuitos de producción, distribución y consumo. Posee un sistema de estrellas que no requiere de la televisión para generar idolatrías nacionales, ni de la prensa para validarse. En ese sentido, conforma una escena musical nacional más parecida a la del tecnobrega (Lemos y Castro 2008) que a la de la champeta (Abril y Soto 2004).

Las ciencias sociales han registrado las transformaciones de los “paisajes mediáticos” y “étnicos” (Appadurai 2001) de la música popular andina, pero básicamente mediante enfoques socioculturales concentrados en el período anterior al de las reformas estructurales de los años noventa: el de los conciertos en los recordados “coliseos”, el auge de la industria del disco y los medios masivos.

El presente artículo opta por otro camino. Tiene como objetivo contribuir a la identificación y comprensión de las características del mercado formado en Lima alrededor de este tipo de música popular desde una perspectiva económica. Para ello será examinada la estructura de su oferta y demanda, teniendo en cuenta los patrones regulares de interacción entre los productos y agentes que la conforman, así como la influencia que ha tenido la expansión de las tecnologías digitales en esta estructura.

Se propone que durante las últimas décadas el mercado de consumo de la música popular andina ha experimentado una diversificación interna debido a su crecimiento. La popularidad alcanzada por estilos comerciales como el huayno con arpa ha permitido la conformación de una escena musical (Straw 1991) de alcance masivo, cuyos repertorios culturales, agentes económicos y públicos contrastan con los que caracterizan a las escenas de estilos regionales desarrolladas históricamente en Lima a partir del proceso de asociación de los migrantes provenientes de distintas partes del país.

Sin embargo, más allá de sus diferencias, todas estas escenas tienen en común estructurarse, principalmente, sobre la base de micro y pequeñas empresas de reducida división social del trabajo, una amplia red de espacios y oportunidades para la organización de conciertos, la comercialización de discos ópticos piratas y la creación y negociación de repertorios culturales ajenos al canon euro-norteamericano. Por lo mismo, no son un ejemplo de la incorporación de géneros locales a la industria musical sino de la apropiación de esta industria por parte de productores y consumidores de géneros locales.

Por otro lado, también se plantea que la revolución digital no ha afectado a estas escenas igual que a la industria global de la música. Antes que motivar la migración del negocio a Internet, la disponibilidad de tecnologías digitales convirtió la industria fonográfica en una de videos piratas, apuntaló a los

conciertos como la principal fuente de acumulación de capital e incrementó la libertad de los artistas. En ese sentido, queda en evidencia que la digitalización ha transformado los mercados de consumo cultural en todo el mundo, pero no de la misma manera.

Música andina: de patrimonio a mercado cultural

Bajo el término “música andina” se agrupa un conjunto de géneros de canto y danza desarrollados a lo largo de los períodos prehispánico, colonial y republicano en los Andes peruanos. Por el comunitarismo propio del contexto campesino en el que surgieron, su interpretación ha estado íntimamente relacionada con fiestas, ceremonias y rituales tradicionales. Por lo mismo, una manera adecuada de clasificarlos demanda tener en cuenta los contextos socioculturales de los que son indesligables.

Así, siguiendo el esquema propuesto por el etnomusicólogo Raúl R. Romero, entre estos géneros podemos identificar a los asociados con: a) el ciclo vital (bautizo, funerales, matrimonio, etc.), como el *harawi*; b) el trabajo (ganadero, agrícola o comunal), como el *santiago* y la *walina*; c) las fiestas (danzas-drama, carnavales, ritos festivos, etc.), como la *wifala*, el carnaval o el *pukllay*; d) la religión (rezos, salmos, ofrendas rituales, etc.) como los villancicos y el *watakaki*; e) y los ajenos a contextos específicos (ya que se interpretan en diversas situaciones), como el huayno, la *muliza* y el pasacalle (Romero 2001: 36-48).

A lo largo del siglo veinte, siguiendo el desarrollo de los procesos de modernización del país, algunas manifestaciones de este universo sonoro dejaron el campo, llegaron a ciudades como Lima y se incorporaron a la modernidad y a la economía capitalista. Los géneros andinos pasaron de ser solo expre-

siones rurales y comunitarias a configurarse en un tipo de música popular comercializada como mercancía simbólica, al ser creada, distribuida y consumida masivamente a través de medios de comunicación, tecnologías de producción industrial, servicios comerciales, lógicas de mercado y regímenes de propiedad intelectual.

En un artículo publicado en el diario *El Comercio*, meses antes del golpe de Estado del general Juan Velasco Alvarado, José María Arguedas relató esa migración, ese camino que va “de lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional”:

El huaylas, del Valle del Mantaro, por ejemplo, se convirtió primero, de danza de cosecha en danza de carnaval y de danza de carnaval en baile popular, pero inicialmente del Valle del Mantaro. Luego, con el ascenso de la música folklórica andina a las fábricas de discos, a la radiodifusión y la T.V. ganaron rápidamente la predilección de los serranos que viven en las ciudades de la costa y en sus pueblos nativos. Finalmente, el huaylas como el huayno ganó a una buena parte de las clases populares “criollas” (Arguedas 1968).

Lo mismo sucedió con la cumbia en Colombia, la ranchera en México, el tango en Argentina y la *samba* en Brasil. Los discos, la radio, la televisión y, en algunos casos, el cine permitieron que trascendieran sus lugares y contextos de origen para circular por distintas clases sociales, grupos étnicos y sociedades nacionales. En el camino, los criterios de mercado y el formato de las tecnologías disponibles fomentaron que los artistas redujeran las canciones hasta llegar al estándar de los tres minutos, comenzaran a registrar sus autorías, cobraran entradas en los espectáculos, pagaran espacios en la radio, adaptaran las letras a los aplausos y usaran la publicidad para dar a conocer sus presentaciones.

En el caso de la música andina, este proceso de adaptación y conversión en música popular no fue pasivo: los artistas, productores y consumido-

res reconfiguraron las reglas del mercado al combinarlas con sus prácticas y creencias, encontrando sus propias maneras de expresarse y relacionarse¹. Alejándose de los modelos convencionales del negocio musical, en los discos los cantantes de huayno mandan saludos a sus “padrinos”, devolviendo recíprocamente favores. Los conciertos son realizados con mucha frecuencia, incluso los domingos, aprovechando la gran cantidad de espacios sociales de encuentro existentes entre los consumidores de huaynos. Por su lado, los programas radiales pueden llegar a ser usados para discutir, entre canción y canción, la coyuntura política de una comunidad campesina o para organizar fiestas patronales.

Salvo algunas investigaciones excepcionales dedicadas a la escena huancaína (Romero 2001, 2004), ayacuchana (Tucker 2013), cusqueña (Mendoza 2006) y limeña (Vivanco 1973; Núñez y Lloréns 1981; Lloréns 1983), estas y otras particularidades de la música popular andina han sido examinadas por separado. Algunos estudios estuvieron abocados a la radio como campo de mediación cultural (Doughty 1970; Llorens 1981; Alfaro 1990; Téllez 1990), otros se concentraron en el desarrollo de la industria fonográfica (Arguedas 1969; Romero 2004), en las letras, instrumentos y canciones como representación de cambios culturales (Montoya y Montoya 1988; Vich 2006; Robles 2007; Ferrier 2010), en el rol de los espacios sociales de encuentro para la construcción de identidades (Turino 1992) o en el discurso de los artistas como expresión del régimen económico y/o cultural imperante (Arguedas 1977; Butterworth 2014).

1 A lo largo del texto diferencio las versiones campesinas de música andina de aquellas urbanas mediante la etiqueta “popular”. Por lo tanto, utilizando como referente la definición de música popular de Peter Manuel (1988: 3), entiendo a la música popular andina como el conjunto de géneros originados en los Andes que se producen, distribuyen y consumen a través de tecnologías y medios de comunicación, sistemas de estrellas, lógicas de mercado y prácticas independientes de rituales tradicionales específicos.

Los procesos de producción, distribución y consumo

A continuación la música popular andina será analizada como un mercado de consumo, a partir de varias de sus particularidades. Asumiendo que todo arte está situado en un contexto económico y que toda economía está ubicada dentro de un contexto cultural, nos detendremos en los procesos de producción, distribución y consumo, donde es fijado el valor económico y cultural de sus obras sonoras. Para ello identificaremos los productos, agentes y fases de su cadena de valor, así como sus interacciones dentro de un esquema que diferencia la oferta de la demanda.

Los productos

Para poder ser transmitida, adquirida y decodificada por otras personas —esto es, intercambiada por los diversos agentes del mercado— la obra musical (intangible) tiene que ser:

- a) Encapsulada en un soporte tangible (vinilo, casete, CD, DVD, Blu-ray, USB).
- b) Ofrecida como servicio pagado (interpretada en un concierto en vivo o mediante la suscripción a una plataforma digital o a un canal de televisión por cable).
- c) Ofrecida como un servicio gratuito (interpretada por radio o televisión abierta).
- d) Usada económicamente a través de licencias de derechos de autor y otras formas de explotación de la propiedad intelectual.

Estas son las cuatro principales maneras en las que tradicionalmente ha sido comercializada la música en general, no solo la andina².

2 La clasificación fue realizada a partir de lo señalado por David Throsby (1999) en un artículo sobre el papel de la música en el comercio internacional, pero efectuándole ajustes y adaptaciones.

La primera puede llevarse a cabo comprando y vendiendo productos tangibles como las grabaciones sonoras o audiovisuales en formatos CD, DVD y Blu-ray, los tres más famosos en la música popular andina. Las grabaciones conforman la única actividad que tiene un carácter industrial. Hasta fines de la década de los ochenta fueron el eje de todo el negocio, por su mayor capacidad para la acumulación de capital. Tienen un carácter industrial porque están basadas en la creación y reproducción de cualquier fijación de la ejecución de una obra musical sea a través solo de sonidos (fonograma) o de imágenes (videograma). Comúnmente al fonograma y al videograma se les denomina máster o grabación maestra de un conjunto de canciones y constituye un prototipo³ que luego es reproducido en serie y/o comunicado públicamente por radio, televisión o Internet.

En la segunda, las obras musicales adoptan la forma de un servicio como el suministrado por los artistas durante un concierto o presentación en vivo, por empresas de Internet o por canales de televisión por cable. De esta manera, el producto intangible es ofrecido directamente a los consumidores sin necesidad de la mediación de algún soporte tangible. En el caso de los conciertos, a lo largo de la historia, su principal función ha sido promocionar la venta de discos. No obstante, debido a la expansión de la piratería física y digital su importancia se ha incrementado. A nivel mundial vienen convirtiéndose en una de las principales fuentes de financiamiento de toda la cadena de valor.

El Perú no es una excepción. Las unidades ópticas han terminado transformándose básicamente en vehículos de publicidad para los intérpretes de música popular andina. La costumbre del público que la consume de asistir con regularidad a espacios sociales de encuentro ha potenciado este fenómeno global de orden tecnológico. Los conciertos no solo son organizados

3 En la danza, el teatro, la ópera, el mimo, el ballet y la interpretación en vivo de la música el prototipo o soporte es el propio cuerpo del artista.

continuamente por promotores dedicados a esa actividad, también lo hacen las asociaciones de migrantes durante sus fiestas patronales o campeonatos de fútbol de integración. A ellos se les suman asociaciones de comerciantes (como los de Polvos Azules, Gamarra o el Centro Comercial Vitarte) u otros colectivos que suelen celebrar sus aniversarios institucionales zapateando.

En la tercera, la música es ofrecida también al consumidor pero de forma gratuita, ya que es financiada a través de la publicidad y/o el pago de los mismos productores o con la venta de información sobre el consumidor. Ese es el caso de la radio, la televisión abierta y muchos servicios digitales. En general, en todo el Perú, la música popular andina es difundida por la radio mediante el pago que hacen sus productores a los dueños de las estaciones al alquilar espacios de programación, a diferencia de lo que sucede a nivel internacional donde el modelo se basa en la venta de publicidad. En la televisión abierta, en cambio, los programas como los de la Chola Chabuca o *Canto Andino* poseen anunciantes. Sin embargo, también suelen organizar conciertos para capitalizar sus audiencias. En Internet existen algunos servicios digitales que monetarizan la difusión de canciones andinas (como www.enladisco.com), pero aún no tienen un peso económico significativo.

Finalmente, en la cuarta, la música es comercializada por medio de un producto intangible: los derechos de propiedad intelectual. Para las obras musicales el patrón de propiedad intelectual son los derechos de autor y los derechos conexos a estos⁴. En industrias de la música como la norteamericana o la europea, fuera del comercio de la música como un bien o servicio, la propiedad intelectual es usada para otorgar licencias, a cambio de dinero, para la venta de productos de consumo como juguetes o polos, para la sincronización de canciones en programas de televisión o películas, y para la

4 El marco jurídico que ampara los derechos de autor de los peruanos está conformado por el Decreto Legislativo 822 (Ley sobre el Derecho de Autor) promulgado en 1996, el Convenio de Berna de 1866 –del que somos signatarios– y la Decisión 351 de la Junta del Acuerdo de Cartagena.

difusión de discos en los aviones, entre otros propósitos. Ello no sucede en la música andina debido a su reducida participación en sectores ajenos a ella.

Además, la extendida piratería de unidades ópticas y la informalidad de muchas de sus transacciones comerciales han reducido la relevancia de la propiedad intelectual en la economía de este mercado, especialmente para la de los artistas, quienes obtienen sus rentas principalmente de los conciertos.

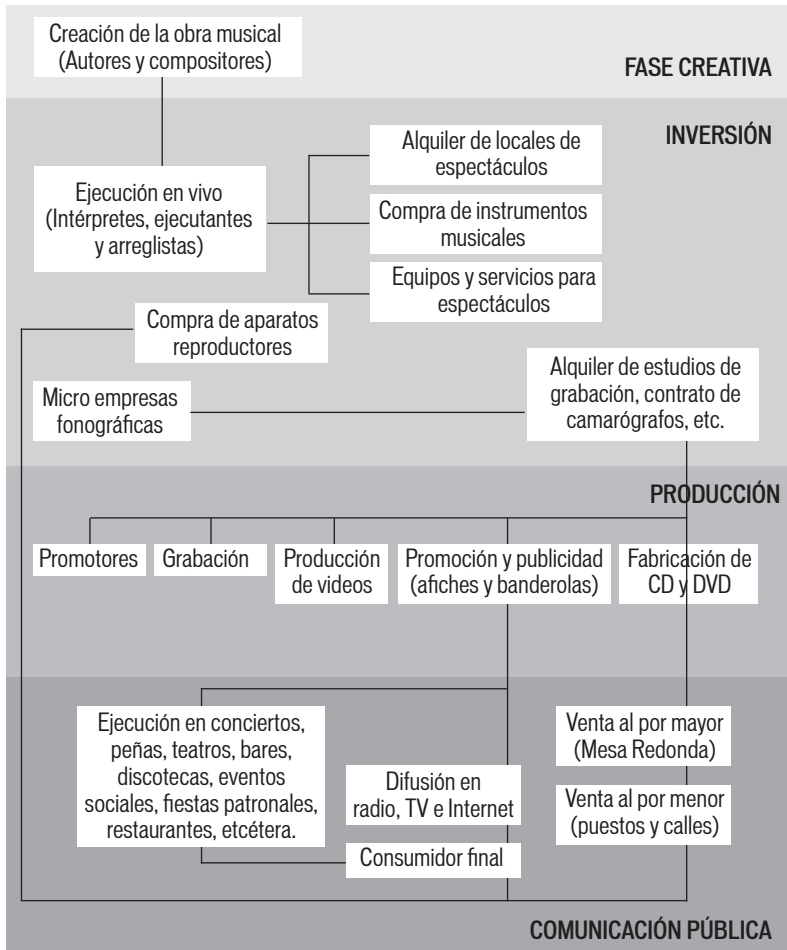
La cadena de valor y los agentes

En cualquiera de los cuatro casos, al momento en que la obra musical es ofrecida a los consumidores (sea utilizando bienes tangibles o mediante formas de comercialización intangibles), el creador se separa de su creación intelectual y esta adquiere un valor cultural y un valor económico, convirtiéndose en una forma de capital o de mercancía cultural. El valor cultural tiene sus orígenes en el reconocimiento social y el valor económico en las dinámicas de oferta y demanda del mercado (Rama 2003: 46-47).

Tanto para la creación del soporte o prototipo como para su comercialización a través de servicios es necesaria la inversión en infraestructura y equipamiento, mano de obra, alquiler de locales y materiales. Dicha inversión es recuperada luego a través del flujo continuo de ingresos al momento de producirse y distribuirse la obra musical. En el caso de la venta de la música por medio de soportes, sus costos marginales tienden a ser menores. En otras palabras, lo caro para un productor es hacer un máster. Su reproducción siempre se acerca al costo cero.

Siguiendo lo propuesto por el economista Ernesto Piedras (2004), toda esta cadena de valor puede ser ordenada en cuatro fases: creativa, de inversión, de producción y de comunicación pública.

Gráfico 1. Cadena de valor de la industria de la música



Fuente: Elaboración propia a partir de Piedras (2004).

A lo largo de la cadena intervienen cuatro tipos de agentes: creadores, productores, distribuidores y difusores, y consumidores.

a) Los creadores

Son todos los individuos involucrados en la creación de la obra musical. David Throsby (1994), uno de los economistas de la cultura más influyentes a nivel internacional, los define como aquellos que tienen la “capacidad y voluntad de intercambiar su mano de obra artística en el mercado”.

Pueden ser divididos en dos tipos: autores o compositores y artistas intérpretes o ejecutantes. Entre los primeros están los que, por iniciativa propia o por encargo, crean el contenido lírico y musical de las canciones. Los segundos, por su parte, son los que representan, cantan, interpretan o ejecutan las obras musicales realizadas por los autores y compositores. Claro está, muchas veces una misma persona puede ser a la vez autor y artista. En la Asociación Peruana de Autores y Compositores (Apdayc) están registrados 1.185 autores y compositores de música andina, pero el número de artistas en todo el Perú podría ser al menos diez veces mayor.

En el ambiente del folclore, los cantantes (al ser el foco de atracción del público) normalmente se convierten en los empleadores del resto de agentes requeridos para la creación: los músicos —a quienes se les denomina “marco musical”—, los bailarines y los animadores.

Incluimos a todos estos últimos dentro de la categoría “creadores” porque intervienen en la creación del producto musical ofrecido a los consumidores, tanto en los conciertos como en las grabaciones de audio y video. En el caso de los animadores, su protagonismo es inédito. En otros géneros nacionales e internacionales, exceptuando a la cumbia peruana, no sucede lo mismo. Los animadores son los encargados de mandar saludos (a personas, barrios y regiones), comunicarse con el público (incluso en las grabaciones, ya que imitan el ambiente de los conciertos) y establecer diálogos con los cantantes (siguiendo el contenido de las letras).

b) Los productores

En este rubro se encuentran todos los individuos, empresas o instituciones que se encargan de coordinar y llevar a cabo los procesos productivos necesarios para que una obra musical llegue a los consumidores. Son los que invierten capital, tecnología, mano de obra y conocimientos profesionales para transformar la creatividad del artista en un bien o servicio de consumo. Por lo mismo, su función es ser intermediarios entre los artistas y sus públicos.

Estos agentes intervienen en la música durante el proceso de producción que la convierte en un bien tangible (CD, DVD) o en un servicio ofrecido en forma de conciertos o programas de radio y TV. En el primer caso, el agente empresarial principal es la empresa fonográfica y/o videográfica, comúnmente denominada “productora” en el mercado de música andina, y que ha estado encargada de proporcionarle al artista la tecnología, capital y asesoría técnica necesarios para grabar su obra musical en audio o video, distribuirla en los diferentes mercados a través de sus puestos como los de Mesa Redonda e, incluso, difundirla a través de Internet.

Sin embargo, la precaria situación que tienen frente a la piratería ha mermado los alcances de su negocio. Según, Carmen, vendedora de la productora “Clave Music” de Mesa Redonda, hay un nuevo giro en el comercio audiovisual: los artistas más conocidos están tendiendo a grabar sus propios videos para luego entregárselos a las productoras, convirtiéndolas básicamente en distribuidoras. Estas hacen combinaciones con los temas de otros cantantes y así terminan vendiendo compilaciones tituladas “Las Superreynas del sur” o “Las calentitas”.

“Antes nosotros invertíamos, el material era exclusivo. Ahora es al revés, ellos invierten y nos dan el material”, señala Carmen⁵. Los creadores ganan difu-

5 Entrevista realizada el 23 de septiembre del 2015. La entrevistada quiso mantener su anonimato. Carmen es un nombre ficticio.

sión y las productoras DVD atractivos. En la transacción se firman licencias por derechos de autor pero como una formalidad. Los titulares no tienen cómo controlar las ventas de las copias y, además, los contratos no son mayores fuentes de valor económico.

En este proceso, los estudios de grabación son otro agente importante. Las productoras o los artistas alquilan directamente su infraestructura para grabar el máster de audio. El estudio más conocido en el folclore es SFA, ubicado en San Luis. Su eslogan deja claro el lugar que ocupa en la cadena de valor: “Un peldaño hacia el éxito”. Sin embargo, ese peldaño abarca también la producción. A la vez que estudio, SFA es una productora de audio y video focalizada en la cumbia y música folclórica huarochirana, región de origen de su fundador, un antiguo comerciante del Mercado de Frutas N° 2.

En el segundo caso, el de los conciertos, el agente principal es la llamada empresa “promotora”, encargada de la organización de las presentaciones en vivo, cuya principal característica es tener un perfil parecido al de los festivales. En lugar de ofrecer la presentación de un cantante y sus respectivos teloneros, como es usual a nivel internacional, su cartel está compuesto por un número de artistas que oscilan entre los cinco y los quince. Esta es una costumbre que viene desde la época de los coliseos y permite a los artistas tener múltiples oportunidades para presentarse frente al público.

Algunas “promotoras” suelen trabajar con artistas y locales fijos, como sucede con Danzar, que contrata cantantes y músicos de huayno con arpa para conciertos en el Club Huallabamba de Los Olivos. En otros casos, los dueños de las empresas son los mismos cantantes. Esta es una regla entre los más exitosos. Las promotoras organizan presentaciones pero también gestionan los contratos que otros agentes ofrecen a los artistas que representan.

En el sector de los conciertos también son muy importantes los propietarios de los locales donde se interpreta música andina: peñas como Yawar o locales fijos como el Santa Rosa de Santa Anita. Su negocio es el alquiler de propiedades. Lo particular es que en muchos casos estos agentes económicos no son empresas sino asociaciones civiles conformadas por migrantes, como sucede con el Club Social Huarocondo y la Central Folclórica Puno. Esta es otra particularidad: en el mercado de música andina intervienen asociaciones cuyos ingresos son destinados para actividades comunitarias, como la realización de eventos de integración o la inversión social en los lugares de origen de sus miembros.

Por otro lado, en las emisoras radiales, una gran parte de ellas piratas, los agentes protagónicos son los dueños de las licencias. Ellos alquilan espacios (de media o una hora) a artistas o miembros de asociaciones de migrantes para que difundan su música y eventos. Otro agente esencial es el locutor, encargado de la conducción de los programas radiales. Todos ofrecen sus servicios a varios artistas a la vez, no solo de folclore sino también de cumbia, como sucede con Gilbert Causto, uno de los más demandados. Asimismo, muchos combinan la locución con otras actividades como la animación de conciertos o la publicidad radial.

Cabe resaltar que este último rubro es protagonizado por otro agente del mercado: el estudio de grabación de publicidad radial. Uno de los más conocidos, Doble A de Aníbal Alanya, creador del *jingle* de 20 segundos⁶ e hijo del histórico compositor huancaíno Emilio Alanya, ofrece servicios de grabación de *spots* y *jingles*, además de otros afines como las masterizaciones.

Por último en la televisión, abierta o pagada, los agentes centrales son el “productor” y el “conductor”. El primero es quien gerencia la producción de los

6 El *jingle* de 20 segundos es la publicidad radial de esa duración que logra incluir a la gran variedad de artistas que normalmente conforman el cartel de los conciertos.

programas y el segundo el que los dirige frente a cámaras. En la mayoría de los casos ambos agentes son los mismos. Por ejemplo, el gerente del programa *Canto Andino*, Isaac Sarmiento, es también el conductor. Sarmiento posee, además, tres peñas llamadas El Rinconcito Ayacuchano (ubicadas en Lince, Los Olivos y Carapongo), donde todos los fines de semana se interpretan canciones de música andina en vivo. Vale destacar que este tipo de integración vertical no es común.

c) Los distribuidores y difusores

Los distribuidores son los agentes que ponen a disposición del público las obras artísticas fijadas en soportes fonográficos o videográficos. Las empresas formales que realizan esta actividad pueden ser las mismas productoras encargadas de fijar las obras musicales, como todas las ubicadas en Mesa Redonda, o comerciantes independientes, mayoristas o minoristas. Los últimos trabajan de forma independiente y pueden distribuir discos ópticos formales y/o piratas. Los comerciantes mayoristas de material pirata están concentrados en el Centro Comercial El Hueco. Los minoristas son miles y pueden ser encontrados en la gran mayoría de distritos de Lima, ocupando puestos ambulantes o fijos.

Los difusores, por su lado, son todos aquellos que transmiten información sobre las actividades de los artistas, productores y promotores. Algunos se dedican exclusivamente a la música andina. Eso sucede con los responsables de plataformas informativas como El Rincón del Huayno (www.rincondelhuayno.com) o de revistas como *Perú Tropical*, *Onda Tropical*, *Novedades* y *Full Ritmo*, las cuatro especializadas en cumbia y folclore. Otros incluyen a los agentes de la música andina dentro de formatos informativos más amplios, ajenos al campo musical específico, como sucede en la prensa escrita (particularmente en los diarios populares) o en los noticieros televisivos (específicamente en los segmentos de espectáculos).

Otra parte importante de la difusión es la publicidad impresa: volantes, *posters*, afiches y banderolas. En su diseño e impresión está involucrada una amplia red de empresas, una buena parte ubicada en el jirón Azángaro del Centro Histórico de Lima. Sus servicios son claves para la promoción de conciertos, fiestas patronales y demás actividades sociales.

d) Los consumidores

Por último, el cuarto tipo de agente es el consumidor final, que puede ser radioescucha, espectador de conciertos, comprador de discos compactos y DVD de música andina, etc. En general, son individuos que dedican una parte de su renta a acceder a las obras musicales (el producto creativo intangible). Al hacerlo generan ingresos para los artistas y los productores de manera directa (comprando discos, asistiendo a conciertos) o indirecta (por concepto de regalías o pagos por publicidad).

De acuerdo al trabajo de campo realizado, los consumidores de música andina pueden dividirse en dos grandes grupos. Por un lado están los que solo consumen programas de radio o televisión, fonogramas y conciertos en vivo de los artistas más famosos y exitosos del folclore, que en su mayoría interpretan estilos urbanos de *huayno con arpa*, *guitarra de tipo ayacuchana*, *huayno sureño* o *arpa con violín y requinto*. Por otro, los que acceden a los productos del resto de artistas del mercado de la música andina de perfil más regional (Clavelina de Vilcashuamán) y/o tradicional (Amanda Portales).

Los primeros, a quienes denominaremos público masivo, tienen características heterogéneas: pueden ser limeños o migrantes de primera generación, jóvenes o mayores de 29 años, cuentan con ingresos que les permiten ser clasificados incluso como miembros de una clase media y no necesariamente poseen vínculos con las redes sociales de los migrantes de alguna región del país. Los segundos, a

quienes llamaremos público regional, son fundamentalmente hombres y mujeres nacidos fuera de Lima, mayores de 29 años, con ingresos alrededor de uno o dos salarios mínimos y vínculos con las redes sociales de sus pueblos de origen.

La estructura del mercado de la música andina es consecuencia de las interacciones entre la diversidad de agentes que ostenta. Los artistas crean y ofrecen sus obras musicales buscando tanto reconocimiento social como una retribución económica por su trabajo y creatividad. Los productores, en función de las tecnologías, capital y requerimientos del mercado, mezclan y registran algunas de esas obras en distintos formatos, las promocionan por los medios de comunicación, ponen a la venta los fonogramas y/u organizan conciertos en vivo, con la finalidad de producir ganancias, recuperar su inversión y/o generar espacios de encuentro con las comunidades de las que forman parte. Los consumidores, por su lado, deciden emplear su tiempo y recursos en la compra de aparatos reproductores, de un disco y no de otro, en la asistencia al concierto de un estilo de música andina y no de otro, etc.

Oferta y demanda de la música andina

El resultado de todas estas interacciones puede ser caracterizado en términos de oferta y demanda. Por un lado, la oferta representa a los creadores, promotores y distribuidores, dedicados a insertar la música andina en el mercado. Por el otro están los consumidores finales. Entre unos y otros se ubica el mercado, espacio de intercambio e interacción entre creadores y productores (oferta) y los consumidores (demanda).

Economía y cultura de la demanda

Veamos primero el caso de la demanda. Los mercados de consumo están conformados por los individuos que adquieren un bien o servicio. La fre-

cuencia, la manera y los motivos dependen de muchas variables que pueden explicar su comportamiento como consumidores.

Los economistas que han estudiado la cultura desde la segunda mitad del siglo veinte reconocen que bienes y servicios como los musicales no pueden caracterizarse sobre la base de los supuestos de la economía clásica, aquellos que conciben a los bienes de forma homogénea y a los consumidores como individuos racionales que maximizan su utilidad (satisfacción) en situaciones de información perfecta. Ello es así debido a que las elecciones que realizan los consumidores culturales no dependen de apreciaciones objetivas ni pueden ser anticipadas.

En la música, la calidad es evaluada a partir de criterios subjetivos, por lo que no puede ser medida; esto es, sometida a reconocimiento general como podría ser la mayor potencia de un automóvil sobre otro. Asimismo, los consumidores no discriminan entre grupos de música como lo hacen entre electrodomésticos. Las canciones son “bienes de experiencia”: hasta no ser escuchadas no puede determinarse la satisfacción que motivarán o, como lo señala la jerga económica, cuánta utilidad generarán.

La imposibilidad de clasificar y jerarquizar contenidos artísticos y de prever su utilidad motiva que los consumidores requieran de conocimiento e información para orientarse en los mercados culturales y poder tomar decisiones. Por eso la educación artística, la experiencia acumulada de consumo cultural, los comentarios de amistades, la publicidad y las opiniones de especialistas son determinantes en las dinámicas de la demanda cultural.

Desde la sociología y la antropología se señala algo parecido. Según Pierre Bourdieu, el gusto –entendido como el conjunto de esquemas de percepción y apreciación de una persona– no es un don natural sino producto de la

educación familiar y escolar. Es en el proceso de socialización donde se adquieren las competencias para percibir y valorar los géneros musicales. Sin esas competencias, estos no pueden ser apropiados por quienes los escuchan: “la obra de arte adquiere sentido y reviste interés solo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada (...) El espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, ‘ahogado’ delante de lo que le aparece como un caos de sonidos y ritmos, de colores y de líneas sin rima ni razón” (Bourdieu 2010: 233).

Por su parte, para los antropólogos Mary Douglas y Baron Isherwood (1990: 20), el consumo es una actividad cultural orientada a mantener y establecer relaciones sociales. Según ellos, las elecciones de las personas tienen una finalidad: establecer lazos de pertenencia. Consumir un conjunto de bienes te incluiría dentro de un grupo y te excluiría de otros, dependiendo de que el sentido que encierran sea compartido.

Podría afirmarse entonces que los orígenes y fluctuaciones de la demanda de música no solo están vinculados a los precios de los productos y a la capacidad de gasto de los consumidores, sino principalmente a la educación y experiencia cognitiva y afectiva que adquirieron en la escuela, en la familia, en los grupos de pares y en los medios de comunicación, entre otros agentes de socialización. A la vez, esas fluctuaciones también pueden vincularse a las identidades de los consumidores, a los puentes y murallas que articulan sus vidas en otros ámbitos.

Aparte de lo mencionado, múltiples estudios empíricos de consumo cultural y demanda de las artes realizados a nivel internacional, particularmente en el campo de las artes escénicas y los museos, han identificado otro tipo de variables para explicar las opciones de los consumidores. Entre ellas están las sociodemográficas (edad o género), el tiempo disponible para el ocio, los

costos asociados al consumo (traslado y alimentación), su actitud frente al riesgo o los atributos de la oferta (programa artístico). Las mismas variables pueden ser aplicadas para comprender las dinámicas de la demanda de música andina.

Estamos entonces frente a dos grandes tipos de variables útiles para observar el comportamiento del consumidor cultural como el de música: económicas o monetarias y culturales o cualitativas. Tal como lo señalan Carmen Abril y Mauricio Soto (2004) en su estudio sobre la champeta, las económicas tendrían incidencia en la venta de fonogramas y compra de entradas a conciertos, normalmente a lo largo de un año; esto es, a corto plazo. Las culturales, por su parte, serían capaces de hacer lo mismo a largo plazo, año tras año, y de forma más determinante, ya que poseen una mayor potencialidad explicativa que las primeras.

La selección final de las variables por usarse en un estudio de consumo cultural dependerá, claro está, de la actividad artística analizada, de los objetivos de la investigación emprendida y de los modelos teóricos y metodológicos adoptados. En nuestro caso, el análisis no tiene como objetivo realizar un estudio empírico sino identificar los criterios básicos para la comprensión del comportamiento del consumidor de música andina, particularmente del de unidades ópticas y conciertos. Por lo mismo, a continuación serán resaltados solo algunos de los factores que requieren ser tomados en cuenta para ello.

a) Las variables económicas

Entre las variables monetarias pueden resaltarse las tres que normalmente son asumidas por los análisis económicos como determinantes de la demanda: el nivel de ingresos de los consumidores, el precio de los distintos bienes y servicios –en estos casos musicales–, y el precio de los bienes y servicios rela-

cionados, sean sustitutos o complementarios, como pueden ser los asociados a otras actividades ligadas al sector cultural.

Como consecuencia del ciclo de crecimiento económico vivido en el Perú desde los años noventa, el nivel de ingresos de los limeños ha aumentado. Al analizar el período 2004-2012, de acuerdo a los resultados de la Encuesta Nacional de Hogares (ENAHO) 2012, el ingreso promedio mensual proveniente del trabajo tuvo un incremento del 6,9% anual a nivel nacional y del 5,4% anual en Lima Metropolitana. Entre la población más pobre, ubicada en los quintiles I, II y III, donde se encuentra el grueso de los consumidores de música andina, ese incremento alcanzó el 5,4%, el 4,4% y el 5,3%, respectivamente; niveles superiores a los alcanzados por los quintiles IV (3,4%) y V (3,0%), los más ricos, en el mismo período (INEI 2012).

En principio, el aumento en los ingresos no habría generado cambios significativos en los niveles de consumo cultural en términos relativos. En el 2011, por ejemplo, el 11,0% del gasto per cápita real de los limeños, el más alto del país, fue destinado a “esparcimiento, diversión y cultura”, lo que implicó solo un aumento del 1,2% con relación al 2007 (INEI 2012: 76). Sin embargo, en términos absolutos el gasto real promedio per cápita en ese rubro pasó de S/. 63,5 a S/. 77, teniendo en consecuencia una variación porcentual del 21% dentro del período mencionado (INEI 2012: 75).

La mayor penetración de las tecnologías en los hogares ha sido uno de los efectos de esta variación. En el 2007, IPSOS daba cuenta de que debido al “incremento de los ingresos y el crédito se está invirtiendo más en tecnología, como celulares, DVD y computadoras” (IPSOS 2007). Como consecuencia de ello, hacia el 2013, el 73% de los hogares limeños contaba con DVD. Entre los más pobres (NSE E) ello sucedía con el 53%, un nivel menor pero igualmente muy importante. Teniendo en cuenta que el DVD es el formato

más utilizado para acceder a la música, existen indicios suficientes para correlacionar el incremento de los ingresos con el mayor consumo de música andina, al menos a través de soportes digitales.

La reducción de los precios de los reproductores y unidades ópticas digitales reforzó definitivamente esa correlación. Debido a la abundante piratería y a la gran competitividad entre productores, los precios son bastante bajos y las empresas del sector tienen poca capacidad para influir en ellos, por lo que tienden a ser muy estables y homogéneos. A nivel mayorista, desde el 2010 un CD pirata de cualquier género musical y/o cantante vernacular no rebasa los S/. 2,5 y las copias legales llegan hasta los S/. 4,0. Los DVD legales se venden al por mayor a S/. 2,5 la unidad y al menudeo a S/. 4,0 o S/. 5,0 la unidad. En El Hueco, los DVD piratas cuestan S/. 0,8 al por mayor y S/. 2,0 la unidad.

Asimismo, no existe discriminación de precios respecto a los músicos folclóricos —es decir, tanto en el mercado pirata como formal se tiende a cobrar lo mismo a todos los consumidores—, y no se hacen diferencias entre intérpretes o estilos regionales de huayno. Ahora bien, es importante indicar que los fonogramas piratas son bienes sustitutorios de los legales. En consecuencia, los cambios en los precios de los discos de VCD y DVD pirata sí afectan la demanda de los ofertados formalmente. Sin embargo, no necesariamente afectan a todo el sistema de la música, incluso motivan el consumo en otras ventanas de comercialización como los conciertos, tal como lo veremos más adelante.

b) Las variables culturales

Por otro lado, los principales factores socioculturales que pueden explicar los cambios en las preferencias de los consumidores son tres: el nivel de acep-

tación social de la música andina, la presencia de alternativas musicales más atractivas y las identidades regionales.

El nivel de aceptación social es un determinante claro del nivel total de la demanda, y es posible ver cómo la demanda por música andina ha ido aumentando a medida que esta ha ganado mayor aceptación social desde inicios del nuevo milenio, incorporándose a su mercado nuevas generaciones antes reticentes a escuchar este tipo de género musical.

El segundo factor que podría afectar a la demanda en el largo plazo es la introducción de nuevas formas de entretenimiento o específicamente alternativas musicales más atractivas que la música andina, pues los consumidores podrían sustituir el consumo de folclore por el de otros bienes y/o servicios alternativos como los videogramas o conciertos de cumbia.

Según Carmen Abril y Mauricio Soto (2004: 22), “desde el punto de vista de los consumidores, la decisión de consumo en esta clase de productos es similar al problema tradicional en economía donde los consumidores deben decidir cómo dividir su ingreso entre las opciones de consumo y ahorro, donde los productos musicales son simplemente opción adicional de consumo”. Como el declive de la música andina en el 2007 coincidió con el auge de la cumbia, podría afirmarse que para un sector de la población este es un género sustituto. Ahora los consumidores prefieren sacrificar sus rentas para acudir a los conciertos de Corazón Serrano o de Lobo y la Sociedad Privada antes que a los del Chinito del Ande o Fresialinda.

El tercer factor son las identidades regionales. La música andina siempre ha sido una fuente para su construcción. Desde la época de los coliseos, cuando se hacían competencias entre orquestas de Huancayo y Jauja, hasta la actualidad, muchos seguidores de los cantantes andinos lo son debido a que estos

representan a sus pueblos de origen. A ello se le suma el hecho de que la música para algunos no es un mero entretenimiento sino una actividad a través de la cual participan en la vida de las comunidades a las que pertenecen. En otras palabras, un puneño no va a la Central Folclórica Puno solo a escuchar música, sino también a crear y recrear sus redes sociales regionales.

Este vínculo entre música andina e identidad regional le da estabilidad a su consumo. El valor cultural de un disco (representar a una provincia) puede ser determinante para comprarlo. El asunto es que este fenómeno se da solo particularmente en el segmento regional y/o tradicional del mercado de música andina, aquel compuesto en su mayoría por migrantes de primera generación. Para el resto no es necesariamente un vehículo de reafirmación de su identidad regional; de hecho quizá no la tengan. En estos casos el consumo es más inestable: dado que el valor cultural es menor, se incrementan las posibilidades de sustituir el consumo de la música andina por otros géneros.

Al respecto vale traer a colación la llamada “nueva teoría del consumo” de Stigler y Becker (1977). Para ellos, las actividades culturales como la música generan una “adicción racional”, ya que tienen la capacidad de aumentar el capital humano y, como resultado, los individuos consumirían una mayor cantidad de productos culturales que lo determinado por el modelo neoclásico. En otras palabras, el consumo es acumulativo: si de niño alguien escucha canciones andinas es muy posible que de adulto lo siga haciendo. Entre aquellos que sostienen sus identidades regionales sucedió eso, de allí que su consumo sea menos propenso a disminuir por factores coyunturales.

Finalmente, de acuerdo a las investigaciones realizadas en el trabajo de campo, entre el 2008 y el 2013 la demanda ha sufrido una notable caída en todos los canales de comercialización. Hacia mediados del 2015 esa tendencia continuó, siendo las cantantes del sur como Rosita de Espinar o Yarita Lizeth las

que mayor popularidad generaron. El enfriamiento de la economía, la falta de nuevas producciones con potencia mercantil y el auge comercial de la cumbia son factores que explicarían, en parte, esta situación.

La oferta: las escenas de la música andina en Lima

La oferta de la música andina, por su parte, está compuesta por los artistas y productores. Ambos tipos de agentes insertan diversos productos musicales en el mercado mediante las tecnologías y capitales que tienen a su alcance, enfrentándose siempre a los riesgos propios de la demanda.

La música andina comenzó a ser producida industrialmente en 1911 a través de un sello transnacional: Columbia. Anteriormente había comenzado a ser consumida como un espectáculo, poco tiempo después ingresó a la radio. El disco, el espectáculo y la radio llegaron a ser los canales básicos a través de los cuales se constituyeron las escenas musicales por las que fluyó comercialmente, a los que se le sumó la televisión, la prensa escrita, Internet y los DVD.

Como sucedió con otras expresiones simbólicas de origen tradicional y popular en América Latina (García Canclini 1990; Rowe y Schelling 1993), las consecuencias de la inserción del canto andino al capitalismo y a la modernidad no implicaron su desaparición sino la adaptación de las relaciones sociales y repertorios culturales a través de los cuales se configuró como forma artística. Por ello, hasta hoy en día, las decisiones económicas de muchos de los agentes que sostienen su mercado no se limitan a seguir solo los valores propios de la economía de mercado, sino que los combinan con otros de origen comunitario.

Tanto las preferencias de los consumidores como la organización de las empresas productivas, hasta las formas de intercambio de la música andina, han

estado condicionadas por la reinención de los rasgos sociales y culturales de las poblaciones que dejaron las ciudades, pueblos, comunidades y caseríos del interior para venirse a vivir en la capital.

Uno de esos rasgos es el uso de redes de parentesco y paisanaje para la elaboración y recreación de su entorno social en la ciudad de Lima. Gran parte de los migrantes ha tendido a apelar a sus familiares y a las amistades de sus pueblos de origen para organizar invasiones de terrenos, construir casas, insertarse en el mercado laboral, planificar su tiempo de ocio y formar empresas, entre otras actividades. Jürgen Golte (1999: 121) denomina “redes étnicas” a ese tipo de relaciones sociales, que “abarcan a gente proveniente de un pueblo, o un grupo de pueblos de una misma región, que en el pasado tuvieron una cultura propia y que se reconocían mutuamente como pertenecientes a un tronco étnico”.

A la vez, la etnicidad en el Perú, la construcción de la diferencia cultural y la demarcación de las fronteras que dividen grupos sociales a partir de insumos simbólicos (historia, territorio, lengua, vestimenta, etc.) no se manifiestan a través de la apelación a categorías panandinas como la “indígena” o “quechua”, sino por intermedio de su imbricación con elementos de origen regional y de clase social (Koonings y Silva 1999: 183-190; Degregori 2002).

Ello se expresa tanto en la oferta artística como en la productiva. En la artística porque los cantantes y conjuntos no solo siguen cultivando los géneros y estilos regionales de música folclórica, sino también porque por intermedio de su trabajo se insertan en tanto individuos en sus propias redes étnicas y en otras existentes en la capital. Muchos al interpretar el *huaylarsh* del Valle del Mantaro, los *sicuris* puneños o la mandolina cusqueña buscan lograr ser reconocidos por la base social a la que pertenecen, a la vez que colocar sus producciones a nivel fonográfico, radial, televisivo y de espectáculos.

Por otro lado, entre los productores puede encontrarse a una de las principales instituciones surgidas del proceso migratorio: los clubes y asociaciones regionales, las cuales articulan a personas provenientes de un mismo lugar geográfico del interior del país. Su existencia ha sido determinante para la configuración del mercado de la música andina. Quizá no en el sector fonográfico, pero en la oferta radial y de espectáculos se observa la influencia que tienen.

En la radio, especialmente en la amplitud modulada, instituciones con ese perfil alquilan espacios de media o de una hora, no solo para promover a los cantantes o agrupaciones de la región a la que representan, sino también para difundir las actividades que realizan en Lima. Asimismo, muchos locales en los que se organizan conciertos de música andina son propiedad de esos clubes y asociaciones, como Los Portales del Huallabamba (Áncash) de Los Olivos, Defensor Carmen de Huarcocondo (Cusco) de San Juan de Lurigancho o la Central Folclórica Puno de Ate.

No obstante, los géneros folclóricos no solo son un recurso para la reelaboración y mantenimiento de relaciones sociales comunitaristas. Muchos artistas y productores trascienden las redes étnicas, teniendo una perspectiva nacional e incluso transnacional, antes que regional. En su caso, no asocian su origen geográfico con el mercado por el hecho mismo de querer dirigirse a un público variado. Buscando más ingresos económicos, no ofertan su trabajo a los consumidores de un pueblo determinado sino a una audiencia heterogénea que no solo abarca a migrantes de primera, segunda y tercera generación de ascendencia andina, sino también a antiguos limeños o migrantes de regiones costeras o amazónicas. Así, productos fonográficos, programas radiales y televisivos, además de conciertos en vivo son realizados con lógicas comerciales ajenas a redes étnicas específicas.

En ese sentido, antes que la influencia de la globalización o de los exitosos modelos del huayno con arpa y la cumbia, tal como lo plantea Claude Ferrer (2010), fue su ubicación dentro de un régimen comercial la que llevó durante la última década a diversos estilos de música andina a adoptar formatos musicales, puestas en escena y discursos modernos. La inclusión de la percusión y el bajo en el arpa y violín de Naranjita de Sucre o de aeróbicas coreografías en la propuesta de Rosita de Espinar se explica principalmente por sus inclinaciones lucrativas.

Sin embargo, a pesar de situarse dentro de coordenadas comerciales, todas estas versiones de la música andina mantienen marcadores étnicos que las diferencian de los géneros *pop* de tipo internacional. Por ejemplo, Dina Páucar no ha dejado de cultivar tradiciones de su pueblo de origen como el baile de Las Pallas, Naranjita de Sucre de cantar en quechua y Belinda Torres de representarse en los videos con sombrero tipo hongo y mantón de manila. Además, en los discursos de los locutores y cantantes registrados en grabaciones o emitidos en conciertos es común apelar a categorías como “cholos” o “provincianos” para autoidentificarse (Alfaro 2005).

En todo caso, más allá de sus perfiles étnicos, se podría afirmar entonces que el mercado de la música andina se encuentra estructurado en torno a dos tipos de escenas: las regionales o restringidas y la masiva o de grandes públicos. Siguiendo a Straw (1991) y a Bennet y Peterson (2004), las escenas musicales pueden ser definidas como campos de relaciones sociales en los que diferentes agentes (artistas, productores y consumidores) realizan interconectadamente funciones de producción, circulación y consumo de distintos estilos de interpretación de la música folclórica.

En las escenas regionales, los artistas protagonistas son aquellos que ejecutan las versiones de música andina más ajustadas a su raíz rural o, por lo menos, eso es

lo que buscan. Dentro de los debates en torno a la “autenticidad” generados por los procesos de modernización de las culturas populares (Romero 2004), ellos podrían ser clasificados como “tradicionalistas”, como guardianes de lo “típico”. Por lo mismo, el tipo de estilo del huayno que fluye por esos circuitos tiende al patrón clásico: ritmo binario, melodías pentatónicas y armonías modales.

En la escena masiva, por su parte, los artistas estelares son más heterodoxos, abiertos al cambio. Reconocen la herencia andina y a la vez las influencias culturales actuales. Para ellos la “autenticidad” se expresa en el cambio del folclore. Son los modernistas, los que se proyectan al futuro. De allí que el huayno que interpretan tiene reminiscencias rurales pero también urbanas, características tradicionales pero también novedosas, como los ritmos “acumbiados”, las melodías ligeramente pentatónicas y armonías de amplia gama.

En cuanto a los productores de las escenas regionales, lo más destacable es la presencia de las asociaciones civiles. Todas ofrecen los bienes y servicios que producen principalmente al segmento de mercado de la red étnica a la que pertenecen. En la escena masiva, la participación de las asociaciones civiles es menor. El resto de agentes se interrelacionan pero sin privilegiar ninguna red social en particular, orientándose hacia el mercado en general.

Así como sus objetivos de mercados son diferentes, también lo son sus lógicas de actuación. En la escena regional, a pesar de que se comercialicen bienes y servicios, la acción cultural de los agentes se organiza sobre la base de lazos de solidaridad, estando regulados por valores comunitarios. Por ello, los recursos económicos que extraen de su trabajo muchas veces son usados solo para sostener su propia actividad cultural o para financiar otro tipo de actividades sociales vinculadas a sus redes étnicas. En la escena masiva priman los criterios económicos, pues acumulan capital para sus propios intereses individuales u organizacionales.

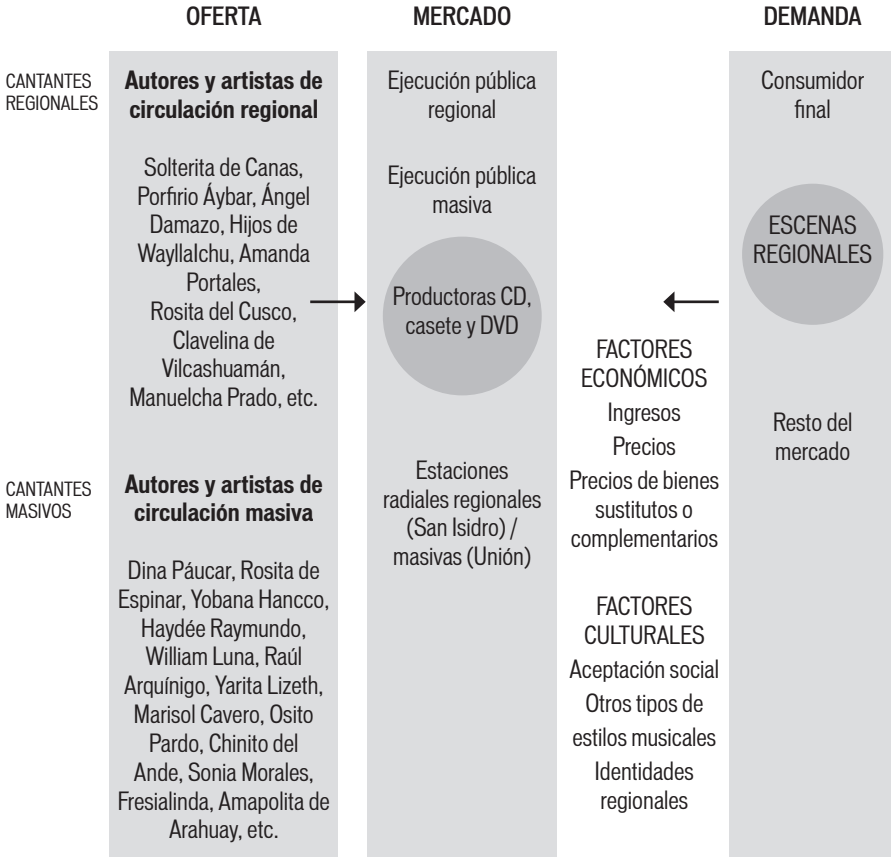
La primera vendría a ser una escena musical de asociación voluntaria, insertada en el mercado pero regulada comunitariamente. La segunda es una escena privada de producción industrial de música andina, regulada principalmente por lógicas de mercado. Claro está, aunque podamos distinguirlas, en la práctica los artistas y productores pueden transitar de una a otra. De hecho, las escenas regionales son incubadoras de cantantes que luego protagonizan la escena masiva como pasó con Naranjita de Sucre, originaria de la escena ayacuchana. Además, los cantantes masivos lo son justamente porque circulan por las escenas regionales.

El gráfico 2 provee un diagrama que resume lo expuesto, manteniendo únicamente las interrelaciones más importantes. La oferta de artistas se encuentra al costado izquierdo del diagrama, representando cada una de las escenas musicales por intermedio de una columna.

En el centro se encuentran los bienes y servicios comercializados en el mercado, comenzando con la ejecución pública, seguida de la industria fonográfica y terminando con la radio. En la parte derecha del diagrama se encuentran los consumidores finales, diferenciados entre el nicho específico del mercado (aquellos consumidores asiduos a los géneros regionales) y los dispuestos y capaces de adquirir productos musicales de estilos más comerciales.

Finalmente, entre la columna de la derecha y el centro, entre los consumidores y el mercado, se señalan los determinantes económicos y culturales de la demanda. Buscando más ingresos económicos, no ofertan su trabajo a los consumidores de un pueblo determinado sino a una masa heterogénea. Así, productos fonográficos, programas radiales y televisivos, además de conciertos en vivo, son realizados con lógicas comerciales ajenas a redes étnicas particulares.

Gráfico 2. Estructura del mercado de la música andina



Fuente: Elaboración propia sobre la base de Abril y Soto (2004).

El mercado de la música andina en la era digital

Expuesta la estructura del mercado de la música andina, detallaremos ahora los efectos que han tenido en ella las tecnologías digitales. De esta manera responderemos a la siguiente pregunta: ¿Cuáles han sido los efectos de la revolución digital en la cadena de valor y estructura de la música andina?

La digitalización en la cadena de valor

La digitalización no ha alterado de manera homogénea los distintos eslabones de la cadena de valor del mercado de la música andina. El nivel de impacto es proporcional a la relevancia de las tecnologías en el proceso de producción, distribución y consumo de cada eslabón. En el caso de los conciertos, al ser una actividad principalmente escénica, las modificaciones no han sido profundas. Más allá de la mejora del audio por la disponibilidad de consolas digitales de sonido, las facilidades ofrecidas por el teléfono celular para hacer coordinaciones o la posibilidad de grabarlas y comercializarlas en formato de video, las ejecuciones públicas son organizadas de la misma manera que en tiempos analógicos.

Aparte de la difusión de aparatos receptores digitales y celulares 3G con radio, las emisoras radiales tampoco han sufrido grandes cambios. En contraste de lo ocurrido con la televisión, la Radio Digital Terrestre es un sistema que aún no es implementado en el Perú. El Estado ni siquiera ha elegido el estándar que incorporaríamos para hacerla operativa. Tampoco han surgido modelos de negocio de radio por Internet como Pandora.

Lo que sí existe son radios en línea que reproducen la programación de emisoras cuya señal es emitida por el espectro radioeléctrico (Radio Inca o Radio Unión) o difunden contenidos de otras que operan solo desde Internet

(www.perufolkradio.com o www.radiopicaflor.com). Su existencia amplía las ventanas para la difusión de la música andina, pero no altera la manera de operar de los programas radiales andinos ni ofrece una fuente alternativa de financiamiento.

Lo mismo puede decirse de algunas páginas *web* con información sobre la música andina y del creciente uso de las redes sociales (Facebook, principalmente) por parte de los cantantes para comunicarse con su público, promover su imagen o publicitar sus conciertos. Las redes sociales son nuevos canales de comunicación pero aún con un impacto limitado en relación con los antiguos medios como la radio.

La industria fonográfica, en cambio, sí fue transformada radicalmente por la posibilidad de convertir la música en una masa de *bits*. Cuatro son los cambios producidos: el incremento de la piratería física, la emergencia de una nueva generación de empresas fonográficas, la audiovisualización de la producción y la diversificación de los modelos de negocio.

Lo primero es un fenómeno mundial. Su origen no está en la conversión de la información en códigos binarios. Aunque de forma periférica, en la época de los vinilos y especialmente de los casetes existía piratería: “Es frecuente encontrar en las inmediaciones de la Plaza Dos de Mayo vendedores de discos de 45 rpm con sello blanco, esto también es frecuente con los casetes ya que son muy fáciles de reproducir”, se quejaba en 1988 Sussy Monge, gerenta comercial de Iemspa (RTV 1988: 17). Las tecnologías digitales, entonces, no han creado sino expandido la piratería física en el Perú hasta hacer que nueve de cada diez discos sean vendidos sin la autorización de sus autores.

No hay indicios de que haya sucedido lo mismo con el intercambio de archivos por Internet, calificado por la gran industria como “piratería digital”. Al menos

no al mismo nivel. Según el Índice de Música Digital de Musicmetric, el Perú contribuyó con el 0,2% de las descargas únicas a nivel mundial realizadas en BitTorrent durante el primer semestre del 2012, por lo que ocupa el puesto 55 en la lista de los 60 países con mayores descargas (Music Business Worldwide 2012). Casi todos esos intercambios posiblemente sean de canciones de artistas extranjeros, no de música andina. No hay estudios que permitan identificar el lugar ocupado por este género en las descargas realizadas.

Sin embargo, la información proporcionada expresa la reducida actividad de los peruanos relacionada con sus hábitos de consumo en Internet, pero también la incipiente penetración de la Red en la población. A nivel nacional, solo el 23,5% de los hogares tiene acceso a Internet. En Lima, sin embargo, hacia fines del 2014, el 44,5% de los hogares poseía acceso a Internet, cifra que resulta novedosa ya que aumentó en 12 puntos porcentuales con relación al 2011 y en 34,3 puntos respecto al 2005 (INEI 2015: 15). Asimismo, en el primer trimestre del 2015, el 41,0% de los peruanos usó Internet, pero casi la mitad (25,9%) lo hizo a través de cabinas públicas (INEI 2015: 8-9), donde es más incómodo descargar canciones.

Al menos entre los habitantes de Lima, el uso de Internet viene incrementándose en forma acelerada, pero ello aún no impulsa necesariamente la descarga de canciones nacionales ni la migración a la Red del negocio de la música en general, y de la música andina en particular. En contraste con lo que sucede en mercados como el de Estados Unidos, tampoco existen servicios digitales legales que tengan al huayno como protagonista. Prácticamente todas las actividades comerciales de géneros andinos siguen todavía en las calles o en las ondas hertzianas. YouTube es una gran excepción a esta regla. Su uso es muy común entre los peruanos, como veremos más adelante, pero tampoco ha generado por sí misma nuevos modelos de negocio. Sigue siendo solo una plataforma de difusión.

Ahora bien, el incremento de la piratería no acabó con la industria formal, tal como muchas veces se afirma. En el 2015 ya no operan las grandes y medianas empresas de las décadas de los años setenta y ochenta como Sono Radio, El Virrey o Discos Hispanos. Solo Iempsa sigue explotando su catálogo pero sin grabar a nuevos artistas. No obstante, en Lima hay al menos un centenar de microempresas fonográficas, la mayoría de las cuales trabaja con música andina, están ubicadas en el mercado de Mesa Redonda y poseen una política de precios capaz de competir con la piratería.

Estas microempresas comercializan ahora grabaciones de videos más que soportes de audio. En una muestra recabada en el 2011 de las ventas de Rosita Producciones entre la segunda semana de diciembre del 2010 y la primera de enero del 2011, solo el 94% de los productos vendidos fueron DVD y el 6% restante estuvo conformado por CD. En el 2013, según testimonio de la dueña de la compañía, Olimpiades Arango, esas proporciones seguirían igual solo que ahora hasta el 30% de sus ventas estaba conformado por Blue-ray. El mercado de las grabaciones de música andina –igual que el de la cumbia– ha experimentado entonces una audiovisualización, lo que constituye el tercer cambio de la industria fonográfica. El registro de la música ya no es solo sonoro sino también visual.

Entre los factores que lo explican están la mayor accesibilidad y los bajos precios tanto de los soportes y reproductores de videos digitales (VCD, DVD y Blue-ray) como de los equipos de grabación (cámaras e islas de edición digital), la posibilidad de los consumidores de escuchar y ver a la vez en sus casas o lugares públicos (restaurantes, transporte interprovincial) y el uso que productores y consumidores le pueden dar al video como memoria de actividades (conciertos o fiestas patronales) o plataforma de representación. Lo último muestra que el video resulta funcional a la reproducción del tejido de redes sociales de muchos limeños. Las grabaciones de fiestas patronales,

protagonizadas por música andina, son solicitadas por los mayordomos u organizadores para luego repartirlas entre los asistentes y afianzar su prestigio social al atestiguar el éxito del evento.

Los videos circulan principalmente por las calles pero también por Internet. La Red, básicamente a través de YouTube, es una ventana para la difusión de los productos audiovisuales de la música andina. La página de videos en *streaming* más conocida del mundo contiene huaynos de todas las épocas, fiestas patronales, cómicos ambulantes que interpretan música andina y grabaciones de conciertos subidas por los propios usuarios o por las productoras.

Debido a su disponibilidad a nivel global, los videos son también vistos por muchos migrantes peruanos en el extranjero. Según las estadísticas de YouTube, la canción “Suspiros de amor” de Rosita de Espinar, por ejemplo, tuvo hasta el 23 de octubre del 2015 más de dos millones ochenta y cinco mil visitas, principalmente de hombres de 35 a 44 años que viven en Perú, España y Argentina.

Dos videos de este tipo colgados en YouTube, “La tetita” y “Cerveza, cerveza”, fueron los que catapultaron la fama internacional de Wendy Sulca. En el 2013 llegaron a tener más de diez y cinco millones de visitas, respectivamente. Su popularidad en la Red podría ubicarse en la misma línea que la de Keenan Cahill, antes que en las de Justin Bieber o Adele, porque no ha tenido correspondencia fuera de ella. Es el consumo motivado por el exotismo, no por el fanatismo el que explica las visitas. Sulca es una *celebrity* internacional de YouTube, no de los escenarios locales. En el mercado de conciertos siempre estuvo lejos de liderar la programación. Su caso es en ese sentido excepcional, pero ha despertado entre todos los intérpretes andinos la expectativa de poder conquistar audiencias por Internet.

Por esa razón, las productoras formales incluyen entre sus servicios el de colgar material audiovisual en YouTube. El detalle no es anecdótico. Forma parte del cuarto y último cambio generado por las tecnologías digitales en el mercado de la música andina: el de la diversificación de los modelos de negocio. Debido a la reducida capacidad de generar economías de escala con la venta de videos motivada por la piratería, las productoras han encontrado en los servicios de grabación otra fuente de ingresos. En otras palabras, el negocio está en lograr que los músicos u otros clientes les soliciten hacer CD o DVD.

Asimismo, para reducir riesgos, la oferta de unidades ópticas es diversa. Más allá de que algunas productoras atiendan nichos regionales de mercado, suelen desarrollar economías de gama, ofreciendo en sus tiendas las producciones de otras empresas o artistas de diferentes estilos. La idea es siempre tener una oferta diversificada y no limitar sus opciones de venta. Ello favorece la diversidad antes que el cultivo de grandes éxitos, estrategia seguida por las *majors* globales.

La reestructuración del mercado

Los cambios generados por la expansión de las tecnologías digitales no se limitan a cada uno de los eslabones de la cadena de valor. El mercado mismo de la música andina ha sufrido una reestructuración. Al respecto, dos son los fenómenos, íntimamente relacionados, que destacan: el ascenso de los conciertos como el sector más lucrativo y el incremento de la independencia de los artistas.

a) El ascenso de los conciertos: “Me voy al cine: no, no, no / a una fiesta: sí, sí, sí”

Lo primero es consecuencia de la piratería. Aunque la industria fonográfica no haya desaparecido y siga siendo una pieza clave en el sistema de la música andina, los límites para la generación de economías de escala por la oferta

de copias no autorizadas le han restado protagonismo. Las discográficas formales ya no tienen el poder de dominio sobre el mercado de antes ni son la fuente principal para la acumulación de capital. Lo contrario sucede con la ejecución pública de la música. Para cualquier agente la organización de conciertos puede generarle flujos más amplios de recursos.

Desde el punto de vista de los artistas, las actuaciones en vivo conforman la principal alternativa frente a la reducción de las rentas generadas por las regalías fonomecánicas. Hoy no tienen acceso a los ingresos que genera la comercialización de unidades ópticas pero sí a los que proporcionan las taquillas y sus negocios colaterales como la venta de cerveza. A diferencia del tiempo de los coliseos, ellos mismos organizan los conciertos o cobran por presentarse en las distintas actividades sociales, comerciales o comunitarias, realizadas con mucha frecuencia en Lima y el resto del país.

En sus aniversarios o en otra ocasión especial, las emisoras de radio, programas de televisión o periódicos como *Ajá* o *El Trome* también incursionan en los negocios de los conciertos. Lo mismo hacen asociaciones de comerciantes, colegios, clubes de migrantes, promotoras de espectáculos, empresas de transporte, etc. Los agentes involucrados en la organización de eventos de música andina en vivo son muy diversos, expresión de la importancia que tienen en la vida social de los peruanos. También de la estructura competitiva de su mercado.

La gran cantidad de conciertos organizados en Lima tiene que ver con la amplitud de su mercado, pero especialmente con los hábitos de quienes los consumen. El oyente de música andina acude con mucha frecuencia a espectáculos en vivo y participa en diversos espacios sociales de encuentro, propicios para esa actividad, tal como fue mencionado. Por esa razón las amplias oportunidades que existen para que un intérprete pueda ejecutar en público

su repertorio no se repite, exceptuando a la cumbia, en el caso de ninguno de los otros géneros interpretados por peruanos como el *rock* o la salsa.

A la vez, si el tamaño potencial del mercado y los patrones culturales de consumo tienen que ver con la multiplicación de los conciertos, la piratería está íntimamente asociada a la ampliación del mercado y a la modificación de algunos de los patrones de consumo, y, en consecuencia, a la mencionada multiplicación.

Más allá de la evaluación que pueda hacerse de los efectos de la piratería, el hecho concreto es que actualmente son vendidas muchas más unidades ópticas que antes del nuevo milenio. Según uno de los pocos estudios del Indecopi hechos al respecto, en 1999 fueron importados 33.589.211 casetes y 3.315.793 CD; 36.905.004 en total, de los cuales el 90,7% fue vendido por redes piratas. La Alianza Internacional de la Propiedad Intelectual (IIPA por sus siglas en inglés) calculó que en el 2009 ingresaron al mercado peruano 100 millones de unidades ópticas (CD, VCD y DVD), para que el 98% fuera luego vendido sin autorización de sus autores. Teniéndolo en cuenta, podríamos concluir, *grosso modo*, que el mercado de soportes habría sufrido un incremento del 150%: de 36 a 100 millones.

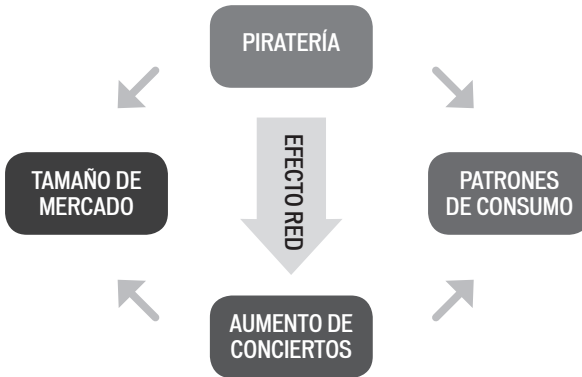
Claro está, las cifras son solo referenciales porque la información no se encuentra desagregada en función de géneros musicales; esto es, de los contenidos de los soportes aludidos. No es posible entonces señalar una cifra exacta de la participación en el mercado de la música andina, aunque esta sea visible en todos los mercados del país. Sin embargo, los totales de las cifras expuestas generan indicios lo suficientemente claros como para afirmar que el mercado fonográfico y de videos hoy es más amplio que en décadas pasadas, cuando existía menos piratería o no eran predominantes las tecnologías digitales.

La información etnográfica recogida a lo largo de los últimos diez años indica que esta ampliación estaría asociada, en parte, al crecimiento del consumo de música andina por las nuevas generaciones. Por ejemplo, en una encuesta que apliqué en el décimo quinto aniversario artístico de Dina Páucar realizado en el 2007, el 46% de los entrevistados tenía entre 18 y 27 años (Alfaro 2009). Según muchos testimonios recogidos, eso no sucedía en la década de los noventa.

Su presencia también se manifestaría en el cambio de un patrón clave de consumo: el de la fecha de los principales conciertos comerciales, fijados los sábados aproximadamente desde el 2010, día principal de ocio para los jóvenes contemporáneos, quienes están sujetos a los horarios de las universidades o empleos dependientes. Sus padres y abuelos, en cambio, tienden a tener empleos independientes, lo que les facilita mantener la tradición andina de celebrar los domingos. Por esa razón, en las escenas regionales cuyo público es mayoritariamente adulto, ese día continúa siendo central, a diferencia de lo que sucede en la escena masiva.

Ahora bien, más allá del rol específico de los jóvenes, el hecho es que podría plantearse que a mayor disponibilidad de la música andina en el mercado vía la piratería, la base de asistentes potencial y efectiva a los conciertos tendría que haberse ampliado. En ese sentido, estaríamos frente a un tipo de “efecto en red” o “externalidad en red”, donde el mayor consumo del bien le puede otorgar mayor valor económico a un servicio. En otras palabras, a mayor accesibilidad de los CD y DVD de música andina, mayores oportunidades para monetizarla a través de otros canales de consumo como las ejecuciones públicas, especialmente cuando estas tienen una gran demanda por razones culturales.

Gráfico 3. Externalidad en red de la piratería



Fuente: Elaboración propia.

b) La independencia de los artistas: “Prefero cantar a ser profesional”

A nivel mundial, muchos estudios y análisis realizados sobre los efectos de las tecnologías digitales en los mercados culturales identifican como uno de ellos a la democratización de la mediación en la distribución de bienes y servicios. El poder que tenían las industrias culturales dominantes en tiempos analógicos ha sido puesto en cuestión por el incremento de oportunidades de los creadores y consumidores para difundir sus obras o mensajes mediante los nuevos medios de comunicación.

Estos nuevos medios tienen como características: la digitalización, conversión de textos en *bits*; la reticularidad, formatos de difusión de muchos a muchos antes que de uno a muchos como los que tenían los “viejos medios”; la hipertextualidad, estructuras textuales no secuenciales; la multimedialidad, convergencia de medios y lenguajes; y la interactividad, participación activa de los usuarios (Scolari 2008: 78).

Todas han facilitado la emergencia de la “autocomunicación de masas”, tal como denomina Manuel Castells a la forma de comunicación emergida de Internet y de las redes digitales que permite, a escala global, que los contenidos sean autogenerados, la emisión autodirigida y la recepción autoseleccionada (Castells 2011: 108). Como consecuencia, los consumidores ahora son productores de contenidos y los creadores pueden saltarse los clásicos intermediarios para llegar a los consumidores.

Esto último no llega a cumplirse plenamente en el sector de la música. Como vimos en el apartado anterior, las grandes discográficas aún mantienen su poder de dominio sobre el mercado y vienen incursionando con éxito en Internet y en las redes digitales, incluso capitalizando a su favor la información generada por la “autocomunicación de masas”. La combinación de tensión y convergencia entre los antiguos y nuevos protagonistas de la distribución de contenidos forma parte de la realidad actual de los mercados culturales a nivel mundial.

En el Perú, los artistas folclóricos vienen evadiendo también a los intermediarios pero no por las mismas razones. Tal como lo señalamos, el negocio de la música andina aún no migra hacia Internet. Casi la totalidad de las transacciones comerciales se realiza fuera de la Red. No obstante, las tecnologías digitales han permitido reducir las barreras de acceso al mercado, al abaratar los costos del proceso de registro de las obras musicales. El alquiler de estudios de grabación y los servicios de producción de discos y videos son ahora más accesibles que en la época del vinilo. De hecho, antes las discográficas elegían a los músicos con los que querían grabar discos, ahora los músicos eligen la empresa donde quieren grabar sus producciones. La relación se ha invertido.

Además, actualmente existe una amplia variedad de espacios donde un artista folclórico puede iniciar y desarrollar su carrera a través de la ejecución pú-

blica y el modelo de negocio de las estaciones de radio, basado en el alquiler de programas a costos asequibles, facilitando que puedan difundir sus obras.

El poder dentro de la estructura de mercado ha sufrido un trasvase de las empresas discográficas y empresas promotoras a los cantantes o directores de conjuntos o grupos. De asalariados han pasado a ser administradores: tienen empresas propias, normalmente de orden familiar, a través de las cuales gestionan su carrera. Para ello contratan músicos (arpiistas, guitarristas, bateristas, etc.), bailarines, locutores de radio, animadores, estudios de grabación, coordinadores de conciertos y demás agentes vinculados al negocio. Así lo hacen el Festival Musical de Dina Páucar y Rubén Sánchez y J&M Producciones de Marisol Cavero, por mencionar dos casos representativos.

En el sistema de mercado de la música andina, fuera de las empresas de televisión, radio y prensa, son los cantantes los que tienen, al menos potencialmente, la mayor capacidad de acumulación de capital. Claro está, esto depende de su éxito comercial, de su lugar dentro del sistema de estrellas. Sin embargo, más allá de los factores culturales, las grandes posibilidades existentes para alcanzar la cima son las que motivan a muchos aficionados al folclore a probar suerte. Incluso algunos, a pesar de ser niños, pugnan por tener un lugar en la escena andina.

La historia de Gladys Villanueva (1984) es representativa de este tipo de aspiraciones y, en general, de la independencia alcanzada por los artistas. Ella nació en el distrito de Conchucos, provincia de Pallasca, Región Áncash. A los 15 años migró, primero a Chimbote y luego a Lima. En la capital entró a trabajar como empleada doméstica en una casa de la urbanización Las Lomas de La Molina. “Me trataban como si no supiera hacer las cosas, me gritaban, fue bien difícil”, me contó sentada en una silla de madera en la oficina de la productora El Andahuaylino, donde esperaba ser atendida.

Mientras miraba el semicírculo formado por sus manos, me dijo que por los malos tratos decidió irse a trabajar a otra casa en San Miguel. Estando allí comenzó a estudiar cosmetología. A través de unas amigas del instituto donde lo hizo, conoció a unas chicas que “intentaban entrar al folclor”. Con ellas, en sus días de descanso, solía ir al Huarcocondo de San Juan de Lurigancho y a El Bosque de Villa el Salvador “para mirar y aprender”. Animada por lo que encontró, le pidió a unos familiares que tocaban huayno con arpa ensayar con ellos. Luego de algunas presentaciones en eventos de su tierra, le solicitó a su padre que la apoyara para grabar su primer CD. A pesar de la resistencia inicial, finalmente lo consiguió.

En total invirtió aproximadamente S/. 1.500 para alcanzar el sueño del disco propio. Ella sola hizo su máster. Aparte de cancelarle S/. 500 al estudio, cubrió las comidas y pagó S/. 200 al arpista, S/. 300 al resto de músicos y S/. 280 al animador. Con el máster fue a Mesa Redonda para lograr que un sello discográfico conocido lo reprodujera. Allí le propuso al dueño de Danny Producciones hacer negocio. Él no quedó convencido. Ante su reacción, “me callé, no le pude hablar y me fui”. En otras épocas la frustración le habría puesto punto final a su intento de ser estrella. Sin embargo, optó por encargarse ella misma de los acabados. Unos “paisanos” la ayudaron para confeccionar la carátula y mandó a hacer 200 copias del disco en el sótano de una galería del Mercado Central donde ofrecen el servicio.

El material lo repartió por radios de Bambamarca, Puno y Huancayo. Decidió no entregarlo en la capital porque era “mi primera grabación, preferí esperar a la siguiente para llegar a Lima”. Al regresar a su tierra y hacer escuchar el disco, “me pedían que grabara un DVD. Querían mirar”. Por esa razón acudió por primera vez al Andahuaylino y acordó la producción del video. Ella y sus músicos viajaron a Conchucos, Cusco y Pichanaki para registrar sus paisajes y ambientar las canciones que había grabado en el CD: dos temas

de su inspiración, siete de un profesor y tres de derechos reservados. En ningún caso los derechos de autor entraron dentro de su presupuesto.

En medio de las canciones envió saludos a los lugares donde repartió el CD y a los padrinos y madrinas que la apoyaron. Uno de ellos fue su “patrón” y la otra la “patrona” de su hermana, quienes le regalaron sus dos vestuarios, de S/. 350 y S/. 899, respectivamente. Ambos los mandó a confeccionar en Gamarra, el emporio textil de Lima creado por migrantes. Abriéndose surcos en el pelo con sus uñas pintadas con escarcha, acepta que la música saldría más limpia sin saludos pero considera que el apoyo debe reconocerse. Enviar estos mensajes de gratitud en los discos, en las radios y en los conciertos es para los intérpretes una manera de cultivar su capital social, de larga tradición andina y gran capacidad para ser convertido en capital económico. “Todo esto no lo habría logrado sin padrinos. A los paisanos, a la mamá y a quienes te dan la mano, mínimo su saludo. Se tiene que cumplir”.

El día en que hablé con ella había ido al local del Andahuaylino del jirónusco, en el Centro de Lima, para hacer una nueva “producción”. Quería que saliera bien, “para difundirla por todo el Perú y por qué no en el extranjero”. Sin embargo, todavía es pronto para que eso suceda. Los fines de semana, cuando no trabaja en una fábrica de bolsas y consigue participar en un concierto, le pagan S/. 500 por cada dos horas, suma que invierte casi totalmente en movilidad, comida y pago a los músicos. Su CD no es aún carnada de la piratería y en YouTube sus videos en el 2015 alcanzaron solo las 800 visitas. A pesar de ello no pierde la confianza: “Voy a ser exitosa con la ayuda de Dios”.

Conclusión: los mercados crean culturas y las culturas mercados

La historia de Gladys Villanueva no solo es representativa de las bajas barreras de entrada al mercado e independencia alcanzadas por los intérpretes.

También encarna varias de las características comunes a las escenas de la música popular andina analizadas anteriormente: la relevancia económica de los conciertos, la poca importancia otorgada a la propiedad intelectual, los alcances de la digitalización de la cadena de valor, así como el origen popular, patrón migratorio y repertorio cultural de sus protagonistas.

Poniendo en perspectiva el testimonio, otra era la dinámica en 1985: los artistas dependían de los productores y promotores. El caso de Elmer de la Cruz lo ejemplifica. Ese año editó su primer LP: *La revelación del folklore*. Lo hizo con la disquera Prodisar, creada por Samuel Dolores dos años antes. Prodisar era parte de una nueva generación de pequeñas empresas discográficas dedicadas exclusivamente a la cumbia y al folklore, a diferencia de las grandes de la industria como Iempsa o Sono Radio que también editaban música internacional.

El éxito de Prodisar fue vertiginoso. Acompañando el auge comercial de la cumbia andina, a inicios de los años ochenta se había puesto también de moda el huayno con arpa, un estilo regional de música andina de la sierra norte de Lima. Samuel Dolores supo interpretar la oportunidad y, aparte de la disquera, creó una promotora y fue contratando en exclusiva, durante distintos períodos a partir de esa época, a los intérpretes más prometedores: Doris Ferrer, Sósimo Sacramento, Abencia Meza, Anita Santiváñez, Dina Páucar y, claro está, Elmer de la Cruz.

A cada uno le pagaba un sueldo, bajo según los artistas, por grabar sus discos y organizar los conciertos a los que iban. Juntos viajaban por Lima y las regiones presentándose como la Caravana Prodisar. En el camino, Samuel Dolores promovió que el huayno con arpa se hiciera másailable para ganarse a los jóvenes. De allí que le incorporara timbales a su “marco musical” y luego batearía eléctrica. Así, mediante la concentración del poder en pocos productores y promotores como Dolores, nació la escena masiva en el folklore andino.

El presente artículo da cuenta de los cambios generados en el mercado de música andina entre el debut de Elmer de la Cruz y el de una artista como Gladys Villanueva. Al hacerlo se ofrecen criterios para analizar la música desde una perspectiva económica, así como para comprender los particulares contextos culturales de la economía generada alrededor del canto popular.

La primera conclusión que nos deja el caso estudiado es que la cultura, entendida como un repertorio de acción y representación, influye en el comportamiento de los agentes económicos. El mercado produce cultura pero también la cultura produce mercados. La trascendencia que tienen los conciertos no solo se explica por la relevancia adquirida por el sector terciario en el capitalismo a nivel global; el gregarismo del público y la división estructural del mercado en dos escenas no pueden comprenderse sin considerar la importancia que tiene la construcción de identidades regionales para un sector de consumidores.

La otra conclusión es que las características del mercado de la música popular andina evidencian que los procesos globales nunca son universales, sino que siempre se combinan con otros de tipo local; en este caso, propios de economías emergentes. En el universo del canto folclórico confluyen el paso de un modelo capitalista de acumulación “fordista” a uno de acumulación flexible (Harvey 2004), y el tránsito de la era de los medios de comunicación masiva a la comunicación interactiva (Castells 2011) con la explosión de la economía informal, la reducida penetración de Internet y la reproducción de desigualdades sociales a pesar del crecimiento económico. En ese sentido, las dinámicas de producción, circulación y consumo mediático en la globalización sugieren la “persistencia de la diferencia y la importancia de la localidad” (Ginsburg *et al.* 2002: 24).

A pesar de ello, lo expuesto aquí puede servir para hacer comparaciones con otras escenas musicales de países sujetos a los mismos procesos sociales. Además, lo señalado constituye un insumo para diseñar e implementar políticas

públicas dirigidas a promover la formación de mercados culturales prósperos, con menos fallas económicas y mayor diversidad cultural. El Estado peruano no debe seguir manteniéndose ajeno a la música popular andina, fuente clave para la construcción de las identidades y el desarrollo económico de sus ciudadanos.

Referencias

Abril, Carmen y Mauricio Soto

2004 *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Alfaro, Rosa María

1990 “Modelos radiales y proceso de popularización de la radio limeña”. En: *Cultura de masas y cultura popular en la radio limeña*. Rosa María Alfaro y otros (editores). Lima: Calandria y Tarea, pp. 17-45.

Alfaro, Santiago

2005 “Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno”. En: *Arguedas y el Perú de hoy*. Carmen Pinilla (editora). Lima: Casa Sur.

2009 “Economía y cultura de la música andina en Lima”. Tesis de licenciatura en sociología. Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2013a “Negocio en directo: economía y cultura de los conciertos de música andina en Lima”. En: *Mundos exteriores: Lima en el siglo XX*. Aldo Panfichi y Carlos Aguirre (editores) Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2013b “Peruwood: la industria del video digital en el Perú”. En: *Políticas y mercados culturales en América Latina*. Víctor Vich y José Ramón Jouve-Martín (editores). *Latin American Research Review*. Vol. 48, edición especial.

Appadurai, Arjun

2001 *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arguedas, José María

1949 *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Editorial Huascarán.

1968 “De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional”. En: *El Comercio*, Suplemento Dominical, 30 de junio.

1969 “La difusión de la música folklórica andina”. En: *Ciencias Antropológicas* 1. Seminario de Antropología. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1977 *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul Editores.

Bennet, Andy y Richard Peterson (editores)

2004 *Music Scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bourdieu, Pierre

2010 *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Butterworth, James

2014 “Andean Divas: Emotion, Ethics and Intimate Spectacle in Peruvian Huayno Music”. Thesis for Ph.D. University of London.

Castells, Manuel

2011 *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.

Degregori, Carlos Iván (coorganizador)

2002 “Identidad étnica, movimientos sociales y participación en el Perú”. En: *Estados nacionales, etnicidad y democracia en América Latina*. Osaka: The Japan Center for Area Studies National Museum of Ethnology Symposium, Series 15.

Doughty, Paul

1970 “Behind the back of the city: Provincial life in Lima- Perú”. En: *Peasants in cities*. William Mangin (editor). Boston: Houghton Mifflin.

Douglas, Mary y Baron Isherwood

1990 *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*. México: Grijalbo.

Ferrier, Claude

2010 *El huayno con arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

García Canclini, Néstor

1990 *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin

2002 “Introduction”. En: *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Los Angeles: University of California Press.

Harvey, David

2004 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

INEI

2012 *Encuesta Nacional de Hogares Julio 2012. Resultados Generales*. Vol. 1, año 3. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática.

2015 *Estadísticas de las Tecnologías de Información y Comunicación en los Hogares*. Informe Técnico N° 03, septiembre.

IPSOS

2007 “Niveles Socioeconómicos 2007”. En: *Marketing Data*. Año 7, N° 100.

Koonings, Kees y Patricio Silva

1999 *Construcciones étnicas y dinámica sociocultural en América Latina*. Quito: Abya Yala.

Lemos, Ronaldo y Oona Castro

2007 *O Tecnobrega de Belém do Pará e os modelos de negócio abertos*. Río de Janeiro: Open Business Model.

Lloréns, José Antonio

1981 “Los ‘programas folklóricos’ en la radiodifusión de Lima Metropolitana” (Ms.).

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.

Manuel, Peter

1988 *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York / Oxford: Oxford University Press.

Mendoza, Zoila

2006 *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Montoya, Rodrigo y Edwin Montoya

1988 *La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.

Music Business Worldwide

2012 *Australians are world's biggest Torrent users*. 17 de septiembre.

Disponible en: <http://www.musicbusinessworldwide.com/australian-worlds-biggest-pirates-torrents-sites/>

Núñez Rebaza, Lucy y José Antonio Lloréns

1981 “La música tradicional andina en Lima Metropolitana”. En: *América Indígena*. Vol. XLI, N° 1. México, enero-marzo.

Ochoa, Ana María

2007 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Editorial Norma.

Piedras, Ernesto

2004 ¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México. México: CONACULTA, CANIEM, SOGEM y SACM.

Rama, Claudio

2003 *Economía de las industrias culturales en la globalización digital*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Robles, Román

2007 “Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales”. En: *Investigaciones Sociales*. Año XI, N° 18. Lima: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Romero, Raúl R.

2001 “Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú”. En: *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa Koch (editora). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2004 *Identidades múltiples: modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

Rowe, William y Vivian Schelling

1993 *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.

RTV

1988 *Hacer un disco... ¡Uff, qué problema!* Lima: RTV.

Scolari, Carlos A.

2008 *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.

Stigler, George J. y Gary S. Becker

1977 “Gustibus non est disputandum”. En: *American Economic Review* 67: 76-90.

Straw, Will

1991 "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music". En: *Cultural Studies* 5 (3): 368-388.

Télez, Rubén

1990 "La radio y los procesos de integración de los migrantes a la ciudad". En: *Cultura de masas y cultura popular en la radio limeña*. Lima: Calandria y Tarea, pp. 119-154.

Thorsby, David

1994 "A work-preference model of artist behavior". En: *Cultural Economics and Cultural Policies*. Alan Peacock e Ilde Rizzo (editores). Boston, MA: Kluwer Academic, pp. 69-80.

1999 "El papel de la música en el comercio internacional y en el desarrollo económico". En: *Informe Mundial sobre la Cultura*. Barcelona: UNESCO, capítulo 12.

Tucker, Joshua

2013 *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru* (Chicago Studies in Ethnomusicology). Chicago: University Chicago Press.

Turino, Thomas

1992 "Del esencialismo a lo esencial: pragmática y significado de la interpretación de los *sikuri* puneños en Lima". En: *Revista Andina: Música y danzas en los Andes* 10 (2): 441-456. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

Vich, Víctor

2006 "Dina y Chacalón: el secuestro de la experiencia". En: *XVII International Symposium: Latin American Indian Representations Today*. Olentagy River Road. Disponible en: <http://huesohumero.perucultural.org.pe/textos/48/4812.doc>

Vivanco, Alejandro

1973 "El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima". Tesis de bachillerato en antropología. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Repensando el espectáculo y consumo indígena: el huayno comercial en el Perú

James Butterworth

En los fines de semana, muchos lugares en todo Lima abren sus puertas a decenas de miles de migrantes andinos que asisten a presenciar espectáculos de huayno comercial¹. Se trata de eventos multisensoriales donde exitosas canciones melodramáticas, irradiadas por enormes sistemas de megafonía, son acompañadas por baile coreografiado, rutinas cómicas, fascinantes juegos de luces, máquinas de humo y algunas veces fuegos artificiales. Los asistentes ven y escuchan a lo largo de varias horas, al mismo tiempo que beben, bailan y socializan. Las entradas se compran en la puerta y los precios van desde unos S/. 10 (aproximadamente US\$ 3,95) hasta alrededor de S/. 35 (unos US\$ 13,75) para estelares. A lo largo de la noche llegan camionetas transportando a estrellas de huayno vestidas espectacularmente, quienes son trasladadas hasta el escenario, protegidas de las multitudes por prepotentes guardaespaldas, gerentes interesados y celosas parejas. A la salida, los cantantes son rodeados por fanáticos ansiosos de fotografiarse con una celebridad del huayno. Las estrellas más famosas suelen actuar en conjunto en diferentes partes de la ciudad y en cada concierto se puede presentar hasta una docena de artistas o grupos.

1 La mayoría de los peruanos andinos se referiría a lo que llamo el “huayno comercial” simplemente como huayno o folclore. Sin embargo, tales términos dependen en gran medida del contexto, ya que también se usan para referirse a una amplia gama de prácticas musicales andinas, incluyendo estilos regionales distintos, así como los géneros percibidos como más tradicionales o más sofisticados. Para los fines de este artículo, el “huayno comercial” puede ser leído más o menos como sinónimo de lo que Ferrier (2010) llama “el huayno con arpa” y Tucker (2013) “el huayno del norte”. Yo empleo el término “huayno comercial” en un intento por ser más inclusivo de las variaciones estilísticas dentro de la escena del huayno masificado y comercial del Perú.

En Lima rara vez hay conciertos durante la semana, así que los artistas aprovechan para viajar al norte, al sur o al este a tocar en ciudades y pueblos del interior. Además de las actuaciones en vivo, los espectadores se familiarizan en un inicio con el huayno comercial a través de la radio, del gran número de videos musicales piratas que son vendidos a bajo costo en todo el país y de una cantidad cada vez mayor de material accesible en Internet. Esta industria de la música autóctona ofrece una imagen muy distinta a la producción y consumo culturales de América Latina pintados por García Canclini (2001: 25), quien describe a la “producción endógena de los medios electrónicos” como subdesarrollada, en parte debido a una transferencia del “control económico y cultural de las corporaciones transnacionales” a través de “la digitalización y la mediación de los procesos rurales de producción, circulación y consumo” (García Canclini 2005: xxxix). Este artículo explica cómo el huayno comercial impugna la uniformidad de estas tendencias, lo que constituye una esfera de la producción cultural donde las formas locales de espectáculo folclórico, la cultura popular de masas mediada y los negocios convergen para producir una especie de agencia indígena².

El huayno comercial también ofrece una alternativa a la visión de que los espectáculos folclóricos son orientados hacia el exterior, moldeados por y para la atención de los forasteros o extranjeros. Las estrellas de huayno no viven en un mundo donde la actuación indígena se mercantiliza y espectaculariza para que pueda ser manipulada por las corporaciones estatales e internacionales, o consumida por los turistas y las clases medias y altas. De hecho estos grupos pueden creer que el huayno representa una grosería comercial y el mal gusto con el que un sector indígena o “cholo” (término definido más adelante) asume la modernidad, y que no está en concordancia con los estereotipos de una

2 Este artículo fue publicado originalmente como: “Rethinking spectacle and indigenous consumption: commercial huayno music in Peru”. En: *Recasting Commodity and Spectacle in the Indigenous Americas*. Helen Gilbert y Charlotte Gleghorn (editoras). London: School of Advanced Study, 2014, pp. 131-150.

“auténtica” cultura andina atemporal, de una Nueva Era Andina espiritista o de un estilo internacional moderno y sofisticado. En cambio, el huayno comercial presenta una situación en la que los productos básicos y el espectáculo se crean principalmente para ser consumidos por un público indígena, tanto rural como urbano.

En este artículo se exploran y problematizan las relaciones percibidas entre la cultura indígena, la representación folclórica y el capitalismo. En los debates sobre la forma en la que estos diferentes dominios impactan entre sí es común que los observadores resalten cómo la agencia indígena está comprometida de alguna manera, ya sea a través de la apropiación, el esencialismo, la mercantilización o la espectacularización (Guss 2000; Hellier-Tinoco 2011). Algunos argumentos conocidos critican los procesos mediante los cuales las prácticas culturales indígenas se reinventan como productos, actuaciones y espectáculos dirigidos a las necesidades y deseos de los grupos o entidades no indígenas. Aunque tales apropiaciones culturales no se oponen por completo a la agencia o al disfrute indígena (Bigenho 2002: 111-112; Mendoza 2008: 33-34), con frecuencia se perciben como condicionadas por las relaciones desiguales de la vida social, económica, y del poder político, generando temores sobre la cooptación de la cultura indígena para la ganancia de capital. Aquí se plantea, sin embargo, que la asunción de estas apropiaciones debe resistir a la idea de que las lógicas capitalistas son propiedad natural y exclusiva de hegemonías y, por tanto, inherentemente no indígenas. El huayno comercial se presenta al público con las formas musicales mercantilizadas, espectacularizadas y masificadas que dependen de los esfuerzos de los empresarios capitalistas indígenas y de la complicidad de un público indígena. ¿Cómo podemos entonces respetar y darle voz a la diferencia indígena si negamos a sus actores la legitimidad de participación y explotación, en particular de las oportunidades que ofrecen el capitalismo y el lenguaje del espectáculo? Al considerar la producción y consumo del huayno comercial como

una vertiente potencial para la autorrepresentación subalterna, este artículo desestabiliza supuestos comunes respecto a la apropiación hegemónica y a la mercantilización de las culturas indígenas, ofreciendo en cambio un ejemplo de la agencia indígena.



Dina Páucar es escoltada al escenario en un concierto en el pueblo de Chupaca (Junín), durante la festividad de San Juan Bautista. Junio 2012. Foto: James Butterworth.

Una nota sobre la indigenidad en el Perú y más allá

Hoy en día, el marco intelectual dominante para entender la indigenidad peruana es informado por un discurso transnacional sostenido por académicos, activistas, organizaciones no gubernamentales, gobiernos, organismos inter-

nacionales y grupos indígenas. Si bien el concepto de indigenidad tiene una cobertura casi global, es imperativo que los estudiosos se contextualicen de acuerdo a tiempos y lugares específicos. Deben pensar críticamente antes de reducir los significados y contextos de diversas formas de subalternidad local autóctona a un discurso universalista del concepto. Aunque en las últimas décadas se ha producido “una globalización del concepto de indigenidad en sí” (Canessa 2005: 4-5, siguiendo a Hodgson 2002), lo que desató una serie de conexiones transnacionales y contingencias, parece que todavía predomina un modelo “nacionalizado” de indigenidad; es decir, el discurso indígena, la identificación y la movilización tienden a dirigirse a asegurar el cambio y el reconocimiento a nivel nacional (Jackson y Warren 2005: 554).

En los Andes el concepto de indigenidad varía considerablemente de modelos norteamericanos y australianos, donde las categorías de indígena y no indígena parecen menos porosas debido en parte a la escala más reducida y menos intensa de procesos semejantes al mestizaje. Incluso dentro de la región andina, la política, la retórica y la nomenclatura del concepto exhiben notables variantes. Mientras que los indígenas andinos bolivianos se autoidentifican principalmente como “originarios” y sus homólogos de Ecuador suelen llamarse “indígenas”, los pobladores andinos del Perú tienden a optar por “campesinos”. Este término eufemístico se introdujo bajo la presidencia de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) en un intento por desplazar la toxicidad de “indio”, aunque ha mantenido en gran medida las mismas connotaciones. Por otra parte, “campesino” se vincula a un circuito especialmente rural, lo que significa que es una etiqueta con la que los migrantes urbanos de origen indígena rara vez se identifican (Tucker 2011: 393). Los indígenas andinos urbanos son a menudo calificados como “cholos”, pero este apelativo increíblemente complejo tiende a ser más un término de adscripción que de identificación, y las identidades étnicas se articulan principalmente con referencia a departamentos y pueblos andinos específicos (Paerregaard 2003:

275). Sin embargo, la forma diminutiva, “cholito (a)”, es parte del habla común andina y se suele utilizar como expresión de afecto. Este uso es, a su vez, potencialmente problemático debido a la forma en que encubre actitudes paternalistas latentes con respecto a la diferencia racial³.

A diferencia de Bolivia, donde la indigenidad juega un papel central en los medios de comunicación y en el discurso político (en la medida en que el presidente se etiqueta a sí mismo como indígena, junto con el 66,4% de la población), en el Perú es un concepto periférico y fragmentado. Y si bien el discurso del concepto tiene peso en la región amazónica, con frecuencia está ausente o es silenciado en la esfera pública andina. En un país donde el concepto de indigenidad se complica por siglos de mestizaje, migración y desintegración gradual de las categorías ordenadas de raza, geografía y cultura, la cuestión de definir quién es y quién no es indígena no solo está llena de dificultades, sino que tampoco constituye una línea particularmente esclarecedora de investigación. Enfoques más útiles y matizados podrían ocuparse de las formas en que los discursos y símbolos de la indigenidad son contingentes y controvertidos, y cómo estos son movilizados e impugnados a través de la *performance* (Bigenho 2002, 2012; Tucker 2011, 2013).

Perspectivas históricas sobre la música andina y el espectáculo

El Diccionario Oxford de Inglés define “espectáculo” como: “persona o cosa expuesto a la mirada pública o previamente establecido como un objeto (a) de curiosidad o de desprecio, o (b) de maravilla o admiración”. Leslie Kan, en un ensayo sobre el tema del espectáculo, también hace hincapié en sus cualidades cautivantes: “gran parte del atractivo del espectáculo (o repugnancia) deriva de su poder visual y capacidad para mantener la atención del

3 Para una discusión en profundidad del término “cholo”, véase Cadena (2000); Seligmann (1989); Weistmantel (2001).

espectador”. Más allá de estas definiciones elementales, la literatura acerca del espectáculo tiende a demostrar que su autenticidad es a menudo sospechosa; en otras palabras, pueden creer que el espectáculo es algo que no es “real”, a pesar de que pretenda serlo. De acuerdo con este punto de vista, los espectáculos oscurecen, distorsionan y distraen al público de algún tipo de verdad. Si bien una lectura del espectáculo como artificio se asienta cómodamente dentro de una larga historia del pensamiento europeo sobre la teatralidad (Bush 2011: 18), sus cualidades de distracción son especialmente importantes para las perspectivas marxistas como la propugnada por Guy Debord (1983 [1967]). Para este autor el espectáculo es la manifestación material de un marco ideológico arraigado en la acumulación capitalista y fetichista de la mercancía. A medida que avanza el espectáculo, que supuestamente borra las huellas de la mano de obra humana que le dio vida, va generando la alienación y la ceguera de la audiencia ante las desigualdades estructurales creadas y sostenidas por el capitalismo. Aunque las observaciones de Debord siguen siendo aptas para explicar muchos de los mecanismos del capitalismo y del espectáculo, su pesimismo totalizador parece inadecuado hoy, dada su incapacidad para explicar el cambio o la agencia del espectador.

Durante el siglo veinte, el espectáculo llegó a constituir un elemento importante en el desarrollo de la música andina, particularmente en relación con los procesos de folclorización y comercialización. Desde finales de los años veinte del siglo pasado, la música andina —y específicamente la cusqueña— fue incluida en concursos oficiales y actuaciones públicas en Lima (Mendoza 2008: 44-48, 59-63; Turino 2008a: 100). Muchas de estas actividades tuvieron lugar en la pampa de Amancaes, que según algunas fuentes atraía a audiencias tan grandes como de 50 mil personas (Alejandro Vivanco, citado en Mendoza 2008: 45). Aquí la música regional (predominantemente cusqueña) se exhibió ante la mirada pública y, a través de un proceso de extrapolación, vino a representar lo “incaico” y lo “andino”. Las fuerzas impulsoras

detrás de estos espectáculos durante la primera mitad del siglo veinte fueron los movimientos intelectuales conocidos como indigenismo y neindianismo. Los indigenistas estaban preocupados por salvaguardar sus “tradiciones”, no solo de cara a la amenaza percibida de imperialismo cultural desde fuera, sino también –y quizás más importante– como un medio para forjar un nacionalismo regional que desafiara el dominio de las elites criollas costeñas sobre la visión de la nación.

Esto se llevó a cabo posicionando a la cultura andina, y concretamente a la cusqueña, como la base para una “peruanidad” emergente (Lloréns 1983; Mendoza 2008). Dichas actividades condujeron a una folclorización de la música, la danza y el teatro indígenas, a través de la cual se formalizaron las expresiones culturales, estilizándolas y presentándolas como representativas de las identidades regionales y nacionales. Sin embargo, a la mayoría de indigenistas les preocupaba la representación de la cultura indígena como una continuación pura y sin mediación de modos de vida incaicos, con imágenes y retóricas de esa época como factores fundamentales para su producción, lo que revalorizaba un glorioso pasado inca y generaba un rechazo implícito de las realidades actuales indígenas.

Reflejando cambios intelectuales similares ocurridos entre indigenistas de la etapa posrevolucionaria de México (Hellier-Tinoco 2011: 58; Knight 1990), en el Perú un movimiento conectado pero distinto de intelectuales conocidos como neindianistas se mostró escéptico en torno a la preocupación de los indigenistas por *lo incaico*, y estaban mucho más interesados en las prácticas culturales y conocimientos relativos a la experiencia vivida de los indios contemporáneos. Esto significó el reconocimiento e incluso la celebración de la naturaleza ya híbrida de esas poblaciones y culturas. No obstante, el proceso de folclorización llevó su música a la esfera pública, mediada a través de actuaciones y presentaciones espectaculares que habían sido despojadas

de su significado ritual y participativo *original*, y estéticamente adaptadas a mestizos urbanos y gustos de elite. Mientras que algunos músicos indígenas poseían agencia discernible en el diseño de este tipo de espectáculos folclóricos, estaban todavía en gran parte condicionados por los ideales estéticos mestizos y, más tarde, por los efectos del turismo. En la mente de los artistas cusqueños, escribe Mendoza, los espectáculos eran “una manera de demostrar su modernidad y esbozar identidades nacionales”:

Estos espectáculos, que tratan de simplificar para el turista —y por lo tanto presentar de una manera concentrada— la tarea de otro modo complicada de descifrar las complejidades de la vida cotidiana de la cultura a la que este se acerca... son esencialmente un intento de establecer lo que Kirshenblatt-Gimblett llama un “realismo turístico” con el fin de transmitir la ilusión de que estos son eventos no mediatizados (Mendoza 2008: 67; Kirshenblatt-Gimblett 1998: 8 y 59).

Esta dinámica orientada hacia el exterior sigue siendo parte integral de una gama de espectáculos folclóricos; sin embargo, como este artículo mostrará, la orientación más interna del huayno comercial contemporáneo ofrece un modelo bastante diferente.

Desde los años cincuenta en adelante, la música andina en Lima experimentó cambios muy importantes, en particular en relación con el desarrollo de la industria de la grabación comercial (Romero 2001: 109-121, 2002). Surgieron cantantes solistas que se convirtieron pronto en estrellas, lo que indica la creciente relevancia de las ideas sobre la fama, el rendimiento y la individualidad, allí donde hasta entonces el énfasis de la música andina se había centrado en la comunidad, la participación y el anonimato (Romero 2002: 221)⁴. Aquí, además de los elementos de visualización e interpretación, el concepto de espectáculo se amplió en función de la naciente cultura de la celebridad. El fenómeno del estrellato siguió desarrollándose y está hoy en

4 Mendoza (2008: 102) sostiene que la tendencia hacia solistas populares comenzó ya en los años veinte, a pesar de que estos no alcanzaron fama generalizada hasta los años cincuenta.

el núcleo de la escena del huayno comercial contemporáneo. El movimiento inicial de los solistas se vio facilitado por la introducción del micrófono. En el sentido “debordiano”, lo espectacular adquiere una dimensión sonora como una brecha entre representación y realidad “sin mediación”, a través de la mediación tecnológica de la voz. Crucial para ambos procesos es lo que Turino (2008b) identifica como un cambio de la *performance* participativa a una *performance* de presentación, en la que el valor que se asigna a las decisiones de la comunidad musical durante las fiestas y rituales es reemplazado por distinciones entre público y artista, y por un mayor énfasis en el logro de altos estándares estéticos.

Si bien los procesos de folclorización y comercialización que comenzaron a principios del siglo veinte han influido sin duda en la música contemporánea andina, el huayno comercial es emblemático en el contexto de las transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales más recientes en el Perú. Desde inicios de la década de los noventa, las reformas neoliberales, además de un rápido aumento de la accesibilidad y asequibilidad a las nuevas tecnologías, han favorecido el desarrollo de las industrias culturales y ayudado a la producción y circulación de formas culturales subalternas –incluyendo articulaciones de experiencia indígena– que, de otra manera, serían ignoradas en gran parte por el aparato estatal, así como por los medios masivos de comunicación nacionales e intermediarios culturales internacionales. Es en este entorno que el huayno comercial ha florecido. Aunque es uno de los más fuertes indicadores musicales de los Andes en el Perú, ha llegado a su forma actual y a su popularidad principalmente a través del desarrollo de una gran industria musical en Lima. Su actividad está sustentada principalmente por migrantes andinos urbanos y por las empresas con sede en la capital, aunque también hay muchos estudios, emisoras de radio y vendedores de discos en provincias; y, probablemente, las voces de las estrellas del huayno comercial animan el más remoto de los pueblos andinos.

La mayoría de los cantantes –tanto rurales como urbanos– ha nacido en los Andes, pero se ha incrementado el número de quienes nacen en Lima como hijos de padres andinos. Esta mezcla de influencias urbanas y rurales desafía a la naturalización de la relación entre los pueblos indígenas y el medio ambiente rural que estaba en el corazón del indigenismo y en las ideologías de los proyectos de mestizaje y construcción nacional (Cadena 2000: 63-65; Bigenho 2002: 116); y tiende todavía a ser una posición establecida de antemano en los imaginarios globales de la indigenidad. Para analizar cómo el huayno comercial refuerza, nutre o cuestiona las caracterizaciones predeterminadas y dominantes de la agencia indígena y del espectáculo, nos ocuparemos ahora de las complejidades sonoras, visuales y sociales de su *performance*.



Concierto de huayno en Chorrillos (Lima). Junio 2012. Foto: James Butterworth.



Espectadores en el mismo concierto. Foto: James Butterworth.

Huayno comercial indígena y espectáculo

Sábado por la tarde. Agosto del 2009. Un flujo constante de gente llega hasta El Huarocondo, un local de música en el barrio de migrantes de San Juan de Lurigancho, al noreste de Lima. La música y las voces del escenario se filtran a los exteriores del local, pero quienes se congregan afuera no pueden ver más allá de los altos muros de hormigón y grandes puertas de hierro. El público compra

sus entradas a través de una estrecha ventanilla de poco más de 30 cm de ancho, antes de pasar al interior por una pequeña puerta. En el transcurso de varias horas la multitud crece gradualmente y los artistas vienen y van, esperando la aparición de la estrella titular, Rosita de Espinar, una diva del huayno procedente del sur de Perú. Poco después de la una de la madrugada, su entrada es anunciada por los sonidos ensordecedores de los sintetizadores y por las exclamaciones hiperbólicas de los animadores, además de un despliegue de destellos de luz sobre el escenario. La audiencia escucha la voz de Rosita, pero todavía no la pueden ver. Precedida por una explosión de fuegos artificiales, que obliga a los espectadores a mirar hacia arriba, aparece la artista suspendida en el aire, dentro de un carruaje cubierto de sedas en color rosa. Mientras canta mirando a la gente debajo de ella, el vehículo desciende lentamente hasta el escenario con la ayuda de una grúa mecanizada. Rosita sigue cantando, sale del carro y desaparece en medio de una explosión multicolor de confeti y nubes de humo.

Después de ejecutar varias canciones, la banda empieza a tocar una melodía familiar para la mayoría de los espectadores. Rosita y los animadores exigen la participación de la multitud que salta hacia arriba y hacia abajo, agitando los brazos al ritmo de la música. Rosita instiga a las mujeres a mover sus manos en el aire (“¡Arriba!”), antes de decirles: “¡Abajo!”, demostrando la maniobra coquetamente, en posición de cuclillas. Luego es el turno de los hombres: “¿Dónde están los hombres? ¿Dónde están los solteros?”, son los gritos desde el escenario. Después de un par de minutos de incrementar el entusiasmo, Rosita arranca a entonar la canción “Suspiros de amor”⁵:

*A mi corazón le debes
dos mil quinientos suspiros,
a mi corazón le debes
dos mil quinientos suspiros.*

5 Un video de Rosita de Espinar interpretando esta canción, escrita por Julia Palma, está disponible en YouTube (2009).

*Si alguna vez lo has pagado
enséñame tu recibo,
si alguna vez lo has pagado
demuéstrame tus papeles.*

*Acaso pa' que me quieras
te puse puñal al pecho,
acaso pa' que me ames
te puse puñal al pecho.
Qué te costaba decirme:
"Cholita, yo soy casado",
qué te costaba decirme:
"Cholita, tengo mis hijos".*

*Amantes, somos amantes,
tan solo fuimos amantes.
Tú eres casado, cholito,
yo soy soltera, qué pena.
Tienes tus hijos, cholito,
yo soy soltera, qué pena.*

En su cinismo romántico, este es un huayno bastante típico. La mayor parte de la audiencia conoce la letra y muchos espectadores –en su mayoría mujeres– cantan y gestualizan junto con Rosita, que golpea el puño contra su pecho. A veces le canta directamente a una persona cercana al escenario, creando un fugaz instante de intimidad, que es necesariamente corto para mantener el interés de la multitud. Detrás de ella los bailarines y músicos realizan movimientos sincronizados en una coreografía visualmente espectacular. En determinado momento el guitarrista y una de las bailarinas giran hacia atrás, mientras mueven sus brazos de arriba hacia abajo con una serie de gestos graciosos, que provocan sonrisas y risas del público. Durante la ejecución, hipnotizadoras luces giran rápidamente en forma de remolino por todo el escenario y hacia los espectadores, recordándoles –como si se hubieran olvidado– dónde se deben concentrar.

Las máquinas siguen bombeando humo que envuelven a los artistas en nubes en movimiento que oscurecen la visión del público y generan una sensación mística. Por encima de los intérpretes, en la parte posterior del escenario, una gran publicidad de cerveza Cristal está iluminada, evocando al capitalismo moderno en una forma que recuerda la iconografía religiosa, predicando a la multitud cuál cerveza deben comprar en los quioscos cercanos⁶. Compartir y tomar cerveza —una casi obligación de los espectadores— son aspectos fundamentales de la experiencia social que un evento como este conlleva. Por debajo de la publicidad de Cristal, Rosita se desplaza desde el escenario principal hasta la pasarela central, que se adentra en la audiencia, cubierta de confeti, los bordes adornados con flores. Aunque los animadores de vez en cuando incursionan en la pasarela, el espacio pertenece principalmente a Rosita, lo que enfatiza su calidad de estrella y centra sobre ella, aún más estrechamente, la atención de la multitud durante su interpretación.

Las narrativas enamoradas contenidas en las letras de Rosita —como en la mayoría de los huaynos comerciales— cobran vida a través de su interacción sesgada sexualmente con los animadores masculinos, quienes intervienen con reflexiones románticas, consejos y bromas que reflejan una serie de estereotipos de género, incluyendo a la mujer sufrida, luchadora, y al hombre ingrato, traicionero, mentiroso y “pisado” (dominado), por nombrar algunos de los más comunes. Rosita bromea con los animadores sobre cómo ella está buscando un nuevo hombre. Marcando un paralelo entre los deseos románticos y materialistas, insiste pícaramente en que no quiere “cosa usada”, sino que quiere algo “nuevecito”. Mientras tanto los animadores continúan alentando a la gente a seguir bebiendo cerveza y gritan los nombres de las

6 Cristal tiene la mayor participación del mercado de la cerveza peruana y está íntimamente ligada a la identidad nacional. La marca es propiedad de Backus y Johnston, una empresa que también es propietaria de casi todas las marcas de cerveza en el Perú, excepto de Brahma. La mayoría de los bebedores de cerveza peruanos no está enterada de que Backus es a su vez filial del grupo SABMiller con sede en Londres. Un excelente ejemplo de las tendencias monopolísticas y de la expansión sigilosa del capitalismo global.

ciudades de origen y regiones andinas de los espectadores: “Manos arriba, Espinar”. “¿Dónde está la gente de Apurímac?”. “¿Y los ancashinos?”.

Aunque algunos cantantes de huayno comercial son hombres, la mayoría —y la más exitosa— está conformada por mujeres, lo que significa que son ellas las que interpretan más cómodamente sus narrativas de enamoramiento y sufrimiento. La presencia de una cantante en el escenario se enfatiza por el hecho de que los músicos, bailarines y animadores de respaldo invariablemente son todos varones. Las cantantes también tienden a ser las únicas artistas que llevan trajes folclóricos, aunque a menudo exageradamente estilizados. A diferencia de la mayoría de las estrellas o divas del huayno, que suelen usar trajes muy llamativos y elaborados, con tacones altos, Rosita de Espinar luce un vestuario más de acuerdo a los patrones típicos de su región, como botas negras y trenzas andinas. Los ponchos folclóricos y estilizados que usan sus músicos también van en contra de la tendencia general de los intérpretes masculinos del huayno comercial de utilizar ropa informal. Esta notable diferencia en el vestuario folclórico que usa cada género tiene el efecto de hacer de la cantante una exponente más poderosa de la costumbre andina, y parece reforzar —al menos en este sentido estricto— la idea de que “las mujeres son más indias” que los hombres, como lo propone Marisol de la Cadena (1995; véase también Crain 1996). Mientras que la cantante demanda empatía al externalizar sus penas y representar a una respetable mujer andina que mantiene algunos vestigios de tradición, los bailarines de respaldo (vestidos con trajes) realizan rutinas coreografiadas espectaculares e híbridas, que casi no se parecen a ninguna tradición andina o estilo internacional. Así, entre las influencias cosmopolitas y las estéticas híbridas, determinados símbolos andinos siguen siendo parte integral del género.

Esta descripción del espectáculo de Rosita de Espinar se basa parcialmente en un video musical en vivo, aunque con el respaldo de mi propia experiencia de

asistente a decenas de espectáculos similares, incluyendo varios de esta intérprete. Con la tecnología de la grabación musical llega la posibilidad de que el espectador se separe temporal y espacialmente del espectáculo (Kan *s/f*). En términos de Debord (1983 [1967]: 1), esto puede llevar a una categorización del video como una mera “representación” y del espectáculo en vivo como una experiencia “directamente vivida”, no mediada. Esta división, sin embargo, es problemática por el hecho de que la mediación tecnológica ya forma parte del espectáculo en vivo, con diferentes estratos que se combinan para formar una especie de meta-espectáculo: los numerosos camarógrafos filmando en el escenario, entre la multitud y desde la grúa mecanizada ubicada sobre el escenario, se convierten en parte del mismo espectáculo que están tratando de capturar. También, en un momento dado, Rosita fija su mirada en la cámara para un primer plano de mayor intimidad televisiva, reservado para quienes verán el video, y que pasa desapercibido para el público presente. El sentido de “autenticidad” emocional que genera esta canalización tecnológica de intimidad se manifiesta como un resultado directo del espectáculo televisado más que a despecho de él.

Esta *performance* constituye, entonces, un espectáculo en estratos múltiples que hace poca referencia explícita a los estereotipos de la autenticidad cultural o a la profunda diferencia cosificada. Su atractivo se debe, en cambio, tanto a la emoción visual y a la puesta en escena de elevada energía, como a la intimidad y a la identificación que se generan al bailar, beber y compartir un discurso romántico complicado y de raíces andinas. La “modernidad híbrida” que Tucker (2013) identifica en la música del huayno comercial no está de acuerdo con muchas representaciones históricamente dominantes y de circulación internacional de la indigenidad andina peruana. Para los detractores de clase media, para los tradicionalistas, y sospecho que para muchos turistas también, el huayno comercial no se ajusta a las percepciones comunes de la autenticidad cultural, basadas en estereotipos atávicos de la cultura andina,

casi congelados en el tiempo. Estos puntos de vista siguen la lógica de la frase “incas sí, indios no” que sirve de título al artículo de Cecilia Méndez (1996), resaltando la tendencia a legitimar solo una conducta y una estética indígenas que aparentemente perpetúan formas premodernas de vida. Sin embargo, como argumenta Tucker (2013: 64) convincentemente, “poco se logra mediante la inversión de polaridad, y lanzando estilos híbridos como paliativos para un folclorismo opresivo anticuado”. Por lo tanto, la adopción por parte del huayno comercial de espectaculares *performances* y estéticas híbridas que juegan con símbolos de la identidad global y de la diferencia andina, no lo hacen una forma menos válida de expresión indígena que las *performances* de indigenidad que admiten su profundo carácter excepcional. En este artículo se plantea, siguiendo a Tucker (2013: 60), que divergentes estilos de actuación y sus correspondientes discursos se ven mejor como la representación de “diferentes aspectos de la experiencia indígena”.

Música, mercados y experiencia contemporánea andina

Mientras que la *performance* del huayno comercial rara vez implica actuaciones manifiestas de una identidad indígena, la popularidad de sus estrellas puede utilizarse para representar la voz de la experiencia indígena contemporánea en el Perú. Esto no ha pasado desapercibido para los marketeros corporativos, como lo evidencia un anuncio de televisión de Movistar (empresa de comunicaciones móviles, propiedad de la transnacional española Telefónica) que reúne a dos grandes estrellas del huayno: Dina Páucar y Sonia Morales, en un intento por incrementar la venta de servicios telefónicos en quechua y aimara en los Andes rurales⁷. Ambas son ejemplos de una narrativa en la que su espíritu emprendedor, la lucha y el trabajo duro las ha llevado de la pobreza a la riqueza, calificándolas como íconos andinos exitosos y ciudadanas

7 El anuncio, titulado “Movistar quechua”, está disponible en YouTube.

neoliberales. Estas cualidades son, posiblemente, tan o más importantes para su estatus y para su imagen como su música, un punto acentuado por el hecho de que en lugar de utilizar canciones de estas divas del huayno el anuncio se acompaña con una versión instrumental reorquestada de la canción “You Get What You Give” (“Recibes lo que das”), de la banda de *rock* estadounidense The New Radicals⁸. Estas estrellas son vistas como si hubieran transitado un camino de realidades económicas implacables, siendo marginadas doblemente por motivos de origen étnico y de género. Dina y Sonia pueden haber abandonado una serie de prácticas y marcadores de indigenidad, pero también han conservado algunos y adaptado otros. Este hecho recuerda la afirmación de Andrew Canessa (2005: 19) de que uno puede ser indígena en algunos contextos pero no en otros. En el anuncio, Dina y Sonia hablan en quechua con subtítulos en español, una práctica poco frecuente aún en la televisión peruana.

Dina: Cuando era niña tuve una infancia feliz. Sin embargo, pienso que todo hubiera sido más fácil si más gente me hubiera entendido cuando hablaba en quechua.

Sonia: Felizmente, ahora los pueblos quechua y aimara no tendrán ese problema, gracias a la central telefónica de atención de llamadas en quechua y aimara de Movistar.

Voz masculina no identificada: Una vez más, Movistar es el primer operador celular en unir a los peruanos de los lugares más remotos en su propia lengua, poniendo la comunicación a su servicio. Sin importar la distancia o el idioma.

Sonia: ¡Y es que para Movistar, tú estás primero!

Dina: Por eso cada día que pasa...

⁸ Es poco claro si el público peruano —o ciertos sectores de él— es consciente de esta referencia musical. Puede ser que se evite el uso del huayno comercial para no alejar a las audiencias de clase media y alta que probablemente encuentren desagradable este tipo de sonidos.

Sonia: ¡Somos más!

Dina: ¡Somos más!

Multitud: ¡Somos más!



Dina Páucar aparece en una valla publicitaria de Movistar a las afueras del aeropuerto de Juliaca (Puno). Enero 2009. Foto: Marcos Granda Portilla.

Junto a la puesta en primer plano de la lengua quechua, también llama la atención que se muestren rostros andinos ante cámaras, en lugar de la ubicuidad de los rostros más blancos que normalmente predominan en la publicidad peruana. Esta refrescante visibilidad de la lengua indígena y de los cuerpos andinos es –sospecha uno– motivada en gran parte, si no completamente, por los potenciales beneficios económicos de un mercado emergente, más que por la conciencia social de Telefónica. Sin embargo, aunque el aumento de la cuota de mercado y las ganancias son aquí los motivos primarios, no se pueden pasar por alto las oportunidades que estos espacios propor-

cionan para que los subalternos sean visibles, para que sean escuchados y para que se sientan incluidos. En un sentido restringido, el capitalismo está haciendo un trabajo social positivo al incrementar la visibilidad, audición e inclusión de los subalternos, un logro que los grupos hegemónicos sucesivos no pudieron realizar y ni siquiera desear. Esto requiere que los indígenas se incorporen como compradores a la cultura del consumo y al capitalismo global, pero *¿siempre* tiene que haber algo que nos preocupe?⁹. Hay una falta de sentido crítico en el efecto de reflejo que puede llevar a observadores (no indígenas) a identificar la perpetuación y la expansión del capitalismo global como características de un definitivo, si bien implícito, sistema de acondicionamiento de la acción humana, desautorizando a su vez a la agencia subalterna. Tal lógica naturaliza potencialmente el vínculo entre el capitalismo y los no indígenas, el cual no es de ninguna manera innato o inevitable. Por otra parte, la asunción predeterminada derivada de esta posición tiende a caracterizar al capitalismo como una fuerza de explotación y cooptación que socava la agencia indígena. Como en la mayoría de sistemas económicos, aquí también hay ganadores y perdedores, pero estos no pueden ser ubicados simplemente en categorías y jerarquías sociales (preexistentes). Si bien sigue habiendo amenazas reales y presentes en todas las regiones rurales andinas y amazónicas, generadas por la invasión de las industrias transnacionales de recursos extractivos, el caso del huayno comercial ofrece un ejemplo de la agencia andina y una forma de empoderamiento económico y cultural. Por lo tanto, igual que un discurso de indigenidad necesita ser entendido en relación con tiempos y lugares específicos, es importante que la comprensión de un discurso capitalista atienda tanto a las cuestiones de escala, como a sus diversas manifestaciones y significados en contextos particulares.

La situación andino-peruana contemporánea es resumida a la perfección por Jason Bush (2011: 33):

9 Lo cual no quiere decir que no debemos preocuparnos por los efectos del capitalismo.

Los migrantes en proceso de urbanización han formado una esfera pública alternativa que se opone cada vez más a articulaciones exclusivas de la nación por parte de la aristocracia criolla. A medida que el imaginario de un nuevo Perú ha pasado desde una visión opuesta a lo popular nacional hasta una “sociedad performativa” de la globalización neoliberal, ha adquirido una hegemonía frágil que constituye temas andinos como asuntos ciudadanos en formas que rara vez han experimentado antes.

Bush (2011) señala acertadamente un cambio tangible en el equilibrio de poder dentro de la sociedad peruana, que se ha habilitado en parte a través de la aparición de una forma de multiculturalismo neoliberal (Hale 2005). Sin embargo, como lo evidencia una creciente literatura sobre el tema, este cambio no constituye una democratización absoluta de acceso a los recursos de producción cultural o la emancipación uniforme de los consumidores. De hecho, “la profesada neutralidad multicultural del neoliberalismo” tiene el potencial de pasar por alto las formas históricamente arraigadas de la opresión y la desigualdad (Jackson y Warren 2005: 553). El mercado también tiene el poder para distorsionar las preferencias de los artistas y consumidores, y las opciones disponibles para ellos. Tucker (2013) documenta, por ejemplo, cómo los artistas pueden ser inducidos a ciertas estéticas y *performances* basadas en generar ganancias, más que como resultado de convicciones musicales personales o proyectos identitarios. Sin embargo, este tipo de dilemas no son de ninguna manera exclusivos de los artistas e intérpretes indígenas, y debe asumirse con cautela cualquier supuesto vínculo natural entre el poder del mercado y los intereses de los grupos hegemónicos. Del mismo modo, en este artículo se plantea la necesidad de resistir cualquier noción establecida de que el capitalismo—incluyendo su aparato de mercancía y espectáculo—es incompatible con la identidad, la expresión y la agencia indígenas.

Conclusión

El peligro de las críticas relativas a la mercantilización y espectacularización de la cultura indígena es que potencialmente atribuyen un carácter intrínseco no indígena a capital y espectáculo, y representan a los procesos capitalistas como si tuviesen un efecto distorsionador sobre una esencial experiencia vivida del indígena. El caso del huayno comercial destaca que los indígenas, capitalistas y consumidores no son mutuamente exclusivos a partir de posiciones sojuzgadas. Además, ayuda a desnaturalizar cualquier relación percibida entre los intereses de los grupos hegemónicos y la mecánica del capitalismo. Asumiendo que este es una fuerza de cooptación, la gente y la cultura indígenas pueden ser absorbidas por él, pero no necesariamente lo son más que cualquier otra persona en el mundo; en otras palabras, la cuestión de la indigenidad no siempre puede ser relevante. Aunque sigue habiendo desigualdades de poder tangibles y graves con respecto a muchas comunidades indígenas, el huayno comercial demuestra que el capital también puede ser una fuerza impulsora detrás del incremento de ciertos tipos de visibilidad y agencia subalternas. El contexto económico de la estética híbrida y de la *performance* espectacular del huayno comercial no debe ser excluido como una expresión de la experiencia indígena contemporánea, o como una forma expresiva con la que los indígenas peruanos se identifican y consideran suya. Si solo legitimamos expresiones culturales indígenas que son conscientes de su actuación de indigenidad como una profunda y esencial diferencia que supuestamente existe *a priori* del capitalismo y del espectáculo, estaremos limitando severamente lo que la indigenidad puede significar.

Referencias

Bigenho, M.

2002 *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

2012 *Intimate Distance: Andean Music in Japan*. Durham, NC / London: Duke University Press.

Bush, J.

2011 "Staging lo Andino: The Scissors Dance, spectacle, and indigenous citizenship in the new Peru". Ph. D. thesis, Ohio State University.

Cadena, M. de la

1995 "'Women are more Indian': ethnicity and gender in a community near Cuzco". En: *Ethnicity, Markets, and Migration in the Andes: At the Crossroad of History and Anthropology*. B. Larson y O. Harris (editores). Durham, NC / London: Duke University Press), pp. 329-348.

2000 *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham NC / London: Duke University Press.

Canessa, A.

2005 "Introduction: making the nation on the margins". En: *Natives Making Nation: Gender, Indigeneity, and the State in the Andes*. A. Canessa (editor). Tucson, AZ: University of Arizona Press, pp. 3-31.

Crain, M. M.

1996 "The gendering of ethnicity in the Ecuadorian Andes: Native women's self-fashioning in the urban marketplace". En: *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. M. Melhuus y K. A. Stølen (editores). London / New York, NY: Verso, pp. 134-158.

Debord, G.

1983 [1967] *Society of the Spectacle*. Detroit, MI: Black and Red.

Ferrier, C.

2010 *El huayno con arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

García Canclini, N.

2001 *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. George Yúdice (traductor). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

2005 *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. C. L. Chiappari y S. L. López (traductores). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Guss, D. M.

2000 *The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley / Los Angeles, CA: University of California Press.

Hale, C.

2005 "Neoliberal multiculturalism: the remaking of cultural rights and racial dominance in Central America". En: *Polar* 28, pp. 10-28.

Hellier-Tinoco, R.

2011 *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism & Performance*. New York, NY: Oxford University Press.

Hodgson, D. L.

2002 "Introduction: comparative perspectives on the indigenous rights movement in Africa and the Americas". En: *American Anthropologist* 104 (4), pp. 1037-1049.

Jackson, J. E. y K. B. Warren

2005 "Indigenous movements in Latin America, 1992–2004: controversies, ironies, new directions". En: *Annual Review of Anthropology* 34, pp. 549-573.

Kan, L.

s/f "spectacle / spectator (1), Keywords". The Chicago School of Media Theory, disponible en: <http://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/spectaclespectator/> (Consulta: 14 de enero de 2013).

Kirshenblatt-Gimblett, B.

1998 *Destination Culture, Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, CA: University of California Press.

Knight, A.

1990 "Racism, revolution, and indigenismo: Mexico, 1910-1940". En: *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. T. E. Skidmore, A. Helg y A. Knight (editores). Austin, TX: University of Texas Press, pp. 71-113.

Lloréns Amico, J.

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Méndez G., C.

1996 "Incas sí, indios no: notes on Peruvian Creole nationalism and its contemporary crisis". En: *Journal of Latin American Studies*. Vol. 28, N° 1, pp. 197-225.

Mendoza, Z. S.

2008 *Creating Our Own: Folklore, Performance, and Identity in Cuzco, Peru*. Durham, NC / London: Duke University Press.

Paerregaard, K.

2003 “Andean predicaments: cultural reinvention and identity creation among urban migrants in Peru”. En: *Imaging the Andes: Shifting Margins of a Marginal World*. T. Salman y A. Zoomers (editores). Amsterdam: Aksant, pp. 272-287.

Romero, Raúl R.

2001 *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.

2002 “Popular music and the global city: huayno, chicha, and technocumbia in Lima, Peru”. En: *From Tejano to Tango: Essays on Latin American Popular Music*. W. Clark (editor). New York, NY: Routledge, pp. 217-239.

Seligmann, Linda J.

1989 “To be in between: the cholas as market-women”. En: *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 31, N° 4, pp. 694-721.

Tucker, J.

2011 “Permitted Indians and popular music in contemporary Peru: the poetics and politics of Indigenous performativity”. En: *Ethnomusicology*. Vol. 55, N° 3, pp. 387-413.

2013 “Producing the Andean voice: popular music, folkloric performance, and the possessive investment in indigeneity”. En: *Latin American Music Review*. Vol. 33, N° 2, pp. 31-70.

Turino, T.

2008a *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press.

2008b *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Weismantel, M.

2001 *Cholas and Pishtacos: Stories of Race and Sex in the Andes*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Videos

“Movistar Quechua”. Julio 2008, disponible en: www.youtube.com/watch?v=UtCie4VHNdY (Consulta: 14 de enero del 2013).

Rosita de Espinar. Tema: “Suspiros de amor”, www.rincondelhuayno.com Diciembre 2009, disponible en: www.youtube.com/watch?v=Ogv-x8clXLo (Consulta: 14 de enero del 2013).

Del folclore a lo exótico: Yma Sumac y la representación de la identidad inca

Zoila Mendoza

La voz

Nacida en las alturas, en los Andes peruanos, Yma Sumac, una descendiente del último de los reyes incas, pasó su infancia literalmente “hablando” con los pájaros, las fieras, los vientos, el sonido de la vida y la naturaleza en los alrededores del pequeño pueblo de Ichocán (Cajamarca). Siendo una niña pequeña comenzó a participar en los servicios religiosos de los indios adoradores del Sol y a ser casi endiosada por ellos. La noticia de sus fenomenales poderes vocales llegó a Lima, la capital peruana, y una delegación oficial del gobierno viajó a su remota región montañosa para ver y oír lo que secretamente creían que era un mito. (Limansky 2008: 11).



El verdadero nombre de Yma Sumac era Zoila Chávarri del Castillo (Foto: Cortesía Revista Caretas).

Yma Sumac, la cantante peruana, sorprendió a los públicos de los Estados Unidos y Europa con su notable voz, su belleza y su misteriosa imagen de princesa / sacerdotisa “inca”. Los recuentos de su vida –al igual que la ficcional narrativa arriba citada sobre ella– están llenos de fantasía y contradicciones. Sin embargo, este capítulo comienza con otro relato acerca de su descubrimiento: uno verdadero¹.

Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo (Yma Sumac) y Zoila Rosa Beoutis Joffré (mi madre) fueron muy amigas durante el tercer y cuarto años de secundaria. Estas jóvenes mujeres habían viajado desde las provincias serranas de Cajamarca y Junín a la ciudad de Lima, buscando acceso a una mejor educación que la disponible en su lugar de origen. Aunque el colegio manejado por monjas al que asistían era de beneficencia, el que lo hicieran sugería que sus familias tenían recursos socioeconómicos no disponibles para la gran mayoría de pobladores de la sierra. Las dos amigas solían estudiar en la casa de mi tío abuelo, Alejandro Beoutis Santiváñez, quien hospedaba a mi madre en Lima. Beoutis era un ávido promotor de las tradiciones andinas de su tierra, y su casa era un lugar de encuentro para ensayar y prepararse con la finalidad de intervenir en eventos folklóricos. Él auspiciaba a varios artistas serranos que carecían de recursos económicos, con lo cual podían participar en la efervescente escena de la actuación folklórica en Lima. Para las primeras décadas del siglo veinte, los pobladores de la sierra habían comenzado a migrar en gran número a las ciudades, especialmente a Lima, y su creciente presencia comenzó a reflejarse en los concursos, festivales religiosos y otros elementos culturales que traían con ellos.

Mientras Héliida, la prima de mi madre, ensayaba para uno de tales eventos en 1938, Zoila Augusta y mi madre decidieron espiarla. Mi tía era asesorada

1 Este artículo fue publicado originalmente en inglés en la revista en línea *The Appendix*. Vol. 1, N° 3, julio del 2013. La traducción fue hecha por Óscar Hidalgo Wuest. Parte de esta historia apareció en uno de los principales periódicos del Perú cuando Yma Sumac falleció en el 2008 (*Variedades, El Peruano*, 10 de noviembre de 2008, pp. 3-4).

por un famoso músico folklórico, procedente del departamento serrano de Ayacucho: Moisés Vivanco de Allende. Este oyó a Zoila Augusta tararear y repetir las canciones, y la llamó diciéndole: “Joven mujer, tú tienes una espléndida voz”². Zoila Augusta acabó cantando en un dueto con mi tía en la próxima ocasión que tuvo lugar y desde ese entonces Vivanco se convirtió en su representante y mentor artístico. Se casó con ella en 1942.

Más tarde Vivanco idealizaría esta historia de “descubrimiento”, afirmando que había conocido a Zoila Augusta en su nativa Cajamarca. Esto condujo a reconstrucciones más fantásticas, tales como la aseveración de que, cuando el gobierno decidió llevarla a Lima, fue “una decisión que causó un levantamiento de casi 30.000 indios por la pérdida de su reverenciada cantante ritual” (Limansky 2008: 11). Tales exageraciones comenzaron a causar resentimiento hacia la estrella y su esposo y representante entre algunos públicos peruanos de la sierra.

La carrera de cantante folklórica de Zoila Augusta comenzó de inmediato, al tiempo que mi madre retornó a Junín para su último año de escuela secundaria. Su amistad terminó después del “descubrimiento” de Yma. Ellas se encontrarían nuevamente en 1957 y 2006. Hacia 1942, Zoila Augusta comenzaría a usar como nombre artístico el de Yma Sumac (en el Perú se escribe más comúnmente Ima Sumac), con lo que marcaba simbólicamente su nueva identidad como princesa / sacerdotisa inca. En quechua su nombre significa “cuán bella” y se asocia con la realeza inca a través de la popular pieza teatral *Ollantay*, que en esa época se creía un legado del período incaico.

Identidades en contienda

Típicamente, si alguien en los Estados Unidos ha oído del Perú, es en relación con los incas y con Machu Picchu, el sitio arqueológico que se añadió

2 Este comentario lo escuché de mi madre repetidas veces a lo largo de mi vida.

a la lista de las siete nuevas maravillas del mundo en el 2007. Aunque la mayoría de peruanos reivindica orgullosamente Machu Picchu y los logros del imperio inca como su herencia, son más vacilantes para imaginar el Perú como una nación andina, con gente y cultura serranas en su centro. A diferencia de otras naciones andinas como Bolivia y Ecuador, cuyas capitales se encuentran en el corazón de los Andes, Lima se ubica en la costa. Esta dicotomía entre el centro costeño del poder político y económico, y las regiones serranas periféricas o marginalizadas ha marcado la historia peruana desde el período colonial (1535-1821) y se ha vuelto incluso más prominente desde la independencia. A partir de la década de los sesenta, la nación peruana se ha presentado a sí misma, en la mayoría de foros internacionales, como una cultura criolla, que se desarrolla sobre la costa, mezclando sobre todo elementos españoles y afroperuanos.

Sin embargo, durante la mayor parte de la primera mitad del siglo veinte, esta identidad nacional estaba todavía en proceso de definición. Gobiernos nacionalistas y populistas, especialmente los del presidente Augusto B. Leguía (1908-1912, 1919-1925, 1925-1929, 1929-1930), buscaron fijar y proyectar una identidad nacional estable. En este contexto, los movimientos regionales de la sierra intentaron establecer una más ‘auténtica’ identidad serrana. La efervescente producción artística jugó un rol clave en estos movimientos, que operaron en una arena validada internacionalmente que había comenzado a conocerse como “folklore”. La música y las danzas previamente despreciadas y de base indígena comenzaron a verse como algo que debía protegerse y motivarse. Durante la primera parte del siglo veinte, el departamento serrano del Cusco tuvo un papel destacado en cuestionar el centralismo limeño y en sostener que el corazón y la identidad de la nación deberían estar en los Andes. Los artistas e intelectuales cusqueños tenían una especial ventaja: además de ser la cuna del imperio inca, el Cusco era también la entrada al monumental sitio de Machu Picchu, revelado al mundo en 1911 (Mendoza 2008).

El así llamado “descubrimiento científico” de Machu Picchu inició una nueva época en el rol del Cusco y los Andes indígenas en el *imaginario* peruano e internacional. Aunque el sitio se menciona en documentos de los siglos dieciocho y diecinueve, y era conocido por la gente que vivía en el área, que Machu Picchu se convirtiera en un más importante foco de interés nacional e internacional se debió en gran medida a los esfuerzos de dos ciudadanos norteamericanos, Hiram Bingham y Albert Giesecke. Sin embargo, no fue hasta la década de los años cuarenta, con la edificación del primer hotel turístico en el Cusco, vuelos comerciales regulares hacia la región y la construcción de una zigzagueante carretera hasta el sitio, que un significativo número de turistas comenzó a viajar al Cusco y Machu Picchu (Heaney 2010).

Desde la década de los veinte en adelante es obvio que no solo el Cusco sino la mayoría de la música y de la danza adoptan la identidad “inca” para validarse. Nuevos espacios en los ámbitos nacional y regional se crearon para promover este tipo de arte, y los artistas del Cusco adquirieron un sobresaliente lugar en ellos. Fue en este contexto que Yma Sumac comenzó su carrera. Ella se unió a la agrupación Arte Folklórico, liderada por Moisés Vivanco, y en 1942 hizo su debut en radioemisoras nacionales e internacionales. Pronto la compañía cambiaría su nombre a Yma Sumac y el Conjunto Folklórico Peruano, un claro signo de la creciente fama de la joven estrella. En los años que siguieron, el conjunto recorrió Perú, Chile, Argentina, Brasil y también México, probablemente el más importante centro artístico de Latinoamérica. Para entonces, este país era el líder en producción de música, televisión y cine para todo el ámbito regional; ser reconocido allí significaba gran fama para los artistas de la época.

Dado que la visita a México representaba un importante desafío para la cantante y el grupo, ellos se aseguraron de reunir a los mejores artistas de todo el Perú. Invitaron a tres bien conocidos músicos populares del Cusco a formar parte de la agrupación. Esta iniciativa fue nefasta: después de tocar con la agrupación

en Lima, el flautista fue atropellado por un carro y otro intérprete no pudo viajar a causa de problemas con la visa. La inicial relación amistosa entre Yma y los artistas del Cusco se debilitaría cuando ella dejó atrás el tradicional folklore andino a cambio de un personaje que vendiera mejor en el extranjero.

La transformación

Yma Sumac y Moisés Vivanco llegaron a Nueva York en 1946 con la esperanza de encantar al público norteamericano con su arte folklórico. Poco antes Vivanco había disuelto la compañía y formado el Inca Taqui Trío con una de las primas de Yma. Aunque la extraordinaria voz y exótica belleza de Yma siempre capturaban la atención de los públicos norteamericanos, el trío inicialmente pasó dificultades. El arte de Yma necesitaba adecuarse a las formas



Yma Sumac llegó a Nueva York en 1946. Su arte tuvo que adecuarse a las formas de exotismo que el público norteamericano esperaba (Foto: Cortesía Revista Caretas).

de exotismo que el público norteamericano esperaba. *Exotica* fue “una forma de música *pop* mayormente instrumental caracterizada por instrumentación orquestal o de salón, incrementada con ritmos latinos, africanos o polinesios, o con coro y canto de sonidos tribales” (Limansky 2008: 3)³.

Parece que Vivanco, como su esposo y representante, dirigió la transformación de Yma. Administró sus contratos musicales y creó un aura de exotismo alrededor de ella. Para la década de los cincuenta, las inseguridades de Vivanco acerca de su propio valor lo condujeron a ejercer un odioso y agresivo dominio sobre ella. Limansky dice que “Moisés custodió a Yma como si fuera una rara flor de invernadero... [Y]a sea consciente o no, Yma se dejó poner en esa incómoda y precaria situación”. Vivanco luchaba para conseguir el reconocimiento del público, pero “Yma entregó lo que se esperaba de ella porque, en realidad, su talento igualaba las extravagantes afirmaciones de los lanzamientos de la publicidad” (Limansky 2008: 124).

La voz de Yma fue, de hecho, extraordinaria. Mientras que algunos dicen que su rango vocal era de cuatro octavas, otros –incluida la propia cantante– afirmaban que alcanzaba las cinco. Parece, sin embargo, que lo que impresionaba más a los públicos eran las notas extremadamente altas que podía alcanzar. Mientras que las cantantes tradicionales andinas eran conocidas por su voz muy aguda, no hay duda de que el nombre de Yma Sumac en el Perú se volvió sinónimo de canto agudo. Sin embargo, su canto se desplazaría más allá del tradicional estilo folklórico andino hacia un estilo cuasioperístico. Yma señaló este cambio vistiendo caros vestidos y adornándose con joyería peruana.

Como parte del movimiento *Exotica*, Yma ofreció impresiones vocales ins-

3 Como afirma el principal biógrafo de Yma, en 1950, cuando su primer álbum se lanzaba en los Estados Unidos, los horrores de la Segunda Guerra Mundial “estaban todavía frescos en las mentes de las personas del mundo [y ellas] estaban listas para la diversión... [E]sto condujo al crecimiento de un inusual movimiento de entretenimiento popular americano llamado *Exotica*” (Limansky 2008: 3).

piradas en la naturaleza que podrían considerarse extrañas. Como sostiene Limansky:

(...) a causa de su individualidad musical distinta, pero también de la absurdamente grandilocuente publicidad y promoción americana inicial —que promocionaba a la cantante como una sacerdotisa y/o princesa inca, e inexorablemente enfatizaba e incluso exageraba sus extensiones vocales—, Yma Sumac no fue casi nunca tomada seriamente como una artista. En lugar de ello, fue relegada a las filas de los artistas de curiosidad, de los artistas fenómenos... [U]na figura aislada en los anales de la actuación, Sumac ha tenido siempre misterio alrededor de ella. Fue tan exótica como glamorosa para la cultura americana (Limansky 2008: 124).

Esta misteriosa rareza encajó perfectamente dentro del guion de la primera película de Hollywood caracterizada por Yma: *Secret of the Incas* (*El secreto de los incas*), que inspiró la saga *Indiana Jones*. El rol de Yma estaba directamente relacionado con el regio personaje inca que había adoptado. Como en el movimiento musical *Exotica*, las representaciones de Hollywood de los países remotos y/o las culturas encarnadas por los artistas y los sitios arqueológicos fueron fácilmente consumidas por el público de los Estados Unidos. Esta fue la época en que, por ejemplo, Carmen Miranda llegó a encarnar no solo la identidad brasileña sino una genérica identidad “latina”. *Secret of the Incas* se lanzó en 1953 y se estrenó en 1954. Albert Giesecke, uno de los dos norteamericanos que jugó un rol fundamental en el “descubrimiento” de Machu Picchu, se convirtió en una persona clave, que facilitó ayuda local y orientación al equipo de filmación (Heaney 2010: 220).

Si bien parece haber existido un remoto vínculo de ascendencia inca a través de la madre de Yma, que llevaba el nombre Atahualpa (el del último inca que reinó en el Perú) como uno de sus apellidos de soltera, este hecho fue enormemente exagerado en el mercadeo de la película en los Estados Unidos.

En *Secret of the Incas*, Yma fue retratada como una lugareña de la elite cercana a Machu Picchu que actuaba como intermediaria entre los indios animistas, supersticiosos y primitivos, y los científicos y funcionarios que estaban trabajando en los sitios arqueológicos. Su personaje es también una suerte de sacerdotisa que hace una ofrenda a la momia inca encontrada en el sitio.

Extraordinariamente, Yma Sumac nunca estuvo en Machu Picchu –o, de hecho, incluso en el Perú– durante la filmación. Las canciones fueron pregrabadas y ella filmó sus escenas en estudios de Hollywood. Esta música se atribuye en la película y en todas sus grabaciones a “Moisés de Vivanco”. Cualquier participación directa en lo que ella se supone interpretaba o no le era atribuida o se la dejaba de lado a favor de Vivanco o de los productores para quienes trabajaba.

La caracterización de Yma en la película fue una clara estrategia para hacerla más vendible. El tema central y las interpretaciones musicales principales en su voz presentan ya las modificaciones hechas a su arte para adecuarlo al movimiento *Exótica*. Su música no sonaba nada semejante a la música tradicional indígena o *mestiza* de los Andes peruanos. De hecho, parecería como si los cineastas no hubiesen deseado registrar ninguno de los sonidos reales hechos por los indígenas cuando entraban en las escenas con sus *pututus* o conchas, música o danza rituales. Aquellos sonidos fueron reemplazados por una mezcla orquestada de sonidos afrocaribeños y otros populares sonidos exóticos. Los indios fueron retratados como una multitud de admiradores reunidos alrededor de Yma Sumac, de acuerdo con las exageraciones acerca de su pretendida deificación por sus coterráneos. Todo esto a pesar del hecho de que Yma y los indios en el sitio de Machu Picchu eran filmados a miles de millas de distancia.

Aunque la película fue un gran éxito económico para Paramount Studios, fue duramente criticada en el Perú por los artistas e intelectuales de la

sierra, especialmente los del Cusco. Si bien reconocieron que la exposición internacional de Machu Picchu beneficiaría al turismo, estaban indignados por la manera en que la música distorsionaba su herencia. Después de todo, ellos habían estado intentando por décadas perfeccionar este arte: ponerlo en el centro de la identidad nacional peruana y ganar reputación internacional. Sostenían que no había necesidad de insertar música pregrabada, artificialmente exótica, dadas las ricas tradiciones musicales disponibles localmente. El retrato que la película hizo de Yma incrementó las tensiones preexistentes entre los artistas folklóricos peruanos, por un lado, y Moisés e Yma, por el otro.

En 1957, después de un escándalo que involucró un amorío y un litigio, Yma se divorció de Vivanco y volvió al Perú para una breve visita. Había sido contratada por una compañía petrolera norteamericana para presentarse en Talara, una ciudad de la costa norte. Casualmente mi familia había sido reubicada allí, debido a la carrera militar de mi padre. Mi madre fue a ver su presentación, pero no se aproximó, pensando que Yma no recordaría su amistad de la infancia. Pero Yma la vio, la reconoció y ellas se abrazaron. Mi madre le contó a Yma que había elegido Emperatriz (uno de los nombres de Yma) como segundo nombre para su hija. Nací en Talara tres años después de su encuentro. Mi madre me dio a mí, su menor hija, el primer nombre que compartió con la estrella: Zoila.

Yma Sumac finalmente haría el viaje a Cusco y Machu Picchu en 1959, el mismo año en el que se volvería a casar con Moisés. Yma y Vivanco, quienes eran ahora ciudadanos norteamericanos, junto con su compañía artística, llegaron ese año al Perú para una gira. Su visita estuvo envuelta en la controversia. Por años el escritor José María Arguedas, por entonces un importante funcionario del gobierno en asuntos culturales, había criticado duramente el estilo y el repertorio que Yma Sumac y Vivanco presentaban al público ex-

tranjero. Ellos recibieron una recepción particularmente hostil en Arequipa, donde –como en el Cusco– artistas e intelectuales habían desarrollado su propia identidad regional opuesta al centralismo de Lima. A su llegada a la Ciudad Blanca, la gente “pifió y abucheó en rechazo, porque, con sus afirmaciones, esta peruana renegada [Yma Sumac] había hecho frecuentemente a sus compatriotas parecer salvajes y primitivos; ella podía ser admirada por su arte, pero su indigna actitud como una peruana nunca podría ser olvidada”⁴.

Yma Sumac aparentemente no tuvo tal recepción hostil en el Cusco, y la prensa local se limitó a reimprimir artículos sobre el rechazo en Arequipa y comentarlo. De acuerdo con una declaración hecha a la prensa, la primera visita de Yma Sumac a la Ciudad Imperial fue el resultado de su deseo de “llegar a conocer el legado histórico inca del Cuzco, expresado por sus ruinas, como un homenaje a su antigua patria y como prueba de que, a pesar de su nueva nacionalidad, es todavía una ‘hija del Sol’ y de su ancestro inca”⁵.

Un epílogo

La carrera de Yma Sumac daría varios giros en los Estados Unidos y en Europa antes de que ella falleciera en el 2008. Para entonces había hecho estallar la fantasía de muchos públicos, especialmente en los Estados Unidos, donde una leyenda se creó acerca de que ella “realmente” era Amy Camus (su nombre escrito al revés), una aburrida ama de casa de Brookline y no una princesa / sacerdotisa inca. Después de su agridulce visita de 1959, Yma no volvió al Perú demasiado hasta la década los setenta, cuando tuvo otro encuentro difícil con el público peruano, esta vez en su tierra natal de Cajamarca. Se había divorciado de Vivanco por segunda y última vez en 1965, y esto parece haberle dado más libertad para pasar tiempo en su propio país. Sus visitas en la década de

4 *El Comercio*, 18 de agosto de 1959, p. 3.

5 *El Comercio*, 10 de agosto de 1959, p. 1.

los setenta fueron controversiales debido a lo que el público percibía como su altivez y a lo que ella percibía como una falta de apreciación de sus logros.

Su visita final fue en el 2006, cuando gracias a una campaña manejada por un admirador recibió una serie de honores. Finalmente obtenía un sincero reconocimiento en su propio país después de una tensa relación de larga data. En esa época parecía frágil y no realizaba presentaciones formales. Cantó brevemente con un grupo peruano en el tren cuando se dirigía a visitar Machu Picchu por última vez. No hace falta decir que este reconocimiento tardío conmovió a Sumac profundamente⁶.



Su última visita al Perú fue en el 2006, cuando finalmente obtuvo un sincero reconocimiento en su país tras una tensa relación de larga data (Foto: Cortesía Revista Caretas).

6 Esto fue señalado por un testimonio que su biógrafo recogió y que afirmaba que en cualquier importante aparición después de este honor ella se ponía las seis pesadas medallas que había recibido en el Perú (Limansky 2008: 248).

Fue durante este viaje que ella pasó por la casa de mi madre en Lima y, durante una muy corta visita, le dijo: “Deseo abrazarte y darte un beso como cuando éramos niñas”. Quizá anticipando que sería su última visita al Perú, Zoila Augusta quería recoger algunos de sus pasos importantes y ver a la amiga querida de su juventud. Muchos de nosotros los peruanos, especialmente aquellos de la sierra o sus descendientes, creemos que antes de partir para siempre una persona –o su alma– necesita recoger los pasos importantes que dio durante la vida. Yma Sumac quiso reconectarse con el Perú. En sus décadas finales incluyó más canciones en su repertorio que tenían raíces en el folklore peruano (como se muestra en la “Canción de cuna andina” que interpretó en una entrevista televisada de 1991 en Alemania).

La carrera de Yma Sumac encarnó muchas de las contradicciones que surgen cuando el deseo internacional de consumir exotismo se enfrenta con las realidades de las culturas tradicionales o indígenas. Yma estaba impedida, por su representante y esposo, y por las industrias de grabación y cine, de desarrollar el arte que la hizo popular en su tierra y en América Latina en primer lugar. Es difícil saber en qué medida fue cómplice en la transformación de su arte en esa rareza en la que se convirtió, pero sabemos con seguridad que fue muy importante para ella ser reconocida de vuelta a casa. Fue una suerte que este deseo se cumpliera al final de su vida.

Referencias

Heaney, Christopher

2010 *Cradle of Gold: The Story of Hiram Bingham, a Real-Life Indiana Jones and the Search for Machu Picchu*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Limansky, Nicholas

2008 *Yma Sumac, The Art Behind the Legend*. Nueva York: YBK Publishers.

Mendoza, Zoila

2008 *Creating Our Own: Folklore, Performance and Identity in Cuzco, Peru*. Durham y Londres: Duke University Press.

El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte

Javier F. León

Introducción

Hay un patrón familiar que se ha vuelto característico de algunas discusiones acerca de la música popular en América Latina, que tienen lugar en otras partes del mundo. De acuerdo a estas narrativas, ciertas prácticas y géneros musicales vinculados a una localidad o comunidad en particular pueden ser “descubiertos” y subsecuentemente incorporados como parte del imaginario simbólico de un proyecto de identidad emergente. El supuesto éxito o fracaso de este proceso muchas veces se asume ligado a la posibilidad de que esta música llegue a ser diseminada y aceptada por una comunidad más amplia de oyentes, algo que desde el siglo veinte muchas veces también ha implicado la mediatización de esta misma música y su enredo con intereses de circulación y consumo masivo, tanto como con otras agendas externas, las cuales intentan imponer sus propias normas estéticas, estilísticas y prácticas para poder ejercer mejor control sobre su producción. La evaluación de esta dinámica, siempre llevada a cabo retrospectivamente, tiende a producir una de dos posibles conclusiones. En la mayoría de los casos, practicantes, oyentes, críticos y aquellos dedicados a documentar la historia social de estos géneros musicales concluyen que su comercialización y/o institucionalización han producido un estancamiento creativo, el cual resulta en que la música pierda su habilidad de involucrar al oyente de una manera significativa. El por sí de la música no llega más allá de su habilidad de generar un cierto potencial económico, su relevancia social y política decae, llegando eventualmente a su

desaparición o a la añoranza de una supuesta edad de oro anterior que la reduce a una pieza estática de museo. La otra conclusión –tal vez un poco más común en las últimas décadas entre aquellos influenciados por la crítica posmoderna y los estudios acerca de la globalización– propone que este proceso de mediatización no es necesariamente del todo negativo y que, en ciertos casos, puede crear espacios y modelos para la formación de nuevas identidades que a su propia manera tratan de resistir tendencias hegemónicas.

Esta narrativa familiar y sus dos posibles conclusiones reproducen ciertas preocupaciones que practicantes, oyentes y estudiosos tienen en cuanto al poder de la cultura de masas y de las industrias culturales, ya sea como agentes de homogeneización que diluyen la diversidad y la relevancia culturales locales –muchas veces llamadas “tradicionales” o “auténticas”– o como vehículos para la creación y valoración de nuevas formas de expresión musical características de lo que alternativamente es denominado como capitalismo avanzado, era global o nueva cultura cosmopolita. En general estas dos posiciones básicas, y sus innumerables variantes, pueden ser interpoladas a debates que quedaron sin resolver durante la primera parte del siglo veinte. En esa época, teóricos de la Escuela de Frankfurt como Theodor Adorno y Max Horkheimer (Horkheimer y Adorno 1994), o Herbert Marcuse (2007), preocupados por el ascenso del fascismo en Europa, propusieron que las nuevas industrias culturales y creativas orientadas al consumo masivo, como la música popular en boga, la fotografía o el cine, contribuían a mantener a las masas dóciles, sugestionables y manipulables, ya sea por parte de déspotas o por intereses capitalistas. Por otro lado, su colega Walter Benjamin (2003), aunque compartiendo muchas de las mismas ansiedades, llegó a ofrecer una contrapropuesta en la que planteó que la creación artística dentro de un marco capitalista y de reproducción masiva –aunque tal vez no llegara al tipo de autonomía que Adorno consideraba indispensable– sí mantenía una cierta capacidad para la crítica y la resistencia, precisamente porque estos modos de expresión eran más accesibles no solo a

las elites intelectuales. En las décadas siguientes, un gran número de estudiosos dedicados a la misma problemática, entre ellos los críticos británicos del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (también conocido como la Escuela de Birmingham), ha desarrollado más estas posiciones, en muchos casos explorando las contradicciones que se encuentran en ambas. Sin embargo, aunque todos estos estudios han producido un entendimiento más sofisticado de lo que viene a ser la relación entre la música, las industrias culturales y la cultura de masas, todavía queda la inclinación de concebir estas dos posibilidades como mutuamente excluyentes y con necesidad de resolución, ya sea en favor o en contra de la cultura de masas.

Ambas tendencias se pueden encontrar en el modo como se discute la música popular en el Perú, sobre todo dentro de la ciudad de Lima. Aunque tal vez de una manera abstracta muchos todavía consideran a la cultura de masas con sospecha, el rol que ha tenido la música en la formación de nuevos espacios de inclusión en la sociedad peruana durante las últimas décadas del siglo veinte ha contribuido a un entendimiento más sofisticado de la relación entre música y cultura de masas. Como lo indica Chalena Vásquez: “La complejidad de un fenómeno artístico radica en ser síntesis de muchas relaciones a la vez, en el carácter plurisemántico de su expresión y por último, en que la percepción del mismo hecho impresiona cualitativamente de manera distinta en los sectores sociales y en las personas, de acuerdo a condiciones materiales, sociales e ideológicas también” (Vásquez 1987: 63). Esta complejidad se ha manifestado más claramente en trabajos dedicados a las prácticas musicales de los que en un momento fueron denominados como los “nuevos limeños”, empezando por estudios que se ocupan de la música y cultura chicha (Golte y Adams 1990; Turino 1990; Hurtado 1995), pasando por los que tratan la transformación de este género conforme las comunidades que lo producían empezaron a integrarse social y económicamente a la ciudad capital (Romero 2002, 2007), y más recientemente, aquellos que atienden al surgimiento de estilos, sean de

corte neotradicional o cosmopolita, y que proponen nuevos modelos de identificación en diálogo con las realidades emergentes de la Lima de hoy (Alfaro 2003, 2004; Butterworth 2014; Tucker 2013a, 2013b). Esta perspectiva ha influenciado incluso la manera en la que se ha considerado retrospectivamente lo que vendría a ser la prehistoria de estos géneros musicales, de tal modo que el surgimiento de la industria discográfica de huayno en las décadas anteriores no es visto simplemente como una comercialización y distorsión de lo tradicional, sino como un proceso que ayudó a practicantes y oyentes a crear nuevos espacios sonoros y sociales de inclusión (Lloréns 1983, 1991; Romero 2001: Cap. 4). Esta óptica también se encuentra en estudios más recientes dedicados a la música *rock* y a la música de fusión (Ramos-García 2003; Rozas 2007; Torres 2009), aunque en algunos casos el deseo de celebrar el triunfo de una comunidad subalterna en particular puede llevar a que se ignoren ciertos aspectos negativos o contraproducentes de estas dinámicas.

La otra cara de la moneda también figura, sobre todo en lo que se refiere a las prácticas musicales regionales de la costa peruana. Si bien se mantiene, en los casos ya mencionados, un cierto nivel de crítica o escepticismo en cuanto a la relación entre la música y la cultura de masas, aquellos posibles efectos negativos no llegan a ser considerados capaces de descarrilar estos proyectos de identidad emergentes. Por otro lado, cuando se examinan prácticas musicales que son percibidas en un proceso de disminución o desplazamiento, como es el caso de la música criolla, la conclusión generalmente es la opuesta: no solo los efectos negativos predominan, sino que son la causa de ese estancamiento creativo que ha llevado la música a su deterioro. Desde este punto de vista, las prácticas musicales contemporáneas llegan a ser consideradas poco más que copias imperfectas y desgastadas de una tradición cultural anclada en un pasado no objetivo, sino idealizado. Por lo tanto, no sorprende que la gran mayoría de estudios dedicados a la música criolla se enfoque en aquellas etapas tempranas que son consideradas como más “auténticas”

(Zanutelli 1999b; Leyva 1999; Toledo 2007; Borrás 2012), o si toman un panorama histórico más amplio, tracen un largo período de descenso después de esa misma etapa (Lloréns 1983; Zanutelli 1999a; Lloréns y Chocano 2009; Chocano 2012). A cierto nivel, este declive está basado en hechos históricos e información empírica; después de todo, sería muy difícil negar que géneros musicales como el vals y la marinera no tienen hoy la popularidad o relevancia social que tuvieron en décadas anteriores. Pero también hay un problema cuando esa dinámica no se analiza de una manera crítica, sino simplemente se asume como algo dado por hecho, lo cual implica una tendencia a ignorar o minimizar la ya mencionada complejidad que caracteriza a este tipo de proceso. José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano resaltan este punto muy claramente cuando mencionan la gran ironía de considerar retrospectivamente a Felipe Pinglo como una de las figuras más “auténticas” de la música criolla a pesar de que, en su propia época, y precisamente por su estrecha relación con la cultura de masas de ese entonces, fue considerado como una fuerza modernizante que amenazaba el estilo y la estabilidad musical de la generación de la Guardia vieja (Lloréns y Chocano 2009: 257-258).

Este tipo de contradicciones sugiere que aferrarse a narrativas donde la cultura de masas figura como agente de condena o de redención simplifica demasiado los procesos sociales, culturales, políticos, musicales e individuales que influyen en el desarrollo de determinado género musical. Además, aceptar estas mismas narrativas como hechos “naturales” oculta las motivaciones de los propios practicantes, oyentes, críticos y estudiosos –tanto en el momento como retrospectivamente– para querer favorecer y construir una historia en particular que resuene con sus propias inquietudes, perspectivas y prioridades. Por lo tanto, es necesario ir más allá de la afirmación de estos patrones preexistentes. En este ensayo propongo que ambas tendencias, la de celebrar y la de deplorar la relación entre un género musical local y la cultura de masas, no son solamente dos caras de la misma moneda, sino también inter-

pretaciones, simultáneamente opuestas y complementarias, de una realidad musical y social más compleja, que han sido elaboradas con ciertos objetivos en mente. Estas interpretaciones son construidas mediante un proceso selectivo de priorización, en el cual varios aspectos vinculados a la práctica social y musical de un género en particular son identificados como predominantes, a la vez que aspectos contradictorios son disminuidos o ignorados. En este proceso, la agencia artística y cultural de los propios músicos se llega a perder, ya que ellos muchas veces figuran como el último eslabón de una cadena causal que da prioridad a factores externos (por ejemplo: cambios sociales, políticos y económicos que van más allá de las experiencias de estos músicos, o la opinión de actores sociales con más poder).

Una manera más efectiva de examinar este proceso de construcción de narrativas “oficiales” es invertir la dirección en la cual supuestamente se desenvuelve y partir desde el punto de vista del músico o artista. Por lo tanto, también quiero proponer que las decisiones artísticas e interpretativas tomadas por los músicos deben ser consideradas como centrales a todo proyecto crítico. Asumir esta perspectiva requiere un poco de cuidado, ya que las narrativas dominantes mencionadas han influenciado la definición del rol que generalmente se le atribuye al artista o músico popular, un rol que también debe ser cuestionado. Este rol generalmente se ha llegado a dicotomizar siguiendo el patrón de condena y redención. Una cara de la moneda considera al músico como un agente pasivo y casi anónimo, cuya labor artística es simplemente un reflejo o derivado de cambios sociales y culturales más amplios. La otra lo ve como un individuo autónomo y visionario, capaz de resistir los engaños de la cultura de masas mediante su creación artística.

Para poder llevar a cabo el tipo de análisis que propongo es necesario ir más allá de la simple categorización de los músicos como víctimas o campeones. En sus capacidades múltiples como cultores, artistas, oyentes y consumidores,

ellos han desarrollado una relación ambigua y contradictoria con su entorno, que paralela la complejidad del desarrollo de los géneros musicales que ellos mismos practican. En este contexto, se tiene que considerar la elaboración y adaptación constante de un estilo musical como sinónimas para la creación de un espacio simbólico de negociación primeramente impulsado por los mismos músicos, un espacio en el cual ellos intentan determinar y resolver su posición dentro del medio ambiente mediatizado en el que se encuentran. El análisis de este espacio musical no solo revela decisiones musicales que llegan a establecer ciertas tendencias estilísticas, sino también motivaciones sociales, culturales y políticas, en muchos casos elaboradas en respuesta a nuevas necesidades de la comunidad musical. Una vez identificados, estos elementos pueden ser trazados conforme entran en contacto con y son interpretados por otros actores sociales que también se desplazan en este espacio (oyentes, críticos y estudiosos), y luego ver cómo los cambios producidos por esa interacción retroalimentan las perspectivas de los músicos, llevándolos a tomar otra serie de decisiones e iniciando un nuevo ciclo de negociación.

Un buen ejemplo de cómo este cambio de orientación analítica puede ayudar a superar la tendencia de conceptualizar la música popular como encasillada dentro de una de dos narrativas sobredeterminadas es el caso del desarrollo de la música afroperuana durante las últimas décadas del siglo veinte y principios del siglo veintiuno. En general, percepciones de este desarrollo musical han tendido a validar las dos narrativas ya mencionadas. Para muchos músicos, oyentes e investigadores la transición de la música afroperuana de una práctica espontánea a nivel de la comunidad o de la familia a una práctica profesional ligada a las academias, a las escuelas de folklore, a las peñas y a la industria musical, aunque reconocida a un nivel como proceso de adaptación a un cambio de circunstancias sociales y económicas experimentadas por la comunidad afroperuana, también es interpretada como un proceso de desvirtuación y de transformación de lo auténtico a lo comercial. Más

recientemente –sobre todo con la ascendencia en popularidad de versiones más experimentales de la música afroperuana en los ámbitos internacionales de música del mundo, música electrónica y música de fusión–, también ha surgido la otra narrativa, que propone que la música afroperuana, debido a sus cualidades rítmicas y musicales únicas, es capaz de romper con los esquemas hegemónicos impuestos por la industria musical internacional y volverse una fuerza contracultural.

Ambas narrativas ignoran varias contradicciones importantes. En el primer caso, nunca se ha llegado a resolver de una manera satisfactoria el hecho de que algunos de los artistas considerados cultores auténticos y/o autoridades de la música afroperuana –personas como Vicente y Abelardo Vásquez, Augusto Ascuez, Nicomedes y Victoria Santa Cruz, entre otros– tuvieron un papel en el proceso de institucionalización de esta música, llegando varios de ellos a ser maestros de diversas generaciones de músicos de academia, pero de alguna manera u otra escapando de la crítica más generalizada que dice que los maestros y estudiantes de academias y escuelas de folklore han contribuido al estancamiento de la música tradicional. En el segundo caso, la celebración de la hibridación musical y cultural que estos nuevos estilos basados en la música afroperuana representan, muchas veces ignora las grandes diferencias de poder que perduran entre muchos de los músicos afroperuanos y los otros colaboradores o “socios” que participan en estos proyectos; un punto ciego de esta narrativa que prohíbe comprender hasta qué punto esta dinámica llega a ser un proceso igualitario o un caso de comercialización o apropiación cultural.

Cada una de estas narrativas también está ligada a ciertos géneros musicales en particular, de modo que el desarrollo del festejo generalmente se ha asociado con el proceso de institucionalización y comercialización, mientras que el landó se ha vuelto símbolo de una nueva complejidad musical y de un espíritu

de experimentación. Estos dos “arquetipos musicales de la negritud”, como los califica Heidi Feldman (2009: 189-194), forman las dos caras de la moneda anteriormente mencionada, y aunque ciertamente hay evidencia de que a cierto nivel se corrobora esta percepción, también existen aspectos que la contradicen. En las páginas que siguen vamos a examinar brevemente la historia y el desarrollo musical de ambos géneros, pero no con el propósito de resolver estas contradicciones. Nos vamos a enfocar en cómo músicos afroperuanos a fines del siglo veinte y principios del siglo veintiuno han llegado a percibir estas narrativas y desarrollo musical y, a la vez, examinar cómo esa misma percepción ha influenciado las decisiones musicales tomadas por ellos más recientemente. Sostengo que este proceso no es solamente artístico o musical, sino también una manera de usar el ámbito musical como un espacio simbólico en el cual estos músicos continúan interrogándose si es que su relación con el ambiente mediatizado en el que se encuentran y la cultura de masas es, en suma, una fuerza positiva o negativa en cuanto al desarrollo de la música afroperuana.

La consolidación del festejo

Para la mayoría de peruanos, el festejo es un género musical definido por un acompañamiento rítmico ligero en un tiempo doble compuesto, letras de carácter festivo, una coreografía vivaz y demostraciones de destreza percusiva y rítmica. Desde un punto de vista histórico, la información más antigua que se tiene sobre alguna danza que podría ser denominada retrospectivamente como festejo proviene del siglo diecinueve, aunque anteriormente se propusieron –y a veces continúan circulando como parte del folklore oral contemporáneo asociado con este género– teorías especulativas que quisieron situar su origen en la Lima del siglo diecisiete, a pesar de que nunca llegaron a ofrecer evidencia concreta alguna (Tompkins 1981: 239-244). El término mismo, “festejo”, no figura en conexión con ninguna danza o práctica

musical antes del siglo veinte, aunque es posible que hayan existido algunos antecesores conocidos por distintos nombres en el siglo previo. El vínculo más explícito que existe entre los dos siglos es la supervivencia de letras y canciones que fueron reconstruidas y repopularizadas, para eventualmente volverse la base del repertorio contemporáneo. Como lo anota Chalena Vásquez, aunque la supervivencia de estas melodías y letras indica un cierto nivel de continuidad en cuanto a la música, la coreografía del festejo no sobrevivió, lo cual requirió su completa reinención (Vásquez 1982: 45-46; Tompkins 1981: 247-248; Feldman 2009: 110).

La percepción que hoy día se tiene del festejo como una encarnación musical de la alegría irreprimible de la comunidad afroperuana, aun en tiempos de adversidad y desdicha, está ligada a la transformación de estos fragmentos en un género musical bien definido durante la segunda parte del siglo veinte. Aunque algunos fragmentos, por ejemplo los que formaron la base de “Don Antonio Mina” o de “Molino molero”, cayeron desde un inicio dentro de la categoría de lo que es el festejo, otros no encajaron tan fácilmente. Lo que es ahora el conocido festejo “Pobre Miguel” fue interpretado durante una reconstrucción de Samuel Márquez en 1936 como una moza-mala. Por otro lado, “A sacá camote con el pie”, aunque identificado por Tompkins (1981: 244) como un festejo tradicional, hoy en día es tocado como un landó y generalmente atribuido a “Caitro” Soto. En gran parte, ese proceso de definición ha sido facilitado por las letras de las canciones, muchas de las cuales hablan sobre las circunstancias de la vida diaria ya sea durante la esclavitud o tal vez en el período posterior a la abolición, en el cual no se vieron cambios significativos en cuanto a la situación laboral o económica de muchos afroperuanos (Aguirre 2005: 191-196). Nuevas composiciones escritas durante los setenta –por ejemplo “El mayoral” o “El negrito chinchivi”– optaron por emular esos fragmentos, reforzando y suplementando esa noción de continuidad, y lo que vendría a ser percibido como un repertorio y temática “tradicionales”.

Forjar el festejo como uno de los dos arquetipos de negritud ya mencionados va más allá del establecimiento de una temática unificada. También fue necesario el desarrollo de una identidad musical coherente, lo cual presentó un reto. Los fragmentos sobrevivientes del siglo anterior existían en una variedad de métricas distintas (2/4, 3/4, 6/8 o 4/4) (Tompkins 1981: 250-253), algo que tal vez podría indicar el hecho de que no provenían de un solo antecesor, sino de distintos géneros que si bien tenían una cierta temática común en cuanto a la letra, no necesariamente compartían las mismas características rítmicas o estructurales. Conforme a estas melodías se les empezó a dar cuerpo en el contexto de nuevos arreglos, ellas fueron superpuestas sobre un acompañamiento rítmico binario simple o compuesto. El primer ejemplo grabado de un festejo, y por lo tanto el primer indicio de su transformación musical, es una versión de “Don Antonio Mina” realizada por el Conjunto Ricardo Palma (*circa* 1936), una agrupación integrada por Samuel Márquez, Francisco Ballesteros, Víctor “Gancho” Arciniega y Pancho Estrada (Tompkins 1981: 104-105). En tal grabación, el arreglo de Márquez para laúd, guitarra y cajón es caracterizado por una métrica binaria simple, todos los instrumentos siguiendo el ritmo de habanera (Figura 1).

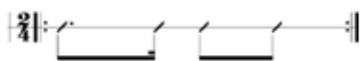


Figura 1. Ritmo de habanera.

Este primer patrón fue luego expandido por Juan Criado, quien se unió al Conjunto Ricardo Palma a principios de los cincuenta, pasando a ser uno de los cantantes principales de la compañía Pancho Fierro liderada por José Durand en 1956, y continuó cantando y encabezando proyectos propios por más de una década después. La trayectoria de Criado es acompañada por lo que se podría considerar como el desarrollo temprano del festejo, el cual siguió un esquema relativamente flexible y simple que permitía la adapta-

ción de distintos tipos de melodías a un acompañamiento que se empezaba a diferenciar del ritmo básico de la habanera que Márquez originalmente había utilizado para acompañar no solo festejos sino también panalivos y lamentos. La versión de Criado de “Arroz con concolón” es un buen ejemplo de los distintos tipos de superposiciones métricas que se encuentran en este estilo temprano del festejo y que siguieron siendo escuchados hasta fines de los sesenta, cuando otras innovaciones ya habían empezado a surgir (Figura 2). Se trata de una melodía con una métrica binaria simple (partes vocales) contrapuesta a un acompañamiento con una métrica binaria compuesta (guitarras y percusión), una segunda contraposición de una métrica triple simple insinuada en el bajo, y el uso de dosillos y tresillos para introducir más ambigüedad rítmica en cuanto a la subdivisión de la pulsación binaria básica de la canción, ya sea como simple o como compuesta.

The image shows a musical score for the song "Arroz con concolón". It consists of seven staves: Solo (Vocal), Coro (Vocal), Guitarra 1, Guitarra 2, Bajo (Bass), Quijada (Conga), and Cajón (Cajón). The Solo and Coro parts are in 2/4 time and contain lyrics. The instrumental parts (Guitarra 1, Guitarra 2, Bajo, Quijada, and Cajón) are in 6/8 time. The score includes various rhythmic notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and vertical lines indicating accents or specific rhythmic patterns.

Figura 2. “Arroz con concolón”, interpretado por La Cuadrilla Morena de Juan Criado (1967).

Esta ambigüedad y fluidez rítmica empiezan a cambiar conforme la siguiente generación de músicos introduce innovaciones al festejo: primero los grupos liderados por Nicomedes y Victoria Santa Cruz, y una década después los

conjuntos de danza folklórica dedicados en gran parte a cultivar un repertorio principalmente denominado como afroperuano. Llegando a los setenta, el reconocimiento de las prácticas musicales afroperuanas como una forma oficial de “folklore nacional”, su institucionalización dentro de un sistema de academias y escuelas de folklore, y el surgimiento de una industria musical y de espectáculos interesada en capitalizar su popularidad más allá de la comunidad afroperuana, contribuyen a que se empiecen a establecer, por diversas razones, ciertas normas estilísticas generales. Algunos de estos cambios estaban ligados a la orientación filosófica y política de varios de los líderes de estos grupos, quienes quisieron instaurar una conexión más explícita con el legado cultural y musical de la diáspora africana por medio de la inclusión de nuevos instrumentos musicales y elementos técnicos. Por otro lado, un interés cada vez mayor por la documentación y categorización de estas prácticas musicales –combinado con el desarrollo de metodologías de enseñanza– contribuye a la codificación formal de varios de estos cambios. Finalmente, el surgimiento de un mercado comercial más amplio para la música afroperuana impulsa la creación de nuevos grupos, muchos de los cuales intentaron replicar el estilo y formato de las agrupaciones más conocidas, legitimando en el proceso sus innovaciones como parte de un canon establecido.

Los cambios estilísticos más notables en este período son el desarrollo de nuevos patrones de acompañamiento en la guitarra, el bajo y la percusión. En el caso de la guitarra, lo que anteriormente fue un patrón básicamente rasgueado se empieza a transformar en *ostinatos* pulsados que le dan al festejo una polirritmia más firmemente anclada en la relación entre las métricas de $3/4$ y $6/8$. Estos patrones parecen haber sido derivados de o inspirados por patrones parecidos que ya eran conocidos por músicos afroperuanos, pero relacionados a otros “parientes” del festejo, sobre todo el toque para el zapateo mayor utilizado por Vicente Vásquez durante su colaboración con Nicomedes Santa Cruz y el toque para el alcatraz (Figura 3). El uso de una métrica

ternaria simple y el uso de arpeggios que caracterizan a estos toques crean una textura musical más dinámica y variada, pero por otro lado también menos flexible en cuanto a la superposición de una métrica binaria o cuaternaria simple. Esto es reforzado más aún con el desarrollo del toque para el bajo, basado en el bajo del toque de guitarra, y que ahora es identificado como una de las características principales que le da al género su identidad: una línea melódica ascendente en el bajo que traza el movimiento armónico de la guitarra conforme se mueve del primer al tercer y al cuarto tono de la escala mayor, seguido por una síncopa en el quinto tono (Figura 4).



Figura 3. Toques de guitarra para el zapateo mayor y para el alcatraz.



Figura 4. Toques de guitarra y bajo para el festejo.

Un proceso parecido se da en la percusión. En ese caso, el uso de la cajita y la quijada de burro son importados del son de los diablos, otro género relacionado al festejo, y sus patrones son adaptados y elaborados usando la métrica binaria simple como guía (Figura 5). Más innovaciones suceden con el cajón, un instrumento que hasta ese momento generalmente tocaba ritmos parecidos a los rasgueos de la guitarra en versiones tempranas del festejo. Muchos

de estos cambios son atribuidos a Ronaldo Campos, quien había empezado a desarrollar nuevos toques para el cajón durante su participación en agrupaciones lideradas por Nicomedes y Victoria Santa Cruz, y luego con la compañía de Perú Negro, de la cual fue uno de los fundadores (Feldman 2009: 175-176). Campos y otros miembros de Perú Negro fueron responsables de establecer patrones más definidos e independientes, no solo para el festejo sino para los otros géneros afroperuanos, cada uno con su propia identidad rítmica. En el caso del festejo, se establecieron toques o “bases” múltiples que podrían ser tocadas simultáneamente por varios cajones, dándose el caso, en ciertas ocasiones, de que los arreglos omitían el uso de la guitarra o algún otro instrumento melódico; una ironía si se considera que durante las primeras décadas del siglo veinte los fragmentos de lo que vendría a ser el festejo existían básicamente en la forma de letras y melodías tocadas por una guitarra (Tompkins 1981: 141-142). Finalmente se encuentra la adición de instrumentos que fueron tomados prestados de otras partes de la diáspora africana, como las tumbadoras, los bongos y el cencerro. Experimentos iniciales con la inclusión de estos instrumentos pueden ser escuchados en los distintos proyectos discográficos de Nicomedes Santa Cruz durante los sesenta; por ejemplo, en algunas pistas de los discos *Cumanana* (1964) y *Canto Negro* (1968). Estos patrones se llegaron a establecer más firmemente en los setenta con Perú Negro, cuando el músico cubano Guillermo “El Niño” Nicasio, quien también había trabajado previamente con Nicomedes Santa Cruz, ayudó a adaptar toques originalmente derivados de distintas tradiciones afrocubanas.



Figura 5. Ejemplo de patrones de quijada y cajita utilizados en el son de los diablos.

Para poder analizar las implicaciones de estos cambios, se tiene que considerar cómo la reforma y la renovación del festejo se desarrollaron en paralelo con cambios sociales, ideológicos y económicos que afectaron el contexto en el cual se desarrollaba la práctica de la música afroperuana. Parte de este marco más amplio está vinculado a lo que Raúl R. Romero (1994: 314-321) identifica como un proceso de reclamación musical por medio del cual los músicos afroperuanos podrían ser vistos como portadores y cultores de prácticas únicas y distintas, algo que los diferenciara y distanciara de la percepción por parte de las clases dominantes de Lima de ese entonces de que la mayoría de afroperuanos se había “asimilado” a la cultura costeña o criolla. Esta necesidad de ser reconocidos como una comunidad propia ante los ojos de una sociedad peruana que los consideraba invisibles impulsó estrategias orientadas a obtener un cierto nivel de legitimidad “oficial”. La profesionalización, codificación y formalización de prácticas musicales como una subcategoría de folklore regional fueron parte de esas estrategias. También lo fueron las distintas teorías de orígenes complementarias que se desarrollaron para poder establecer más continuidad con las poco conocidas prácticas de los siglos anteriores, teorías que también ayudaron a que se validaran estos nuevos estilos más como asumidos documentos históricos vivientes que como el resultado un gran período creativo de experimentación y exploración artística.

En su época, estas estrategias fueron relativamente exitosas. Sin embargo, generaciones de músicos, oyentes y críticos posteriores empezaron a reevaluar los logros de ese momento y no siempre de una manera favorable (León 2007: 133-135). La crisis política y económica de los ochenta y su secuela produjeron una nostalgia por los estilos y prácticas musicales anteriores, no solo en cuanto a la música afroperuana, sino también a la criolla, reforzando perspectivas tradicionalistas que si bien no estaban completamente de acuerdo las unas con las otras en cuanto a qué período podría ser considerado el más “auténtico”, sí compartían la opinión de que la etapa

presente debía ser excluida de esos debates. Esta actitud impactó en las generaciones más jóvenes de músicos, muchos de ellos criticados por sus intentos de innovación y experimentación, mientras que la música de las generaciones anteriores –también en su momento el producto de procesos creativos similares– era elevada como un ideal que solo podía ser aproximado pero nunca superado.

Surgieron entonces varias voces de contracritica que partían de la noción de que ese período de los setenta había producido un estancamiento de la creatividad musical y había transformado la cultura viva en pieza de museo. Distintas posiciones se enfocaron en diversos aspectos de ese argumento general, en algunos casos llegando a coincidir con ciertas posiciones tradicionalistas. Para algunos el problema era la codificación del repertorio por parte de las escuelas de folklore, lo cual dejaba poco espacio para que músicos jóvenes pudieran interpretar esas tradiciones a su manera. Para otros era la proliferación de grupos que simplemente copiaban ciertas fórmulas que habían tenido éxito comercial sin un entendimiento más a fondo del origen y significado de esas prácticas musicales ni un buen criterio estético. Otros más planteaban que faltaba considerar los procesos sociales y económicos que durante la segunda parte del siglo veinte cambiaron el contexto de la práctica musical afroperuana, transformándolo en un ámbito principalmente orientado a presentaciones en escenario para un público en su gran mayoría no afrodescendiente. Finalmente, personas más interesadas en la cuestión de la música y la identidad afroperuanas, muchos de ellos músicos y artistas, profundizaron esta última crítica sugiriendo que la explotación de esta música dentro del ámbito comercial se había vuelto una espada de doble filo. Desde esta perspectiva, se consideró que el esencialismo afrocéntrico y el énfasis que géneros como el festejo le dieron a la época de la esclavitud, aspectos claves de los proyectos musicales de reivindicación en los sesen-

ta, fueron gradualmente divorciados de sus contextos sociales y políticos, convirtiéndose en caricaturas que terminaron afirmando, en vez de disputar, estereotipos raciales basados en fantasías románticas de orden colonial que algunos peruanos todavía no habían abandonado. Como lo dijo Nicomedes Santa Cruz: “el espectáculo negro en Lima le lleva al hijo del encomendero, o al encomendero mismo, la añoranza de cómo fue su abuelo o bisabuelo cuando era dueño de esos negros. Y él dice, ‘éste es mi mundo, éstos eran mis negros’, y los quiere” (Maríñez 2000: 91).

Todas estas críticas comparten una preocupación por la relación entre la música afroperuana y la cultura de masas, ya sea esta última conceptualizada en referencia a la industria musical comercial y al circuito de peñas, a la institucionalización de la música y a la danza dentro de una agenda de educación nacional que llega a ser ajena a la práctica musical como parte de la vida diaria de una comunidad en particular, o al surgimiento de un regionalismo o nacionalismo populista que carece de suficientes mecanismos de autorreflexión. Para muchos músicos, oyentes, críticos y estudiosos de la música afroperuana, el festejo se volvió un símbolo de estas incertidumbres, críticas y debates, y aunque no necesariamente considerado un caso perdido, si se vio en gran parte ligado a los efectos negativos de la cultura de masas en esta música. Los cambios sociales y económicos de los noventa y principios de los 2000, que propiciaron discusiones más amplias sobre el impacto de la globalización en el Perú, intensificaron a su manera esta preocupación; algo que se ve de una manera particularmente clara en las discusiones y críticas que surgieron en respuesta a distintos intentos fallidos y pasajeros de usar el festejo como base para crear una nueva músicaailable y “moderna” que pudiera compararse al reggaetón o a la música *pop* en el ámbito internacional. Pero esto no quiere decir que todos los intentos apuntados de innovación y experimentación fracasaron o fueron categóricamente denegados. Ya desde los setenta es posible encontrar indicios de una corriente experimental e in-

novadora en la música afroperuana, pero que en buena parte pasó desapercibida hasta fines del siglo veinte y que estuvo más cercana al desarrollo de otro género afroperuano que hasta ese momento había contado con mucho menos popularidad que el festejo: el landó.

El landó y su ambigüedad estilística

A diferencia del festejo, el landó ha sido un género con una trayectoria relativamente distinta. Antes de los cincuenta el festejo, o por lo menos aquellos fragmentos musicales que eventualmente fueron categorizados como pertenecientes a él, no parecen haber alcanzado tanta difusión entre los músicos en Lima, quienes tenían una predilección mucho más grande por el vals y la marinera (Tompkins 1981: 242). Sin embargo, este género se vuelve uno de los paradigmas musicales más importantes del movimiento de reconstrucción de música y danzas afroperuanas entre los cincuenta y los setenta, produciendo numerosas composiciones e innovaciones estilísticas apuntadas a formalizar y consolidar la identidad de esta nueva categoría musical. Todo esto a pesar de que existía escasa información histórica sobre sus antecedentes a principios del siglo veinte y en siglos pasados. El landó, por su parte, parece seguir una trayectoria opuesta y de cierta manera complementaria. A diferencia del festejo, se encuentra mucho más material histórico que, por lo menos de una manera tangencial, puede ser asociado al landó. De alguna manera, esta mayor abundancia de información, a pesar de ser vaga y no sin controversia, llevó al desarrollo de varias teorías y con-
trateorías en cuanto a los orígenes del landó, muchas de las cuales fueron publicadas en artículos de periódicos, revistas y textos que acompañaban distintas producciones discográficas, llegando a tener un impacto profundo en músicos y oyentes, quienes desde ese entonces perciben el legado musical y cultural de la comunidad afroperuana más allá de solamente el

landó. Pero, por otro lado, la carencia de material musical relativo al festejo que llega a sobrevivir hasta mediados del siglo veinte, contribuye a que esta abundante discusión no fuera acompañada por un volumen paralelo de nuevas composiciones, ni por un interés en querer estandarizar los patrones estilísticos del landó.

En otras palabras, si bien el festejo viene a ser la articulación musical más clara del proceso de la reconstrucción de la herencia cultural afroperuana, el landó es su contraparte en el ámbito de las investigaciones e historias orales que surgieron para legitimar aquellas decisiones musicales. Esto no quiere decir que la identidad musical menos definida del landó no haya servido como un recurso para los músicos afroperuanos. Tanto en relación a la elaboración de las distintas teorías de origen del landó como en su producción musical, el rol de la ambigüedad viene a ser una herramienta importante, aunque en el segundo caso esta no vendría a ser utilizada tan efectivamente hasta la última parte del siglo veinte. Antes de discutir este ámbito musical, cabe brevemente resumir los debates en cuanto a la historia y los orígenes del landó, los cuales han sido ampliamente tratados por otros investigadores (Tompkins 1981: 288-305; Romero 1994: 316-317; Feldman 2005, 2009: 117-128).

La controversia central en cuanto al landó está relacionada con las distintas maneras de trazar alguna conexión entre la práctica contemporánea (a partir de los cincuenta) de lo que ahora se considera el landó, con lo que posiblemente fue un antecesor a principios del siglo diecinueve. Como lo menciona Tompkins (1981: 289), estos intentos siguieron una orientación europeísta o africanista, ambas basadas en gran parte en la similitud de la palabra landó con los nombres de otros bailes del siglo diecinueve. En el caso de la primera orientación, el landó se conecta a un baile denominado 'ondú', 'londú' o 'londou', posiblemente proveniente de Francia y, aunque muchas veces asociado con la aristocracia, también practicado por sectores populares.

Para la posición africanista la similitud es con la palabra 'lundu', un género brasileño de inicios del siglo dieciocho, que posiblemente tuvo antecedentes en Angola. Más allá del origen, estas dos orientaciones dicen mucho sobre la perspectiva de aquellos que las proponían en cuanto al lugar del landó en el imaginario nacional. En el primer caso, la proveniencia del landó replica el tipo de mitos de origen de bailes nacionales que se encuentran en muchas partes de América Latina y el Caribe: un baile aristocrático en boga en Europa que es introducido por las elites, para después gradualmente ser adaptado a los gustos y sensibilidades de los sectores populares anteriormente mencionados. Aunque este proceso implica un cierto nivel de mestizaje o acriollamiento, las varias adaptaciones que le dan a este baile su "sabor" únicamente argentino, colombiano, cubano, dominicano, mexicano, peruano, etc. no llegan a separarlo de lo que todavía se considera como una herencia principalmente europea. En el segundo caso, el proceso de adaptación se liga a una población marginal no europea: esclavos provenientes del África, que eventualmente llegan a influenciar el desarrollo de la cultura nacional a pesar de su condición subalterna. Obviamente esta segunda orientación, seguida primeramente por Nicomedes Santa Cruz, tenía mucho más resonancia con el proyecto de reivindicación de la música y cultura afroperuanas, una razón por la cual las teorías desarrolladas por Santa Cruz, a pesar de sus aspectos especulativos, se han vuelto parte de la tradición oral asociada con el landó hasta el día de hoy.

En el ámbito musical, a diferencia del festejo que fue desarrollado sobre la base de varios fragmentos musicales y cuyos primeros arreglos pueden remontarse a los años treinta, el landó contó básicamente con dos prototipos que tuvieron auge décadas después. Uno de ellos fue la grabación de "Samba malató", realizada por Nicomedes Santa Cruz en su álbum *Cumanana* de 1964 (Figura 6). El otro es un arreglo de una canción procedente de El Guayabo, en la provincia de Chíncha, recopilada por los miembros de Perú

Negro, grabada en 1973 y simplemente titulada “Landó” (también conocida hoy en día como “Taita Guaranguito”). (Figura 7). Más allá de estas dos canciones, fueron pocos los landós que surgieron y se llegaron a establecer como parte de lo que ahora es percibido como el repertorio “clásico” o “tradicional” afroperuano, aunque hubo un par de excepciones notables. La primera es el arreglo a modo de landó realizado por “Caitro” Soto de la canción “Toro Mata”, tal vez una de las más conocidas del repertorio afroperuano, pero una que técnicamente no es un landó, sino otro género –posiblemente llamado ‘toromata’– que se desarrolló en el siglo diecinueve y principios del siglo veinte, y cuyo acompañamiento original no fue recuperado (Tompkins 1981: 306-324). Algo parecido se da con el fragmento anteriormente mencionado de “A sacá camote con el pie”, inicialmente considerado como perteneciente al repertorio del festejo. Estas dos excepciones demuestran la relativa porosidad o maleabilidad del landó como una categoría musical durante ese período. Incluso hay algunos músicos e investigadores que argumentan que uno de los dos principales prototipos, “Samba malató”, es en realidad una reinterpretación de una variante del landó del siglo diecinueve conocido como zamba-landó (Tompkins 1981: 288-289).

Figura 6. "Samba malató" interpretada por Nicomedes Santa Cruz (1970).

The musical score for "Samba malató" is presented in a multi-stem format. It includes parts for a Solo voice, a Coro (Chorus), two guitars (Guitarra 1 and Guitarra 2), and a Cajón. The score is written in 12/8 time and B-flat major. The lyrics are: "samba ma-la-tó... los - do... samba ma-la-tó... los - do... samba ma-la-tó... los - do... la samba se pa - se - a con la ba - se - a... los". The Solo voice part has lyrics: "samba ma-la-tó... los - do... samba ma-la-tó... los - do... samba ma-la-tó... los - do...". The Coro part has lyrics: "do... los - do... la samba se pa - se - a con la ba - se - a... los". The guitar parts feature rhythmic patterns and chords characteristic of Peruvian folk music. The cajón part provides a steady, rhythmic accompaniment.

Figura 7. "Landó" interpretado por Perú Negro (1974).

The musical score for "Landó" is presented in two systems. Each system contains seven staves: Solo (Vocal), Coro (Chorus), Guitarras 1 and 2 (Guitars), Palmas (Claps), Quijada (Shaver), and Cajón (Cajón). The time signature is 3/4. The Solo parts feature lyrics such as "Tá-tá-tá... Guá-tá-tá-tá-tá... má-tá-tá-tá-tá-tá" and "jer... con va-cu-é-dá-tá-tá". The Coro parts have lyrics like "Lan - dó... lan - dó... con va- cu-é-dá... lan - dó..." and "Lan - dó... lan - dó...". The instrumental parts for guitars, claps, shaver, and cajón show complex rhythmic patterns characteristic of the Landó style.

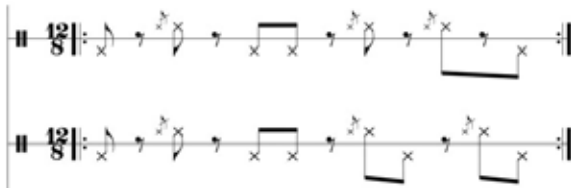
La aparente carencia de prototipos representativos de lo que vendría a ser un landó parece haber prevenido el desarrollo de patrones básicos para su ejecución, como sucedió con el festejo. Aunque los casos aquí citados (Figuras 6 y 7) comparten un tiempo medio en común, los patrones de acompañamiento pertenecientes al cajón y a la guitarra no se encuentran estandarizados. Esto no quiere decir que hayan sido inventados de la nada. Al contrario, en la figura 7 se puede apreciar cómo los patrones de la segunda guitarra y de las

palmas se aproximan a los toques usados para acompañar algunas secciones y estilos de marinera y tondero. A cierto nivel, estas evocaciones a otros géneros siguen una lógica parecida a la que informó la adaptación de toques para uso en el festejo. Así como este tiene otros géneros (el zapateo, el son de los diablos, el alcatraz, etc.) que son considerados “parientes”, lo cual parece haber justificado este proceso de tomar ciertos elementos musicales prestados, el landó se encuentra ligado a la marinera, al tondero y a la zamacueca, creando una “familia” de géneros análoga a la del festejo. En el caso del landó, la relación entre estos géneros ha sido informada por las distintas teorías asociadas a su origen, sobre todo las de Santa Cruz quien, además de haber trazado una genealogía que llega al África por medio del Brasil, también propone que el landó de principios del siglo diecinueve fue el baile negro padre de la marinera (y por lo tanto también de la zamacueca y del tondero) (Feldman 2009: 119-121; para una discusión más detallada de la marinera, zamacueca y tondero y su posible relación con el landó ver Tompkins 1981: 61-88, 174-238; Chocano Paredes 2012: 76-121). Por otro lado, a diferencia del festejo, estas apropiaciones no son hechas sistemáticamente sino que figuran de una manera dispar de una interpretación de landó a otra.

A pesar de ser un género mucho menos estructurado, se puede apreciar en el landó ciertas convenciones estilísticas más generales. Una de ellas es el uso más definido de los instrumentos de percusión complementarios, como las tumbadoras, bongó, cencerro y quijada de burro, una práctica que si bien empezó con ciertos experimentos de Nicomedes Santa Cruz y luego fue desarrollada un poco más por Perú Negro, tuvo un nuevo auge en los noventa. Muchas de esas innovaciones fueron desarrolladas dentro del conjunto liderado por la cantante Eva Ayllón, por el cual pasaron varios hijos de los integrantes originales de las agrupaciones de José Durand, Nicomedes Santa Cruz y Perú Negro, entre ellos Juan Carlos “Juanchi” Vásquez, hijo de Abelardo y sobrino de Vicente Vásquez; y los hermanos Rony y Marcos Campos,

hijos de Ronaldo Campos, fundador de Perú Negro. Muchos de los arreglos de Eva Ayllón, sobre todo aquellos elaborados por Walter “Jocho” Velásquez, creaban una textura rítmica por medio del uso de estos instrumentos que continuamente jugaba con la expectativa del oyente en cuanto a la ubicación del compás y de cómo subdividirlo. Esta textura llena, pero de todas maneras ambigua, proveía por su parte un marco flexible en el cual el cajón y la guitarra podían improvisar una variedad de distintos acompañamientos. En paralelo con estos cambios se vio el desarrollo de un patrón básico para el landó, derivado posiblemente de la parte del cajón utilizada por “Caitro” Soto para su arreglo de “Toro Mata” (Figura 8). Este patrón tiene una función distinta a los patrones de acompañamiento del festejo, ya que en la mayoría de los casos no se encuentra explícitamente tocado de principio a fin de un arreglo, sino sugerido de una manera implícita por el cajón y a veces por otros instrumentos en la textura musical.

Figura 8. “Base” de landó y variante.



Además de no siempre figurar expresamente, esta “base” de landó mantiene otro tipo de ambigüedad rítmica, la cual es intensificada por el *tempo* relativamente lento con el que se toca el landó. Por un lado el patrón puede ser concebido en 6/4, en cuyo caso se asemeja al patrón rítmico seguido por el bajo de la guitarra en el tondero (Figura 9). Según el guitarrista Félix Casaverde, esta manera de escuchar el landó, ya sea como dos compases de 3/4 o como un solo compás de 6/4, es más característica de lo que él consideraba un estilo antiguo (Casaverde 1996a); es decir, el estilo que primero surge en

los sesenta y setenta. Por otro lado, como también lo menciona Casaverde, los cambios que se empiezan a dar en la música afroperuana en los noventa, de los cuales los del landó son tal vez los más emblemáticos, han sido impulsados por una nueva manera de escuchar y acompañar los distintos géneros afroperuanos. En el caso del landó esta nueva manera viene a ser la subdivisión del compás en 6/8 o 12/8, que ofrece otras posibilidades rítmicas basadas en una pulsación binaria o cuaternaria compuesta, que contribuyen a la desestabilización rítmica que muchas veces es asociada con el landó, ya que en este caso la “base” tocada por el cajón solo coincide con la primera pulsación del patrón, mientras que el resto figura como síncopas. Esta posible interpretación también permite que esa base de landó sea percibida como una versión del tipo de patrón tocado por la campana en varias tradiciones del África occidental y en otros sitios de la diáspora africana como Cuba (Figura 10).

Figura 9. Comparación de los patrones de tondero y landó.

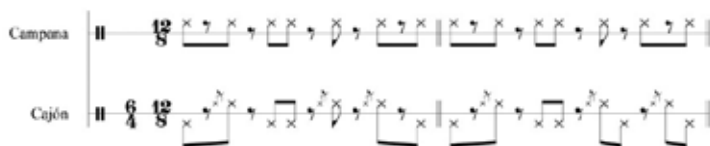


Figura 10. Comparación de patrones de landó y campana del África occidental.



Estas dos maneras distintas de percibir la organización rítmica del landó, la antigua y la contemporánea, no son mutuamente exclusivas. Ambas pueden ser detectadas en diversos momentos de un landó con distintos niveles de intensidad. Es, en efecto, el juego y la interacción entre estas dos concepciones lo que le da al landó su carácter musical único. Cabe resaltar que esta interconexión musical también puede ser interpretada de una manera más simbólica, apuntando hacia la ambivalencia que perdura en cuanto a los orígenes del landó y las orientaciones europeísta o nacionalista por un lado y la africanista o diaspórica por el otro. El hecho de que tanto en el ámbito de la historia y de la ideología como en el de la estructura musical, estos debates o contradicciones no hayan sido resueltos, evidencia el poder que la ambigüedad puede tener como estrategia social y musical. Igual que sucede en el ámbito musical, esta nueva manera de concebir el landó como un género de por sí ambiguo y que fomenta un espíritu más experimental no es mutuamente exclusiva de las preocupaciones e incertidumbres que impulsaron el desarrollo del festejo como un género más explícitamente delineado. Ambas tendencias están presentes tanto en el período formativo de muchos de estos estilos (los sesenta y los setenta) como en los cambios que se empiezan a dar en los noventa y los 2000.

En general, este estilo se asocia con la música de Susana Baca, cuyo sonido caracteriza Heidi Feldman (2009: 255) como “el alma cosmopolita del Perú negro”. Aunque muchas veces percibida como una nueva orientación vinculada a los procesos de globalización más intensos de fines del siglo veinte y a la mayor presencia de música extranjera en el Perú, esta sensibilidad cosmopolita había existido en la música afroperuana por varias generaciones. Indicios de ella se pueden encontrar en el impacto que tuvo el movimiento literario de negritud, proveniente del Caribe y del África occidental, en las décimas de Nicomedes Santa Cruz y en su orientación política y filosófica (Feldman 2009: 99-101). También se pueden apreciar en el trabajo de

Victoria Santa Cruz, quien además de haber sido influenciada por las presentaciones de Katherine Dunham, la famosa pionera de la danza moderna afronorteamericana, también estudió teatro y coreografía en París. Ambas experiencias le ayudaron a desarrollar nuevas metodologías, elaborando no solo las primeras reconstrucciones de bailes afroperuanos sino también obras de teatro inspiradas por la ópera y el teatro musical (Feldman 2009: 62-67). La vertiente más directamente asociada con Susana Baca muchas veces es extrapolada a Chabuca Granda, quien fue una de las mentoras de Baca y que en los setenta entró a una fase compositiva caracterizada por la experimentación con distintos géneros criollos y sobre todo afroperuanos (León 2003: 238-241; Feldman 2009: 266-273).

Hacer esta conexión requiere más precisión. Granda ciertamente se puede considerar una precursora o tal vez la “madrina” de esta tendencia experimental, algo que se puede oír en sus arreglos más escasos: la exploración de distintas sonoridades por medio de la inclusión de nuevos instrumentos musicales (como el fagot, la flauta travesera o el corno francés), la conexión más estrecha entre la música y la poesía contemporánea y vanguardista, y tal vez, más famosamente, su exploración de distintos “aires”, no estrictamente definidos, sino más ambiguamente inspirados por el landó, el festejo o la zamacueca. Por otro lado, también es importante mencionar el papel relevante que tuvieron aquellos músicos que fueron sus colaboradores o que de alguna otra manera contribuyeron a la articulación de esta nueva orientación musical. Entre ellos cabe mencionar al compositor y guitarrista Andrés Soto, cuya música y poesía parecen haber inspirado a esta nueva etapa compositiva de Granda (Soto 2002: 18; Baca 2008). Las composiciones de Soto, con sus formas extendidas y lenguaje armónico más diverso, se han vuelto un modelo que otros compositores han querido emular. También se encuentran las innovaciones armónicas introducidas por los guitarristas Lucho González y Félix Casaverde. Este último, en particular, amerita una mención

especial ya que es una figura clave en el desarrollo del estilo del landó entre los setenta y los noventa.

Un buen ejemplo de la influencia que tuvo Casaverde se puede escuchar en los cambios que se produjeron en los arreglos de “Cardo o ceniza”, tanto los interpretados por Chabuca Granda como los que surgieron posteriormente. En una versión temprana, realizada por Lucho González, ya se puede apreciar el tipo de fusión de géneros que caracterizó la obra musical de Granda en esta época. Generalmente identificada como “por landó”, la canción empieza en modo menor, luego cambia al modo mayor paralelo, para después regresar al modo menor. La sección en la tonalidad mayor, aunque breve en comparación al resto de la obra, es la que define el tipo de acompañamiento, siendo básicamente una versión del toque de guitarra para el festejo, el cual es adaptado modalmente para también ser tocado dentro de las secciones en la tonalidad menor (Figura 11). A pesar de ser considerada una obra inspirada por el landó, el uso de este toque de guitarra en combinación con un tempo rápido y ligero le da a esta versión de la obra un carácter relativamente distinto.

Figura 11. “Cardo o ceniza” (Granda 1990).

The image displays two staves of musical notation for the piece "Cardo o ceniza". The top staff is labeled "Tonalidad menor" and features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major / D minor) and a 6/8 time signature. The bottom staff is labeled "Tonalidad mayor" and features a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 6/8 time signature. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Posteriormente, cuando Casaverde llega a trabajar con Granda, él replantea el arreglo, considerando que el ritmo de algo inspirado por el landó debía ser más lento. Casaverde no abandona del todo la influencia del festejo en el toque de guitarra, pero sí suplementa este con toques inspirados por el tondero y los bordones usados en el canto de jarana (Figura 12). Estos toques, cuando son ejecutados en un tempo más lento y con un uso mínimo de percusión, más allá de un solo cajón, le otorgan a esta interpretación un sentido simultáneamente ambivalente y cadencioso. El cambio no solamente resalta la ambigüedad rítmica anteriormente mencionada, sino también evoca indicios de aquellos géneros (zamacueca, tondero, marinera) que, según las teorías de Santa Cruz, devinieron del landó del siglo diecinueve. Es esta combinación de innovaciones la que empieza a establecer un nuevo estilo de interpretar la música afroperuana, el cual se continúa elaborando hacia los noventa contando con aportes de otros músicos destacados, pero muchas veces no lo suficientemente reconocidos, entre ellos Roberto Arguedas, Juan Medrano Cotito, Félix Vílchez, David Pinto y Sergio Valdeos.

Figura 12. Toques de landó para guitarra desarrollados por Félix Casaverde (1996b).



Conclusiones

Si bien los años sesenta y setenta constituyeron un período de “descubrimiento” del repertorio afroperuano por parte de muchos limeños y de otros peruanos que hasta ese momento lo desconocían, los años noventa vieron una repetición del mismo proceso, pero esta vez por parte de audiencias en Estados Unidos y Europa. Aunque hasta cierto punto ambos momentos compartieron el mismo repertorio, el estilo en el que este se elaboró fue muy distinto. Mientras que en el Perú de los años noventa había todavía una nostalgia por las grandes agrupaciones de música y danza como Perú Negro, las primeras interpretaciones de la música afroperuana que llegaron más allá de las colonias de peruanos en el extranjero fueron diferentes. Era una música más suave, con una instrumentación minimalista e influencias melódicas y armónicas distintas, diferencias que al principio no siempre fueron fácilmente aceptadas por muchos peruanos. También contenía una nueva sensibilidad que gradualmente ha sido aceptada en el Perú, y en años más recientes internalizada por muchos músicos dedicados no solo a la música afroperuana sino a otros géneros musicales.

Para algunos este cambio ha involucrado una mayor apertura a ideas innovadoras, algo que contribuye a que un tipo de música en particular, en este caso la música afroperuana, se mantenga viva, activa y relevante para nuevas generaciones de músicos. En otras palabras, una serie de estrategias diseñadas para resistir la posible reducción de una tradición viva a una pieza de museo. Para otros estos cambios constituyen evidencia de lo opuesto; es decir, un ejemplo de cómo la proliferación de influencias musicales y culturales extranjeras ha contribuido a un alejamiento de las prácticas musicales y culturales locales. Las dos narrativas constituyen las dos caras de la moneda mencionadas al principio de este ensayo. Pero, como ojalá se haya podido apreciar en las páginas anteriores, este no es un caso donde se debe decidir

cuál de las dos opciones es la más adecuada. Dentro de cada posición se encuentran muchas contradicciones que apuntan a una situación más compleja, algo que tal vez es más evidente cuando se toma en cuenta que ambas de una manera u otra culpan a la cultura de masas por los percibidos problemas y/o cambios que se han producido en la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte.

Siendo este el caso, se tiene que buscar una manera alternativa de comprender este tipo de procesos. En este ensayo he propuesto que un análisis de estilo musical, en diálogo con las realidades históricas y etnográficas dentro de las cuales se han producido estos cambios musicales, puede ser una alternativa. Desde esa perspectiva se puede apreciar que tanto los cambios como los debates en cuanto a la dirección en la cual se ha desenvuelto la música afroperuana vienen a ser parte de un proceso de negociación simbólico, donde los músicos han asumido un papel clave. Este rol les ha permitido, en distintos momentos y en respuesta a diversas situaciones sociales y musicales, acceder y transformar dos paradigmas musicales complementarios sobre la base de las necesidades de un momento en particular. Inicialmente el deseo de documentar y legitimar el repertorio afroperuano requirió un cierto proceso de consolidación musical e ideológica, que tuvo su articulación más clara en el desarrollo del estilo musical del festejo. Eventualmente este proceso dejó de ser útil, lo cual impulsó a que se le prestara más atención al landó, un paradigma complementario que hasta ese entonces había pasado relativamente desapercibido. Esta transición no indica una progresión o “avanzamiento” de la música afroperuana, como lo dirían algunas perspectivas. Tampoco implica un decaimiento de la práctica cultural y musical. Lo que indica es un cambio que se produce por medio de las acciones de músicos, artistas e intelectuales, y que seguirá transformando la música afroperuana en el futuro.

Referencias

Aguirre, Carlos

2005 *Breve historia de la esclavitud en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Alfaro Rotondo, Santiago

2003 “La reinención del folklora: ‘Tácticas’ musicales de una Lima emergida”. En: *Quehacer* 141 (marzo-abril): 116-122.

2004 “Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno”. En: *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: SUR, pp. 57-76.

Baca, Susana

2008 “Entrevista por el autor. Grabación de audio”. Noviembre 5.

Benjamin, Walter

2003 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Urtext). Andrés E. Weikert (traductor). México, D. F.: Itaca.

Borras, Gérard

2012 *Lima, El vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Butterworth, James

2014 “The Ethics of Success: Paradoxes of the Suffering Neoliberal Self in the Andean Peruvian Music Industry”. En: *Culture, Theory and Critique* 55 (2): 212-232.

Casaverde, Félix

1996a “Entrevista por el autor. Grabación de audio”. Julio 13.

1996b “Demostración de toques de guitarra. Grabación de audio”. Julio 13.

Chocano Paredes, Rodrigo

2012 *¿Habrá jarana en el cielo? La tradición y el cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.

Conjunto Ricardo Palma

(circa 1936) Título del álbum desconocido. Grabación cortesía de Guillermo Durand. CD.

Feldman, Heidi Carolyn

2005 “The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival”. En: *Ethnomusicology* 49 (2): 206-231.

2009 *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto de Estudios Peruanos.

Golte, Jürgen y Norma Adams
1990 *Los caballos de Troya de los invasores: Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Granda, Chabuca
1990 *La voz del Perú*. MICROFON. C-29 USA. CD.

Horkheimer, Max y Theodor Wiesengrund Adorno
1994 “La industria cultural: Ilustración como engaño de masas”. En: *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Juan José Sánchez (traductor). Colección Estructuras y Procesos: Serie Filosofía. Madrid: Ed. Trotta, pp. 165-212.

Hurtado Suárez, Wilfredo
1995 *Chicha peruana: Música de los nuevos migrantes*. Lima: Grupo de Investigaciones Económicas ECO.

La Cuadrilla Morena de Juan Criado
1967 *El festejo*. Sono Radio. SE 9239. LP.

León Quirós, Javier F.
2003 “The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation”. Ph. D. Dissertation, University of Texas at Austin.
2007 “The ‘Danza de Las Cañas’: Music, Theatre and Afroperuvian Modernity”. En: *Ethnomusicology Forum* 16 (1): 127.

Leyva Arroyo, Carlos Alberto
1999 *De vuelta al barrio: Historia y vida de Felipe Pinglo Alva*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Lloréns Amico, José Antonio
1983 *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.
1991 “Andean Voices on Lima Airwaves: Highland Migrants and Radio Broadcasting in Peru”. En: *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 177-189.

Lloréns Amico, José Antonio y Rodrigo Chocano Paredes
2009 *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Marcuse, Herbert

2007 *La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista*. J. F. Yvars (traductor). Madrid: Biblioteca Nueva.

Maríñez, Pablo A.

2000 *Nicomedes Santa Cruz: Decimista, poeta y folklorista afroperuano*. Segunda edición. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

Perú Negro

1974 *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción*. El Virrey. VIR-920. LP.

Ramos-García, Luis A.

2003 "Rock 'N' Roll in Peru's Popular Quarters: Cultural Identity, Hybridity and Transculturation". En: *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez (editores). María Elena Cepeda (traductora). New York: Palgrave Macmillan, pp. 199-206.

Romero, Raúl R.

1994 "Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions". En: *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, pp. 307-330.

2001 *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford University Press, USA.

2002 "Popular Music and the Global City: Huayno, Chicha, and Techno-Cumbia in Lima". En: *From Tejano to Tango*. New York: Routledge.

2007 *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rozas, Efraín

2007 *Fusión: Banda sonora del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Santa Cruz, Nicomedes

1970 *Cumanana*, tercera edición. Phillips. P-6350001 y P-6350002. LP.

1974 *Socabón: Introducción al folklore danzario de la costa peruana*. El Virrey. VIR 948.9/VIR 949.9. LP.

Soto, Andrés

2002 "Testimonio de obras: Canciones, epístolas y otros adefesios". Lima: Banco de la Nación e Instituto Francés de Estudios Andinos.

Toledo Brückman, Ernesto

2007 *Felipe de los pobres: Vida y obra en tiempos de luchas y cambios sociales*. Lima: Editorial San Marcos.

Tompkins, William David

1981 "The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru. Volumes I and II". Dissertación doctoral. Los Angeles: University of California.

Torres Rotondo, Carlos

2009 *Demoler: Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú, 1957-1975*. Lima: Revuelta Editores.

Tucker, Joshua

2013a *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press.

2013b "Producing the Andean Voice: Popular Music, Folkloric Performance, and the Possessive Investment in Indigeneity". En: *Latin American Music Review* 34 (1): 31-70.

Turino, Thomas

1990 "Somos El Peru: Cumbia Andina and the Children of Andean Migrants in Lima, Peru". En: *Studies in Latin American Popular Culture* 9 (2): 127-150.

Varios artistas

1973 *Lo mejor del ritmo negro peruano*. El Virrey. VIR 1226. LP.

Vásquez Rodríguez, Rosa Elena ("Chalena")

1982 *La práctica musical de la población negra en Perú: La danza de negritos de El Carmen*. La Habana: Casa de las Américas.

1987 "Los procesos de producción artística". Lima: Manuscrito provisto por la autora. www.chalenasquez.com.

Zanutelli Rojas, Manuel

1999a *Canción criolla: Memoria de lo nuestro*. Lima: Diario *El Sol*.

1999b *Felipe Pinglo: Un siglo de distancia*. Lima: Diario *El Sol*.

Parte II

Lo transnacional

Peruanicemos al *punk*

Shane Greene

El *punk rock* y sus problemas de origen¹

Podría decirse que el origen de la escena *punk* en Lima corresponde a una amenaza de ataque a un país que, de hecho, ya estaba siendo políticamente atacado. La imagen de una antiestrella de *rock*, flotando enloquecida sobre el horizonte de una sobrecogida ciudad, adornaba un afiche de finales de 1984 con el título “*Rock* subterráneo ataca Lima” (Figura 1). El afiche, diseñado por Leopoldo La Rosa, en aquel momento bajista del rítmico y ruidoso trío Leusemia y que era mejor conocido como “Leo Escoria”, anunciaba un concierto con las primeras bandas subterráneas (Narcosis, Guerrilla Urbana y Autopsia, entre otras). Estos *punks* peruanos, a diferencia de los de otras partes de la América hispanohablante, se habían agrupado bajo el rubro “*rock* subterráneo”, a lo que siguió la creación de una identidad subcultural conocida como “subte”, que connota la especificidad de lo que significa ser un *punk* en el Perú mejor de lo que podría hacerlo el término *punk* genérico o algunos de sus derivados (como *hardcore*, *post-punk*, *pop punk*, etc.). Inconscientemente el término llama la atención sobre una relación ambigua entre lo “subterráneo” y lo “subversivo”; es decir, sobre la participación en una subcultura musical *underground* versus la participación en políticas subversivas. La escena *punk* peruana, después de todo, tomó fuerza en el contexto de la guerra civil entre el Estado autoritario del Perú y Sendero Luminoso, el grupo armado de inspiración maoísta que estuvo muy cerca

1 Este ensayo representa un resumen, con más narración y menos teoría, de un libro que será publicado en Lima por la editorial Pesopluma con el título *7 interpretaciones de la realidad subterránea*.

de derrocarlo, pero que comenzó a desmoronarse en 1992 cuando su líder, Abimael Guzmán, fue capturado.



Figura 1. Afiche para concierto “Rock Subterráneo Ataca Lima”, 1984.
(Cortesía Leopoldo La Rosa).

También podría decirse que la escena *punk* peruana empezó en 1978, año en que por primera vez en los bares de Lima una banda llamada Anarkía comenzó a hacer *covers* de grupos como los Jam, los Sex Pistols, los Dead Boys y los Ramones, entre otros. Anarkía fue quizá la primera banda peruana en autodenominarse *punk* mientras estuvo activa. En una corta entrevista publicada en una edición de 1980 de la revista mexicana de *rock* *Conecte*, Anarkía reconoció haber sido una banda pionera del *punk* latino. Treinta años después, Martín Berninzon, baterista de la banda, encuentra esa declaración cierta pero irónica. Cierta porque Anarkía estaba al tanto de los sonidos *punk* en el mundo; irónica porque sus compañeros eran excelentes músicos ansiosos por

tocar *rock* progresivo en vez de lo que uno típicamente espera de un músico *punk*: alguien que en realidad no sabe tocar bien un instrumento pero igual tiene algo urgente que expresar.

Se ha declarado al mundo, incluso, que todo el género *punk* tuvo su origen a mediados de la década de los sesenta en el distrito de Lince, donde Los Saicos inventaron el tema “Demolición”, un hecho que los anticiparía a las crudas composiciones y provocadoras letras que posteriormente resultarían básicas dentro de la sensibilidad *punk*. Ni entonces ni ahora Los Saicos han llamado “*punk rock*” a lo que hacían, aunque después de haberse reunido para realizar una gira en los últimos años, después de tanta visibilidad en la prensa peruana e extranjera, y antes de que muriera su baterista Pancho Guevara (mayo 2015), se entusiasmaron un poco con la idea. En un irónico giro del destino, en 2008 el gobierno municipal del distrito de Lince, siguiendo la tendencia internacional de reevaluar la importancia de Los Saicos en la historia del *rock n roll*, les impuso la etiqueta de “*punks*” a cuarenta años de que los hechos tuvieran lugar. Hoy en día, en una concurrida esquina de Lince, hay una placa financiada por la municipalidad que declara audazmente en honor a Los Saicos: “En este lugar nació el movimiento *punk rock* en el mundo”. Una afirmación convincente como relato alternativo del *punk* e implícitamente del mundo, puesto que revierte la versión anglocéntrica de la historia del *rock n roll*. Pero, hay que decirlo, no resulta una declaración muy modesta ni genera un análisis más sutil que nos ayude a contextualizar el diálogo norteamericano, latinoamericano-anglosajón, dentro del cual todo el *rock* peruano está necesariamente inmerso desde el inicio.

Por ahora tengamos en mente que cualquier historia de los orígenes siempre es, en una parte esencial, un mito construido para sustentar puntos de vista ideológicos. Por más *anti-mainstream* que sea el espíritu del *punk*, y por más antivirtuosismo que incluya como propuesta musical, sus historias de origen

no son inocentes, pues están cargadas con las posiciones ideológicas de quienes las crearon. La historia del *punk* padece esa tendencia a estandarizarse, padece la imposición de una narrativa que, en efecto, ha establecido un punto de “origen” mítico. Muchas de esas narrativas son predecibles respecto a los tiempos y a los lugares: Londres y Nueva York a mediados de la década de los setenta (entiéndase los Sex Pistols, los Ramones y “otras bandas”). En última instancia, la gente podría retroceder hasta los estados de Washington (principios de los sesenta) o Michigan (finales de los sesenta) y llamar a ese período *protopunk* (pensando, por ejemplo, en MC5, The Stooges o The Sonics).

De ahí que quiera dejar clara mi propia posición: no busco reescribir la historia de modo que la gente llegue a pensar que el *punk* empezó en el Perú, pero intento consignar algunos relatos que dejan claro que sí se ha prestado para ser bastante peruano. Aunque no puedo evitar hacer cierta cronología, no estoy comprometido con una historia de orígenes fijos ni finales definitivos. Pienso que los momentos y espacios en que se generan esos relatos son múltiples, que cada canción —como cada género musical— no representa un problema de “orígenes” y “derivados” sino un complejo diálogo bajtiniano. Es un diálogo musical que habla al pasado, existe en el presente y anticipa alguna respuesta acerca del futuro, generando también así una conversación que necesariamente cruza las fronteras de la geografía musical.

“¡Canten en castellano, carajo!”

Son muchos los aspectos que hacen la diferencia entre la banda Anarkía de finales de la década de los setenta y las bandas que empezaron a tocar *punk* a mediados de los ochenta en el Perú. Anarkía se desenvolvía por su propia cuenta, sin algo que pudiera llamarse “movida” o “escena”. No existen grabaciones suyas o, al menos, nadie ha ubicado la única grabación que,

según Berninzon, hicieron tocando en vivo en un estudio de radio. Además, Anarkía interpretaba *covers* de bandas estadounidenses y británicas, lo que significaba que cantaban en un “mal inglés” (como dijo Berninzon una vez en una entrevista).

Las cinco bandas que emergieron en Lima entre 1983 y 1984 (Leusemia, Narcosis, Guerrilla Urbana, Autopsia y Zcueta Cerrada), y que hacían música inspirada en el *punk*, contrastaban con Anarkía en casi todo: escribían sus propias letras, eran un grupo de amigos conectado con otros grupos de amigos que pronto consolidarían toda una movida, y se preocuparon por documentar lo que hacían mayormente mediante la grabación de “maquetas” en *audiocasete*. Casi la única excepción es el LP de Leusemia, aunque la disquera Virrey lo lanzó en 1985 con cierto arrepentimiento, como se puede apreciar en la advertencia de “un contenido inmoral”, incluida en la contraportada. Quizá lo más importante de todo es que los “subtes” no cantaban su *punk* en inglés. “¡Canten en castellano, carajo!”, fue el legendario grito que salió de la boca de Daniel F, vocalista y guitarrista de Leusemia, en junio de 1984. Lo pronunció, según dicen, frente a una audiencia limeña de clase media-alta que pronto se escandalizó, ya que esperaba a que las bandas de *rock* “normales” subieran el escenario, las que generalmente tocaban *covers* conocidos de “*hits* gringos” y hacían cumplir sus fantasías de *rockstar* anglosajón cantando en inglés. Es decir, este gesto cuestionó de manera enfática esa hegemonía globalmente impuesta hasta ahora de que el *rock* suena “más natural” en inglés. El punto está claro. El idioma en el que cantas, así como el idioma en el que hablas, es de por sí un problema geopolítico. La propuesta era que el *rock* (como el *punk*) puede convertirse en cualquier cosa en cualquier lugar, dependiendo de la creatividad individual; es decir, se requiere no solo de la famosa actitud DIY (Do It Yourself) del *punk*, muchas veces traducida literalmente como “hazlo-tú-mismo”, sino también de un proceso creativo de “hazlo tuyo”. De ahí un fenómeno digno de un mariateguismo actualizado, un proceso al que podríamos llamar “peruanizando al *punk*”.

Lo importante no fue la provocación, pues otra gente ya había invitado a que el *rock* se cantara en castellano desde los sesenta, tanto en el Perú como en otros países latinoamericanos, aunque no necesariamente en el tono agresivo que Daniel F. parecía sugerir. Lo realmente importante fue la emergencia de una movida impulsada con conciertos y grabaciones por un estrecho círculo de amigos cercanos, que eran los seguidores de las bandas. Se concretó una “escena” *punk* o lo que Carlos Rotondo Torres (2012) llama “el estallido” del *rock* subterráneo en su libro de testimonios orales de los actores principales. Muchos conciertos notables tuvieron lugar entre 1984 y 1986. Los del “*Rock* subterráneo ataca Lima” y “Vuelve a atacar Lima” se destacaron porque le dieron al movimiento su identidad distintiva; es decir, sirvieron fundamentalmente para consolidar una figura urbana subcultural que se llamaría el “subte”, ese peculiar *punk* que ya se encuentra en un estado de peruanización constante y en un diálogo permanente con su contraparte anglosajona. El mismo concepto de “subterráneo” —un término que generalmente se usa de forma más literal en castellano— se basa en una acepción antigua de la palabra inglesa *underground* (su uso se remonta al momento histórico del Underground Railroad del siglo diecinueve) y que tiene referentes amplios en la subversión política, cultural y artística.

Las múltiples presentaciones organizadas por el colectivo de artistas Los Bestias también fueron fundamentales en este período del llamado estallido del *rock* subterráneo. Pero Los Bestias y otros artistas independientes, tales como Jaime Higa y Herbert Rodríguez, no solo organizaron conciertos. Ellos jugaron un papel crucial al hacer más *punks* los escenarios con provocadoras apuestas visuales y con diseños para afiches y portadas de las maquetas que las bandas pioneras del *rock* “subte” autoproducían y autodistribuían.

Grabaciones memorables del *rock* “subte” comenzaron a aparecer en este mismo período. A finales de 1984 la banda Narcosis grabó un casete DIY

—es decir, lo-hicieron-ellos-mismos en un garaje con una grabadora Sony y un par de micrófonos— al que llamaron *Primera dosis*. Esto fue: la guitarra cruda y distorsionada de Fernando “Cachorro” Vial, la percusión de Jorge “Pelo Parado” Madueño y la quejumbrosa pero convincente voz de Luis Donaldo “Wicho” García. Poco tiempo después las otras bandas pioneras grabaron *Volumen I*, una compilación hecha originalmente para casete que ahora está disponible en vinilo (gracias al sello Lengua Armada de Estados Unidos) y que incluye canciones clásicas de Leusemia, Zcuela Cerrada, Autopsia y Guerrilla Urbana. Para fines de 1985 Leusemia grabó un álbum homónimo para la disquera El Virrey, el primero de tan solo dos grabaciones del *punk* peruano hechas en vinilo por un sello doméstico (el otro es *Rómpele la pechuga* por Eructo Maldonado para Iempsa en 1989). Lleno de pegajosos *riffs* de guitarras y de canciones con provocadores títulos, ese álbum comunicaba un sentido distintivo del *punk* peruano, que al fin había encontrado su lugar subterráneo en el mundo. De ahí la conocida canción “Un lugar”:

No será esto un Mont-de-Marsan. Whoa, whoa.

No será un CBGB bar. Whoa, whoa.

No será un piano bar. Whoa, whoa.

Solo sé que es un buen lugar. Whoa, whoa.

“No habrá paz”

Ese fue el título de una de las canciones del EP de 1987 de Ataque Frontal. En algún momento de 1986 Guerrilla Urbana cambió de cantante y también de nombre por miedo de que la banda fuera confundida con los grupos alzados en armas que operaban durante el conflicto interno. Este EP representa una de las escasas grabaciones peruanas lanzadas con un sello extranjero en la década de los ochenta (el sello francés New Wave). La canción y la porta-

da –una famosa imagen de un grupo de periodistas asesinados en la remota aldea andina de Uchuraccay (Ayacucho), a quienes los lugareños habían confundido con militantes de Sendero Luminoso– reflejan el contexto político en el cual emergió el *rock* subterráneo. De hecho es difícil encontrarse con una sola banda en toda la escena que no tuviera una o varias canciones que directa o indirectamente aludieran a la guerra: “Hacia las cárceles” (Voz Propia), “Ayacucho: centro de opresión” (Kaos), “Violencia que asesina” (Kaos General), “¡Vengan a vivir en Ayacucho!” (Eructo Maldonado), “Toque de queda” (Descontrol), “Sentimiento de agitación” (Eutanasia). Esta simple enumeración sirve para que se entienda el alcance de la guerra y cómo los *punks* en Lima se sentían obligados a comentar lo que significaba vivir en un país plagado de violencia política. La guerra había comenzado en 1980 en Ayacucho, pero pronto se expandió a casi todo el país. Su llegada a Lima a finales de la década de los ochenta estuvo caracterizada por toques de queda en las noches, apagones, coches-bomba, asesinatos selectivos y por la radicalización de ciertos sectores de la población urbana más pobre y de todos esos jóvenes idealistas que tenían la esperanza de derrocar a un sistema estatal capitalista y corrupto.

En efecto, el *punk* peruano surgió durante lo que fue una guerra civil entre el Estado y los militantes armados. A pesar de una curiosa ambigüedad política y hasta terminológica entre el “subte” y el “subversivo”, obviamente nunca hubo una simple superposición entre el *rock* subterráneo y las organizaciones militantes que operaban bajo una ideología revolucionaria. Algunos *punks*, inevitablemente, se vieron involucrados en la militancia, muy a menudo agregando una dosis de praxis anarquista. Otros, fieles a la amplia interpretación de lo que significa tener una orientación anarquista, rechazaron por completo la estructura evidentemente jerárquica y la propuesta militar que Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA, el grupo guerrillero con menos influencia durante la guerra) planteaban

como alternativa política. Los dos grupos armados, desde luego, vieron la movida *punk* como un espacio para reclutar militantes en determinados momentos. Por ejemplo, en un viejo video de un concierto llevado a cabo en 1989 en el centro de Lima, se ve a simpatizantes de Sendero colocando un comunicado maoísta en el mismo lugar donde se presentaban las bandas subterráneas, invitándolas a que se unieran a las fuerzas revolucionarias y a que dejaran de predicar su “anarquismo falso” desde el escenario. El mensaje era, esencialmente, un llamado a abandonar las guitarras y coger las armas. En otros momentos, los militantes vieron al *punk*, y al *rock n roll* en general, como una forma cultural alienante de la rebeldía juvenil importada del norte; es decir, sencillamente como un producto más del imperialismo yanqui. Así, en 1985 el colectivo de artistas Los Bestias y varias bandas de la movida trataron de organizar un concierto de *rock* subterráneo en la Universidad de San Marcos, hervidero de activismo político y de ideas marxistas. Sin embargo, una federación estudiantil, también simpatizante de Sendero, lo suspendió declarando que cualquier estilo de *rock n roll* representaba una forma de protesta no auténtica en un país andino.

El punto aquí es que el *punk* funge en todas partes como un espacio para la rebeldía juvenil, pero raramente lo ha hecho en un contexto con tal polarización política. Por tanto en el Perú hay una relación inevitable, pero no palmo a palmo, entre el “*rock* subterráneo” y la “política subversiva”, que se ofreció como una alternativa al *status quo* capitalista que el Estado buscaba defender. La relación se volvió aún más compleja debido a que si bien el *punk*—como el *rock*— ha sido siempre un fenómeno global, todas las historias oficiales de su “origen” miran inevitablemente hacia Estados Unidos y el Reino Unido. De ahí la importancia de contar otros relatos sobre las muchas vidas del *punk* en otros sitios del mundo donde su emergencia y su impacto han sido distintos; es decir, determinados por las realidades del momento y del lugar.

Una vez fuimos cinco, hoy somos docenas

Si la escena subterránea en verdad comenzó a desarrollarse en 1984, con las cuatro bandas que hicieron la grabación *Volumen I* y con Narcosis, fue recién a finales de esa misma década que la movida creció, y no lo hizo solo en términos del número de bandas sino en diversidad de subgéneros. Esa expansión puede ser representada en cifras: por ejemplo, la compilación *Volumen II* grabada en 1986 y que incluye a 13 bandas nuevas. De hecho, para ese año, Narcosis, Leusemia y Autopsia ya se habían desintegrado, y algunos de sus exintegrantes habían comenzado nuevos proyectos como Kaos, Feudales, Gx3 y Eructo Maldonado. Una serie completa de nuevas bandas se estaba formando: Yndeseables, Voz Propia, Excomulgados, Eutanasia, Sociedad de Mierda, Lujuria, Flema, QEPD Carreño, Pánico, Descontrol, Kaos General, Curriculum Mortis, entre otras. Aunque muchas de las bandas emergentes no dejaron grabaciones, ni siquiera en forma de una maqueta “oficial”, otras sí lo hicieron. No resulta fácil encontrarlas, debido a la falta de popularidad del género en cuestión, a menos de que uno sepa con exactitud dónde ir las a buscar: a los únicos mercados de música pirata de Lima que están especializados en géneros de *rock* (lo que era El Boulevard en la calle Quilca, en el centro de Lima, o ahora básicamente en Galerías Brasil, distrito de Jesús María).

Como era de esperarse, hombres jóvenes dominaron abrumadoramente la movida *punk* (una situación común en todas partes, al menos hasta que la movida Riot Grrrl explotó en los Estados Unidos hacia los noventa, generando escenas lideradas explícitamente por mujeres). Sin embargo, valientes figuras femeninas emergieron en Lima a mitad de la década de los ochenta abriendo un espacio para diferentes tipos de políticas sexuales y de género. La más notable fue, sin lugar a dudas, la de María T-Ta, cantante de la banda Empujón Brutal. Sus letras, increíblemente ingeniosas, fueron una mordaz

crítica a la familia patriarcal conservadora y a las normas sexuales que impregnaban a la sociedad peruana. El final de su historia es un misterio, pues en 1988 viajó a Europa y ninguno de sus amigos más cercanos tenía idea de lo que había sido de ella, hasta que recientemente su mamá declaró que había muerto en 2012 (Hare 2014). Sin embargo, su leyenda vive en un vinilo 7" de 2011, la única grabación conocida de la banda, gracias a los esfuerzos del guitarrista Iván Santos y a sus contactos con sellos independientes de Estados Unidos (Sin Temores, Discos Huayno Amargo, Rock SVB).

El *punk* suele significar música tan diversa como la de Violent Femmes, los Dead Kennedys, los Pogues o Patti Smith –bueno, esto antes de que la emergencia del *punk hardcore*, a comienzos de los ochenta, tuviera el efecto desafortunado de estandarizar lo que la gente esperaba del sonido *punk*– y aquí no fue diferente. La idea del “*rock subterráneo*” en el Perú siempre contempló una variedad de estilos musicales. Bandas como Del Pueblo y del Barrio o Seres Van (agrupaciones que hacían fusión *folk-rock*), o Combustible (que usaba el estilo *rockabilly* de César N), fueron siempre socios en la escena musical subterránea. Pero esa expansión también significó explosión y mezcla de géneros. Para finales de los ochenta uno se podía encontrar con los sonidos “clásicos” *punk* de Eutanasia junto con el *ska-punk* de Psicosis, el *hardcore* de Gx3, el *thrash metal* de Curriculum Mortis, el *metal-punk* de Anti y el *post-punk* de Voz Propia o Salón Dadá.

Quizás la palabra “junto” es un poco exagerada, pues esa expansión también tuvo sus costos. Los *punks* limeños pasaron de ser un pequeño grupo de amigos a un grupo más grande, con actores de diferentes sectores de Lima. A decir verdad, en el Perú, el *rock* como género en sí había sido históricamente un fenómeno de las clases media y alta, pero con la expansión de la movida *rock subterránea* en la década de los ochenta se involucró más y más gente de los sectores bajos de la clase media, gente mestiza y de vez en cuando gente de

procedencia andina. Emergieron, entonces, tensiones que simultáneamente fueron raciales y de clase, conflictos que son también explicables en términos de la guerra que el país vivía. Muchos afirman que el “conflicto interno” entre los “subte” empezó con la canción “Púdrete pituco” de la banda Sociedad de Mierda. La canción no estaba dirigida a los “pitucos” en general, sino a aquellos *punks* que, en esa compleja jerarquización de la sociedad peruana que colapsa raza y clase, eran pensados como más blancos y de familias muy acomodadas. Un buen número de los primeros *punks* provenía de sectores relativamente privilegiados de la sociedad peruana, y los que se sintieron aludidos por esa proveniencia no tardaron en responder, acusando a sus detractores de romper la solidaridad de la movida. En seguida esa tensión empezó a manifestarse en conflictos durante los conciertos (por ejemplo, en varios conciertos históricos los “pogos” se volvieron batallas reales en vez de simuladas) y en mordaces acusaciones a través de canciones y fanzines sobre quién era un *pitu-punk* (un *punk* blanco y rico), un *misio-punk* o un *cholo-punk* (un *punk* pobre, mestizo o de ascendencia andina). El problema se resolvió con una división palpable de la escena. Entre 1988 y 1989 los dos principales lugares usados para los conciertos no volvieron a ser públicos, sino que se convirtieron en espacios privados vinculados a las diferentes facciones. Los *jarkor*, asociados a bandas como Gx3, Sentido Común, Kaos General, entre otras, tocaron sobre todo en un lugar llamado La Jato Hardcore, una casa familiar en Barranco, propiedad de un niño de 12 años vinculado a la escena (quien posteriormente sería integrante de la banda Fuerza Positiva). En efecto, este se consideró el refugio de los *pitu-punks* desde que fueron cuestionados por su estatus privilegiado. En otra parte de la ciudad, y no propiamente en una de las más difíciles o duras pero mucho menos “bonita” que el distrito donde se encontraba La Jato Hardcore, los llamados *misio-punks* o *cholo-punks* establecieron un lugar que se llamó El Hueco. La banda Eutanasia estuvo en el centro de la organización de los conciertos, ya que la casa pertenecía a la familia de su segundo bajista.

La verdad sea dicha: muchas de las bandas nunca encajaron perfectamente en uno u otro lado de las facciones de la movida, y muchos de los *punks* iban y venían con relativa facilidad entre uno y otro lugar de encuentro; ahí se nota la notable fluidez de “raza”, sobre todo en la realidad peruana. De hecho hay un riesgo al exagerar el conflicto. Pero también sería un error fingir que esa batalla nunca tuvo lugar, así como pasar por alto las maneras en las que esa tajante división en la movida subterránea, al separar ideológicamente a la gente sobre la base de lineamientos raciales y de clase, refleja las contradicciones de la sociedad peruana en general. Esas contradicciones, de hecho, eran las mismas que se estaban disputando violentamente en la guerra entre los militantes que decían hablar en nombre de la mayoría étnica y pobre del Perú, y el Estado, que –como sabemos– siempre protegió los intereses de la elite: no solo los ricos sino también los “más blancos” de la sociedad. De hecho, si el Perú es un lugar excepcional desde el cual se puede repensar el *punk* y sus problemas de “origen”, también es un sitio crítico desde el cual se pueden reconocer algunos problemas inherentes al *punk* como un fenómeno social. De la misma manera que representa una crítica rebelde al *status quo*, el *punk* inevitablemente está atado a sociedades particulares con contradicciones específicas de las que emerge.

Desde el sonido hacia lo visual y conceptual

Si la música es arte y este requiere de ideas, entonces las ideas artísticas también son musicales. En cierto modo las imágenes inspiradoras te cantan, tal como la música memorable entra directamente en tu campo de visión tratando de crear una escena. Además, las buenas ideas casi nunca levantan la mano para ser escuchadas. Esta lógica transitiva no implica que los artistas, intelectuales y músicos siempre se lleven bien. A veces sí; a veces no. Pero una estética *punk* por naturaleza vincula la vista, el sonido y la perspicacia. Vuelvo al caso de “Leo Escoria” como un buen ejemplo de un *punk* peruano que da rienda suelta a esa estética. Bajista de Leusemia y creador de algunas de las canciones más provocadoras de

la banda (por ejemplo, “Rata sucia”), también diseñó el arte del volante para los primeros *shows* de “Rock subterráneo ataca Lima” (véase Figura 1). Dibujos a mano simples y primitivos, que reflejan la melancolía de los cielos blancos limeños y ofrecen una mirada distópica de una sociedad a punto de implosionar: este era el mensaje estético que le dio a Lima su sensibilidad de “rock subterráneo” y le dio a los “subtes” su nombre. Pero uno puede igual enamorarse del arte de los volantes que hacía Guillermo Figueroa de G3, con un diseño más influenciado por los *comics* que por la desesperación y el cinismo, pero aun así visualmente impactantes. Los volantes de Figueroa, junto con los de otros cuantos, crearon una “vibra” particular que distinguió a la Jato Hardcore del distrito de Barranco durante su corta vida (1988-1989). Más “chonguero” y menos serio, más positivo y menos pesimista, el arte de los volantes de la Jato Hardcore se combinó con la música para crear una sensibilidad singular que describía al *hardcore* limeño. O que, según los *cholo-punks* que la criticaban, era reflejo de una mentalidad “clase-mediera” que se refugiaba de una guerra que avanzaba a gran distancia –literal y metafórica– de sus conciertos de fin de semana.

También existen esos momentos en los que los artistas, los músicos y los ideólogos entran en conflicto entre sí. Los Bestias (el colectivo de arte de estudiantes de arquitectura que surgió en la Universidad Ricardo Palma y que unió su misión a la de las bandas subterráneas) llevaron a cabo una serie de famosos *shows* llamados Bestiarios entre 1984 y 1986. Estos conciertos incluían instalaciones de arte efímeras y “misisas”, junto a apariciones memorables de prácticamente todas las bandas de *rock* subterráneo de la época. Todos parecían compartir un estado de ánimo festivo o por lo menos eso les gusta pensar a los artistas organizadores.

A decir verdad, varios de Los Bestias buscaron relacionarse con el movimiento “subte” como un espacio de profunda introspección intelectual y algunos terminaron influenciados por el ambiente de radicalización política que había en

esos años. Todo esto comenzó a molestar a algunos de los músicos que preferían conceptualizar sus acciones artísticas en un tono más “esto-es-solo-un-rocanrol-de-mierda”, y pensaban que los artistas con tendencias más izquierdistas estaban sobrepolitizando el asunto. Sin embargo, hay que reconocer algo importante. Ningún *punk* puede sacar un *demo*, organizar un concierto o producir un fanzine sin pensar en términos visuales; es decir, sin un concepto de lo visual y no solo de lo sónico. Así que hay que asumirlo. Se produjo excelente arte *punk* para las portadas, los volantes y los fanzines. Y también hubo arte *punk* intrascendente hecho por gente que, en términos visuales, no tenía mayor idea de lo que hacía.

De entre tantos recortes de revistas, dibujos mediocres y *collages* improvisados —parte crucial por supuesto de las tendencias democratizadoras de la actitud DIY del *punk*—, uno puede identificar las imágenes que se volvieron inolvidables por los conceptos visuales que contienen. Así, apuesto más por las que presento aquí en orden cronológico.



Figura 2. “Mariátegui Panqueque” por Herbert Rodríguez, 1985.
(Cortesía Herbert Rodríguez).

Número uno: La versión “panquequeada” y pintarrajeada de Herbert Rodríguez, de 1985, de la famosa foto de perfil de José Carlos Mariátegui es tal vez el símbolo más claro de lo que quiero señalar con la idea de peruanizar al *punk* (Figura 2)². Nada más peruano o más *punk* para definir lo que atravesaba por el imaginario de estos “subtes” en aquel momento, para mí crucial, en el que el *punk* se volvió parte de lo que el mismo Mariátegui llamaba la “realidad peruana”: esa idea de que el Perú es un lugar en donde los procesos universales suceden pero se requiere de una apreciación analítica a partir de sus particularidades para poder comprenderlas en su real dimensión. En mi opinión, ese es el momento en el que Rodríguez nos hace contemplar la idea de que Mariátegui, con su marxismo andino, antidogmático y hasta idiosincrático, era un “subte” de los años veinte.

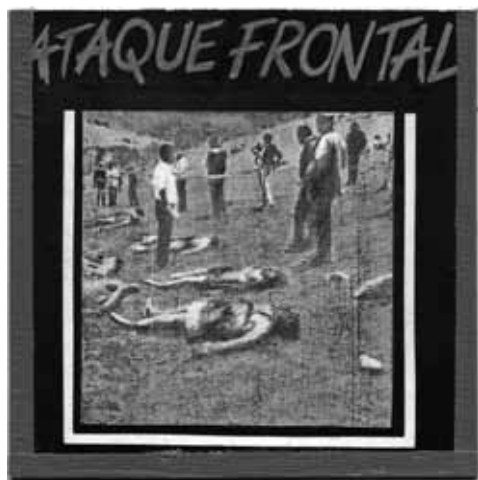


Figura 3. Portada del EP de *Ataque Frontal*, 1987.
(Cortesía Archivo del fanzine *Maximum Rock n Roll*).

2 A los *punks* en Lima también se les dice “panqueques” por la similitud fonética que existe entre “*punk*” (generalmente pronunciado como “*panc*”) y “*pancake*”, ambas obviamente palabras prestadas de un contexto anglosajón.

Número dos: También admiro el uso que hizo Ataque Frontal de una imagen del artista visual Jaime Higa para su EP homónimo, editado en 1987 por el sello francés New Wave, que representa uno de los pocos ejemplos de *hardcore* peruano lanzado por una disquera independiente extranjera (Figura 3). La transparencia de la violencia “reportada” en blanco y negro, el retoque minimalista con el uso del rojo para exagerar la visualidad visceral de sangre son elementos unidos a una de las imágenes más cargadas de la guerra peruana. La apropiación de una famosa foto que destapó el caso de ocho periodistas asesinados y un guía ejecutado en el poblado andino de Uchuraccay (supuestamente asesinados por los pobladores, quienes temían que se tratara de militantes de Sendero Luminoso) se basa en una desconexión crucial que el artista y la banda intentaban abordar de manera crítica: la increíble división entre el llamado “Perú profundo”, desde hace mucho un eufemismo para referirse a la extensa población andina que vive en la marginalidad racial y en la pobreza, y el “Perú legal”, el Estado excluyente que protege a los peruanos costeños de clase media y alta. Este cisma social, que ha marcado la historia peruana desde el período colonial y que se ha reconfigurado en el siglo veinte dentro del contexto de la migración masiva y la llamada “cholificación” de centros urbanos, se vuelve profundamente irónico cuando se abre el EP. La crítica política que captura la imagen de Higa choca repentinamente con las ridículas imágenes estereotipadas de unos andinos felices (tocando quenás, usando chullos y pastando a sus llamas) que decidió incluir en el *insert* un *punk* francés, a quien dejaron a cargo de la producción y terminó empleando imágenes tomadas de alguna revista de “geografía mundial” (Rodríguez 2015). La reinterpretación de la imagen de Higa es impactante y claramente sirve como denuncia, un llamado sobre la urgencia de crear una conciencia política real en el país. La notable contradicción que ocurre cuando un *punk* francés demuestra que sus únicos recursos para imaginar qué pasa en el Perú son los estereotipos más vagos sobre la geografía racializada del ande, genera una reflexión crítica sobre las brechas, o más bien asimetrías de conocimien-

to, que existen en el “diálogo” global dentro del que el *punk* peruano está necesariamente inmerso.

Número tres: Hacia 1986, los experimentos artísticos de Los Bestias habían muerto. Poco tiempo después, varios miembros clave de dicho grupo (Alfredo Márquez, Álex Ángeles, Enrique Wong y José Luis García fueron los más comprometidos) formaron un colectivo más pequeño conocido como Taller NN. Sí, como si se tratara de cuerpos no identificados para hacer juego con los seudónimos que usaban en sus trabajos y para enfatizar la política de “invisibilización” que el Estado, ya autoritario y cada vez más paramilitarizado, aplicaba al contexto del conflicto. Algunos de los NN, como Márquez, eran “subtes” a tiempo completo; otros, no tanto. Pero el grupo central, junto con otros como Herbert Rodríguez que iban y venían del taller, mantuvieron lazos con la escena *punk* a medida que la década se acercaba a su final y el conflicto interno se intensificaba hasta el punto de ebullición. Los NN se embarcaron en una serie de proyectos que resultaron ser profundamente



Figura 4. Afiche para concierto de despedida de la banda Kaos, diseñado por artistas del Taller NN, 1989. (Cortesía Alfredo Márquez).

peligrosos debido a las ambigüedades políticas que había en torno a ellos. La estética simultáneamente política, “warholiana” y *punk* de los principales trabajos de los NN (que circularon solamente a nivel *underground*, con la notable excepción de un par de piezas exhibidas en la Bial de La Habana en Cuba, en 1989) contribuyó a que varios de sus miembros terminaran en la cárcel, huyeran al extranjero o adoptaran perfiles bajos para sobrevivir a la cacería de brujas que desató el presidente Alberto Fujimori para derrotar a los subversivos durante los años noventa. Mi ejemplo favorito del trabajo de los NN no es una de sus diversas apropiaciones “warholianas” de íconos marxistas, que es el caso de la muy debatida Carpeta Negra, o de la reinterpretación del Mao de Warhol en el contexto del maoísmo militante de Sendero Luminoso (la que se usó posteriormente para perseguir a Márquez bajo la acusación de “apología del terrorismo” y meterlo a la cárcel en 1994 por cuatro años). El que más me interesa es un afiche que los NN diseñaron para la última tocada de la banda Kaos en enero de 1989 (Figura 4). Este volante presenta una yuxtaposición impresionante del *punk* peruano y de la realidad de violencia política que vivía el país. Sobre una grotesca imagen periodística de cadáveres encontrados en una fosa común cerca de Pucayacu (Ayacucho) en 1984, los NN usaron colores neón y titulares para anunciar un concierto barato de *punk* subterráneo, que se llevaría a cabo en su taller. Al estudiar la imagen se obliga al observador a confrontar realidades discordantes: el hombre captado por la cámara identificando un cuerpo en descomposición, que representa el descenso del Perú hacia el caos político, es ahora reciclado para promocionar el *hardcore* “kaótico” del último concierto de Kaos, una banda con un mensaje frontalmente contestatario, como se puede apreciar en temas como “Ayacucho: Centro de Opresión” o “X”. Puesto que las letras en mayúscula anunciando que el concierto ocurría en “PERÚ” eran también las letras típicamente usadas en campañas estatales de promoción turística, quedó clarísima la idea: “Te invitamos a que lo visites, para que seas testigo de lo bello que es morir aquí”.

Algo brillantemente sónico si bien visualmente sórdido y basado en algo intelectualmente sólido. Eso también era el *rock* subterráneo, esa especie extraña del *punk rock* que nació peruano en la década de la violencia.

Acercándonos al presente

Hay ciertas ganas de empezar la última sección de este resumen de la escena subterránea en Lima remarcando algo así como las diferencias esenciales entre la década de los ochenta, la de los noventa y la del 2000, estableciendo una especie de división cronológica rigurosa entre un momento histórico y el siguiente, dibujando una línea clara en la arena temporal. Algo así como: ¡Los ochenta fueron *punk* y pura política! ¡Con los noventa llegó el *grunge* y esto llevó a un *punk* despolitizado! ¡A partir del 2000 hasta el presente surgen miles de bandas *indy rock* o de fusión y con mercados nicho para cada consumidor imaginable!

Pero la realidad no es tan simple como para encuadrarla en exclamaciones tan sencillas. La temporalidad es un asunto problemático. Y, de todos modos, las décadas, los años y las fechas son marcadores arbitrarios para señalar una diferencia histórica. El *noise*, el *grind* y el *crust core* en Lima, por lo general, se asocian principalmente con los noventa. Era una mancha de *punks* más jóvenes (Leo Bacteria, Richard Nossar, Óscar Reátegui, José Morón) la que ayudó a formar estas miniescenas. Pero lo hicieron solamente después de entrar en el “*rock* subterráneo” a fines de los ochenta, cuando ya había degenerado en facciones porosas de *hardcore*, *punk* y *metal-crossover*. El resultado fueron varios proyectos *noise*: Atrofia Cerebral, MDA, Insumisión y Dios Hastío. Este último está aún activo y dejando sorda a la gente en locales oscuros del centro de Lima. También hubo otras bandas que surgieron con una combinación de influencias *hardcore*, *punk* y *rock garage*. Aeropajitas, Pateando tu

Kara, Héroe Inocente y Manganzoides se impusieron como algunas de las favoritas en distintos momentos de los años noventa.

¿Eso significa que todas las bandas de los ochenta están muertas? Pues casi. Algunas resistieron por un tiempo o hicieron retornos inesperados. G3 agregó un segundo guitarrista e hizo un giro evidente al *grunge* en los noventa hasta que se separaron en 2000; luego Gabriel Bellido y Gonzalo Farfán empezaron Inyectores. Leusemia reapareció en 1995 con un nuevo álbum y ha seguido tocando desde entonces con distintos miembros. Los únicos integrantes originales son Raúl Montañez y Daniel F., este último uno de los pocos “subtes” de la generación más antigua que ha podido ganarse la vida tocando *rock n roll* sin necesidad de tener un trabajo formal (y uno de los resultados es que se ha hecho de unos cuantos enemigos). Voz Propia debe ser una de las bandas activas con mayor continuidad que surgieron de la escena del *rock* subterráneo a mediados de los ochenta. En 2011 lanzaron su décima grabación de temas originales: *The Game is Over*.

Movernos un poco más hacia el presente simplemente significa enfrentar la imposible tarea de resumir lo irresumible. Camilo Riveros, bajista de Plug Plug (y de muchas otras bandas), me dijo que estima que en Lima existen unos cincuenta sellos independientes con aproximadamente diez o más bandas cada uno. Saquen su cuenta. Muchos de los músicos más jóvenes y de los asistentes a conciertos pertenecen a una muestra representativa mucho más diversa de Lima, con una perspectiva generacional completamente diferente, o sea una generación posguerra. La cantidad de subgéneros es extraordinaria, desde el *ska-cumbia* de Barrio Calavera pasando por el *stoner rock* de Don Juan Matus hasta el *punk rock* psicodélico de La Ira de Dios y el *doom metal* de Reino Ermitaño o Necromongo. De hecho, falta que alguien haga digna la historia de la escena *metal* en el Perú; definitivamente se cruza con el *punk* en varios momentos pero a la vez representa una trayectoria musical distinta.

La aparición de grandes “festivales de *rock*” en los conos de Lima es también testimonio del firme crecimiento del interés popular en lo que es aún un género minoritario. El *rock* opera dentro de un país cuya sonorización está definida principalmente por zampoñistas que piden dinero a los turistas que abundan, fenómenos de la World Music como Susana Baca u otros sonidos del ande folclórico, y lo que mayormente se entiende como “música latina” popular: la cumbia, la salsa, el reggaetón. Y luego está esa fuerza musical llamada *hip hop*, que en cierta manera ha dominado globalmente al *rock*, desplazando su capacidad de actuar como el medio expresivo preferido de la rebelión juvenil urbana.

El grado al que las bandas influenciadas por el *rock* contemporáneo se reconocen también como herederas del “*rock* subterráneo” de Lima varía considerablemente. De hecho, hay varias que cultivan su imagen y su sonido, pensando conscientemente que sus influencias no son solo extranjeras sino que son también las bandas pioneras del *rock* “subte” en Lima; por ejemplo, Morbo, Cocaína y Los Mortero, entre otros. Sin embargo, es muy probable que la gran mayoría de *rockeros* peruanos siga muy inspirada en un *rock* anglosajón que circula de manera más rápida, y sin duda con mucha mayor cobertura a nivel mundial. A pesar de ello, con la publicación de libros como el de Carlos Torres Rotondo (2012), y después de una tendencia a organizar conciertos de reunión de bandas legendarias, se podría asegurar que el *rock* subterráneo se considera, aunque sea de forma retrospectiva, como el fenómeno subcultural más interesante surgido durante los años ochenta. En un estudio más detallado y más teórico propongo que esto tiene que ver *precisamente* con la manera altamente ambigua en la que lo “subterráneo” está posicionado en relación a lo “subversivo” (véase Greene, en prensa). El *rock* subterráneo de Lima hizo más que simplemente generar un espacio estético creativo de música, arte e ideas. A mi modo de analizar las cosas, fue el *espacio más crítico* desde el cual un grupo de jóvenes urbanos (con sus facciones internas y todo) empezó a

reflexionar, creativamente, acerca de la naturaleza de la guerra que los rodeaba y acerca de los dos principales agentes de violencia política involucrados en ella (el Estado y Sendero Luminoso). En ese momento de crisis social —e incluso si nunca apostaron realmente por tener respuestas definitivas ni intenciones políticas equivalentes a una toma de Estado—comenzaron a hacer preguntas críticas acerca de lo que significa ser peruano y ser un *punk* en el contexto de un mundo más amplio.

¿Cuáles son las causas, contradicciones y consecuencias del Perú ya bastante peruanizado? ¿Cuáles son las promesas utópicas del Perú y cuáles son sus grotescas realidades cotidianas? ¿Vivir y morir en el Perú tiene que ser así? ¿Cómo imaginamos un Perú, y un *punk*, diferente?

Referencias

Greene, Shane

(En prensa) *7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma.

Hare, Andrés

2014 “Musa de los años salvajes”. En: LaMula.pe. 30 de agosto. Sitio *web* (año de consulta, 2015).

<https://redaccion.lamula.pe/2014/08/30/musa-de-los-anos-salvajes/andreshare/>

Rodríguez Ulloa, Olga

2015 “Ataque Frontal EP: Presenting Peruvian Hardcore in the International Independent Scene”. Charla en el EMP Pop Conference, 17 de abril. Seattle, WA.

Torres Rotondo, Carlos

2012 *Se acabó el show*. Lima: Mutante.

El *genius loci* del *metal* en Lima

Sarah Yrivarren

Organizar un concierto en el Perú nunca ha sido una tarea fácil. Mucho menos un concierto de *metal*. Ya desde sus inicios, el *metal* peruano estuvo marcado y diferenciado del resto de la escena *rockera* y subterránea. Si bien en un comienzo compartieron escenarios ‘subtes’ y aún hoy guardan cierta afinidad con los eventos *punks* o góticos, siempre se han diferenciado por su esencia puramente musical, apolítica, antidiscursiva pero muy pasional. Siempre buscando el mejor audio en los escenarios y en las grabaciones; tal vez por eso, a la fecha, no se guardan registros de las más primigenias bandas de *metal* peruanas, ya que al no contar con los equipos apropiados para producir material de calidad, optaron por nunca grabar maquetas o esperar a que por suerte o por persistencia consiguieran grabar en el extranjero, cosa que cada vez es más fácil de lograr gracias a las ventajas de Internet.

Pero el *metal* siempre estuvo ahí. Si bien “Lima Metal Fest”, el primer gran evento ‘metalero’ que se llevó a cabo en septiembre del 2015, congregó a 1.600 asistentes, entre público, organizadores, colaboradores e invitados, no llega a compararse con el célebre concierto en el Palacio Marsano de Miraflores (1988) donde se presentaron M.A.S.A.C.R.E., Orgus y Sacra, que logró reunir a cerca de cuatro mil espectadores. Se trata de un grupo orgánico y cambiante. Una energía viva y potente. En términos de Sam Dunn (2005), son una minoría muy fuerte. Y es que el *metal* tiene esa misteriosa capacidad de generar en sus oyentes no solo fanatismo, que generalmente está relacionado con algo febril y circunstancial, sino verdadera pasión y lealtad.

Históricamente, Daniel F. (2007: 82) recuerda que fue un periodista quien utilizó inicialmente el término *heavy metal*:

Las raíces del heavy las podemos encontrar en grupos británicos como Yardbirds, Prettie Thigs, el Jeff Beck Group o en los inmortales Kinks. Mientras que en Norteamérica, los primeros indicios heavy se ubican en el acid rock de la ciudad de San Francisco (Vainilla Fudge, Iron Butterfly, etc.) y en los grupos de Detroit (MC5, Amboy Dukes, Iggy & the Stooges). Fue justamente en norteamérica, donde un periodista de la “Rolling Stone” usó por vez primera este vocablo (Heavy Metal) para definir los primeros trabajos que hacía en ese entonces Jimi Hendrix [sic].

¿Pero, qué es el *metal*? No es algo fácil de definir ya que existen muchos estilos. La música *metal* se caracteriza por ser un derivado del *hard rock*, mucho más estridente, caracterizado por sonidos industriales, metálicos en la batería y distorsiones en la guitarra, dejando por lo general un sitio privilegiado en sus canciones para explorar la destreza de sus músicos en algún solo de guitarra. Las voces van desde las más agudas y melódicas hasta las más guturales y monótonas. En el Perú, el estilo más importante podría ser el *trash metal* (con referentes como Sepulcro, Insaner, Anal Vomit, Curriculum Mortis o M.A.S.A.C.R.E.). Otros estilos destacados serían el *doom metal*, el *black metal*, el *death metal*, el *metal* progresivo, el *metalcore*, el *folk metal* y el *heavy metal* (bandas como Kranium, Mortem, Armagedón, Mazo o Reino Ermitaño). Entre los estilos menos explorados podrían considerarse el *speed metal*, el *stoner metal*, el *symphonic metal* y el *power metal* (con escasas bandas representativas como Ayahuasca Dark Ttrip, Matus o Conan). Finalmente figuraría el *gothic metal*, casi en una lista aparte, pero no por contar con pocos seguidores, sino porque al ser más melódicos y menos violentos, sus *fans* se comportan de manera distinta y, por ende, suelen conformar una escena paralela (con referentes como Lugubria, Hamadria o Híbrida).

Y ser ‘metalero’ no se trata solo de escuchar *metal*, sino de vivirlo. Deena Weinstein (1991) dice que el *metal* no tiene una única definición, y la comuni-



Mortem en el Campo de Marte (1982).

dad ‘metalera’ parece darle la razón. Al preguntar a distintas personas, músicos, aficionados, productores y demás surgieron términos como ‘energía’, ‘actitud’, ‘pasión’, ‘hermandad’ y ‘militancia’. “No es solo un estilo musical, es mucho más que eso, es un estilo de vida”, comenta con orgullo uno de los asistentes.

Puede considerarse una tribu urbana siguiendo la línea de Maffesoli (1990), que es explicada más objetivamente para el caso del Perú por Yrivarren (2012), pero no es una tribu exclusivamente juvenil. Hoy en día, entre sus seguidores, se pueden encontrar hombres (mayoritariamente) y mujeres de todas las edades y de todos los estratos sociales. Es un género musical tan completo que pese a su gran número de variantes (*heavy, trash, stoner, doom, black, gothic, symphonic, folk*, etc.) no pierde su esencia (un sonido fuerte, pesado, oscuro y violento) ni la unidad y representación de sus aficionados, quienes manejan códigos y simbologías similares, sin importar el estilo de su preferencia.

Pero es, ante todo, una subcultura. Un conjunto de diversos elementos. Weinstein (1991) lo describe como un “*bricolage*”; es decir, una colección de elementos culturales independientes pero que, en conjunto, enriquecen a la subcultura.

El sonido ‘metalero’ aparece en Lima aproximadamente en 1983 con Óxido, pero esta banda no dejó registro fonográfico (Cornejo 2002), probablemente por no contar con los medios necesarios para lanzar un producto con la calidad mínima, pese a que sus integrantes eran chicos de clase alta, estudiantes del Markham, pero la elaboración de un material de ese tipo requería una inversión económica que pocos padres aceptarían.

En el Perú, y más específicamente en Lima, los ‘metaleros’ de los inicios fueron adolescentes de clase media-alta. Debían serlo para tener acceso a un material tan limitado y escaso. Chicos con familiares en el extranjero que les facilitaban vinilos o casetes, chicos a los que sus padres enviaban fuera del país para que estuvieran lejos de los miedos propios del conflicto armado que se vivía. Jóvenes que al buscar un espacio en Lima para el *rock* más fuerte de la época, solo encontraron el movimiento ‘subte’ pero no les gustó del todo y empezaron a aislarse en cuanto pudieron, para autogestionar sus propias bandas y eventos.

Pero la música era para quien le gustara y se comprometiera con la escena, por lo cual la organización de conciertos de baja calidad solía ser bastante recurrente, aunque siempre mal vista. Miguel Tuesta de M.A.S.A.C.R.E. cuenta: “Va menos gente a aquellos conciertos donde tocan grupos que no tienen un nivel musical bueno. El público metalero siempre ha sido muy exigente [...] un producto subterráneo en los ochenta no exigía calidad de sonido” (Cornejo 2002: 231).

Es recién en 1987, cuatro años después de Óxido, cuando aparecen nuevos íconos como Mortem, Hadez o Kranium (que más tarde se volverían clásicos

del *metal* latinoamericano). El último, con un afán más nacionalista, buscaba sonidos andinos y marcó un hito en el *folk metal* latinoamericano desde una época muy temprana. Los otros dos con los sonidos más oscuros que se podían producir en ese tiempo.

José Okamura de MorTEM recuerda en un reportaje sobre metal peruano (Baba 2015: min. 1:30): “A los policías los asustábamos. ‘¿Qué son ustedes? ¿Hippies?’. ‘No, no somos hippies, somos metaleros’. ‘¿Qué?’’. No tenían la menor idea... el ataque metal fue eso, la explosión de todo lo brutal”.

La situación era otra, y los conciertos que organizaban los ‘subtes’ en el Centro de Lima ya no eran suficientes. Ellos tenían otras ideas, solo querían música fuerte para olvidar los problemas, no estaban interesados en los discursos políticos antisistema de los *punks*. Los mismos discursos que dejaban de lado la calidad del sonido o el dominio de los instrumentos y le prestaban mayor atención a unas letras carentes de arte. Así que empezaron a generar su propio movimiento. Los más entusiastas formaron un grupo llamado la Horda Metálica, jóvenes limeños de clase media-alta que buscaron consolidar una nueva escena e incluso escribieron un manifiesto ‘metalero’. Aunque hay quienes aseguran que no fue un grupo muy serio y que, lejos de concentrarse en apoyar bandas, organizar conciertos o conseguir nuevo material extranjero, solo tenían el *metal* como excusa y fondo para beber, divertirse y liberar su agresividad contenida contra los *punks* y los ‘subtes’ (Daniel F. 2007: 118).

Sin embargo, el movimiento ‘metalero’ siempre se ha mantenido en la búsqueda de la calidad musical, sin dejar de lado lo subterráneo y contestatario, pero no en términos políticos sino más bien sociales, religiosos o culturales. Cosa que se puede comprobar al revisar las letras de las canciones de cualquier banda peruana.

“Si bien en un principio, compartió el espacio y ciertos ideales con lo que luego se conoció como ‘rock subterráneo’, las bandas de metal han vivido siempre en una especie de universo paralelo pero también netamente underground”, afirma Pedro Cornejo sobre la “tribu metalera” (2002: 83).

Desde la época de toques de queda y conciertos clandestinos, pasando por los mejores momentos del Sargento Pimienta de Barranco y los recordados conciertos en el colegio Los Reyes Rojos, también del mismo distrito, muchas cosas han ocurrido.

Algunas anécdotas se pueden encontrar conversando con los protagonistas o revisando los *fanazines*. Eloy Jáuregui, de la legendaria banda Kranium, recuerda: “Los de Fiori fueron muy bacanes, también. Eran más organizados. También los hacía interesantes porque eran fuera del Centro de Lima [...] todos eran más intensos, como que más unión. Los conciertos en el Gremio de Carpinteros eran brutales, hasta con toque de queda. Malambito era destrucción total” (Grijalva 2014: 4).

El fin del conflicto armado, la aparición del *grunge* y otras variantes más estridentes del *rock*, y la hiperdifusión de los *mass media* han hecho del *metal* un movimiento más amplio. Se han abierto muchos bares *rockeros* que eventualmente apuestan por el *metal*, otros más focalizados pero aún compartidos como Salón Imperial (Lima Cercado) –donde también se hacen conciertos *hardcore* y *punk*– o Blondie (Villa María del Triunfo), que comparte conciertos tributo a bandas melódicas de *heavy* o *glam*, con conciertos de bandas *gothic metal* y eventos *new wave*.

El administrador de Blondie comenta: “Cuando abrí Blondie mi idea era hacer un bar *dark* y *new wave*, y así lo mantuve por lo menos medio año, pero me di cuenta de que por aquí hay más movimiento *metal*; y bueno, ahora es un 70% *metal* y un 30% *dark* y *wave*”.

Los bares ‘metaleros’ limeños son realmente pocos, pero van en aumento: El Calabozo (Lima Cercado), Nuclear Bar (Lima Cercado) y Crypto (antiguo local en Miraflores, nuevo local en Barranco) son los más reconocidos.



Metal Crucifer en Nuclear Bar.

El presente estudio busca entender el espíritu que unifica a la escena ‘metalera’ más cotidiana en conciertos dentro de estos locales y no en los conciertos masivos que se realizan en estadios o teatros, ya que a estos suele asistir un público más diverso y menos comprometido con la escena en general.

Los previos

Cornejo (2004: 111) identifica tres maneras de organizar conciertos *rockeros* en el Perú: cuando el grupo es contratado por un tercero (que sucede muy poco y requiere un arduo trabajo previo en cimentar la reputación de la banda), cuando el grupo acepta tocar gratuitamente (que sucede bastante seguido cuando la banda recién se inicia, siendo invitada generalmente por otra banda amiga) y cuando el concierto es organizado y producido por la banda (el caso más común en los últimos años).

En la escena ‘metalera’ el sistema es casi siempre más autogestionario y solidario. Se trata de una gran comunidad de ‘hermanos’ que se apoyan entre sí. Una banda con cierta trayectoria organiza un concierto para financiar o promocionar un disco, invita a otras bandas amigas de menor impacto (las promociona también) o de mayor trayectoria (se sienten avalados por ellas), los escritores de *fanzines* los entrevistan (los promocionan), las tiendas que venden los discos también venden entradas, incluso los bares más importantes en Lima suelen vender entradas, discos y *fanzines*. El apoyo es colectivo y familiar. La gestión corre a cargo de los más experimentados o de los que ya lograron mejores relaciones, y los menores aprenden a participar de ello porque aspiran a, tarde o temprano, tener una banda y tocar el estilo que tanto les gusta sobre un escenario.

Al llegar a un concierto es fácil identificar a los más jóvenes, que llevan todos los códigos de vestimenta (casaca de cuero, púas, cadenas, camiseta de la banda que tocará). Su cuerpo está completamente ‘performato’ para la ocasión. Mientras que los más veteranos no necesitan autodefinirse tan físicamente, ya que es su propia trayectoria la que les da un valor intrínseco en la comunidad. Incluso muchos de los jóvenes conocedores buscan hablarles y tomarse fotos con ellos. Son como pequeños ídolos que con su empatía y afinidad pueden generar mayor identidad y fidelidad en la comunidad, y se lo toman casi como una misión que están llamados a cumplir.

Uno puede hacer amigos al comprar la entrada en una tienda de discos, el vendedor se ha hecho amigo de los organizadores y seguramente irá al concierto o puede recomendar bandas y conciertos afines. Weinstein (1991) encuentra distintas formas de acercamiento y afinidad en esas circunstancias, casi como pequeños ritos de paso para sentirse incluido como parte de un grupo. Desde situaciones tan simples como llevar la misma banda estampada en la camiseta o dar un asertivo comentario sobre el último disco del grupo

que va a tocar, hasta preguntas inquisidoras como “¿cuál es tu álbum favorito?” o “¿a qué otros conciertos has ido?”. Estas simples pruebas y señales marcan la diferencia entre ser incluido en el grupo o ser considerado un visitante o ‘posero’ (por ‘pose’).

Claro que ‘visitante’ siempre será una mejor imagen, pues es alguien que admite su ignorancia pero demuestra interés y ganas de aprender; mientras que un ‘posero’ dice saber mucho pero luego se evidencia su ignorancia, generalmente le interesa más el alcohol y la moda antes que apoyar a las bandas y a los eventos. A diferencia de los verdaderos ‘*headbangers*’ –quienes no solo asisten a conciertos grandes y pequeños, sino que van seguido a los bares, consumen discos, ven *videoclips* y documentales– y de los más interesados, que leen libros y *fanzines*, y –en su gran mayoría– saben tocar al menos un instrumento musical.

El concierto

Weinstein (1991) identifica tres actores importantes en la dinámica de un concierto: los productores, los músicos y el público. En el caso peruano probablemente estos actores conforman una realidad más difusa. Los músicos muchas veces son también organizadores y, de igual manera, una vez que salen del escenario se unen al público para compartir una cerveza o unas fotos con los *fans*. Así mismo, los organizadores son generalmente también ‘metaleros’, por lo que no sería raro encontrarlos en medio del ‘pogo’ en algún momento o simplemente buscando entre el público a amigos con quienes compartir algunos tragos.

El espacio físico-social

Hay espacios claramente definidos en un concierto de *metal*. Todo bar que desea contar con presentaciones en vivo debe considerar una armonía entre los ambientes y una buena distribución del audio.

Lo más importante en un bar, lejos de dar conciertos o no, es la barra. El *metal*, casi como el fútbol, tiene un vínculo directo con la cerveza. Masculinidad en su máxima potencia. La variedad de tragos dependerá de la buena administración del local, pero la venta de cerveza es indispensable. La presencia del *barman* también lo es: un *barman* de confianza puede significar un amigo más, y si es ‘metalero’ mucho mejor. Es tal vez el personaje con el más alto capital social en el recinto. Muchos asistentes prefieren mantenerse lejos del ‘pogo’ y cerca de la barra, por lo que es el *barman* quien mantiene contacto directo con ellos, conoce a los asistentes asiduos, identifica a los nuevos, a los jóvenes y a los ‘poseros’. El *barman* también puede vender entradas, discos o *fanzines*, así como ser el DJ cuando el concierto ha terminado, y ser su amigo significa poder hacer pedidos musicales o enterarse de algunas novedades.

Lo segundo más importante es el escenario. En sí mismo podría funcionar para cualquier tipo de concierto, pero debe ser un espacio que no solo muestre la importancia de quien está ahí arriba, sino que además contenga la oscuridad y rebeldía del espíritu ‘metalero’. Así, tener paredes negras, *flyers* o alguna decoración más elaborada en las paredes, el manejo de las luces y una altura de no más de un metro respecto del piso para mantener la cercanía con el público asistente, son detalles importantes al momento de definir su ubicación.

Por otro lado, no se trata solamente de calidad de audio en temas técnicos, como buenos equipos o buenos parlantes bien distribuidos, sino que la calidad del metal está en la diversidad de sus músicos. Si bien una banda de *punk*

puede bastarse con tres integrantes, un grupo de *metal* requiere como mínimo cuatro músicos: batería, bajo, guitarra y voz. Si su estilo es melódico pueden requerir de un tecladista, si se trata de un proyecto más elaborado –tipo *speed* o alternativo– pueden ser dos guitarras o dos vocalistas; en el caso de *folk metal*, como su nombre lo indica, se usan instrumentos folklóricos como flauta, quena, zampoña, arpa, charango, etc. (en el caso particular de Finisterra, banda peruana tributo al Mago de Oz, sus integrantes usan violín, flauta travesa y dos voces). Es por esto que si un administrador desea que su local presente conciertos de distintos géneros, y no solo los más comunes como *trash* o *death*, debe considerar un escenario de proporciones más amplias.

Otro sector importante del concierto es la zona del ‘pogo’. En el público habrá quienes deseen solo escuchar y corear a la banda, pero habrá otros que, como en cualquier otro género, deseen bailar (aunque aún es debatible si considerar al ‘pogo’ como un baile ya que carece de sincronización con la música). Es necesario un espacio cercano al escenario, donde los más excitados puedan codearse y golpearse entre sí, mientras los que no lo deseen tengan espacio suficiente para apartarse del peligro. Las dimensiones dependerán de la magnitud del local y de la calidad de la banda, partiendo de unos cinco metros en redondo aproximadamente.

El ‘pogo’ es el momento catártico por excelencia. Será porque es un sonido tan fuerte y violento que resulta liberador para quienes necesitan descargar cierta agresividad contenida. Los ‘metaleros’ suelen ser personas muy tranquilas y pacíficas, pero sí muy emotivas y pasionales. Al observarlos en medio de un concierto parecieran enardecidos por alguna fuerza sobrenatural, embebidos en movimientos toscos y agresivos que ellos llaman ‘pogo’ y ‘*headbanging*’.

Todo el concierto de *metal* es una gran catarsis de energía, violencia y virilidad, pero es en el ‘pogo’ donde toda esa energía confluye y se descarga contra el otro

en un mutuo y tácito acuerdo, para después volver a ser ‘hermanos’ y brindar juntos. Es el baile de la violencia y la libertad, sin ritmo y sin reglas, cada cuerpo se mueve como puede y como quiere, dejando atrás al sujeto dócil que la sociedad impone fuera de ese espacio. Es el momento donde se exterioriza, materializa y ‘performa’ toda la esencia del *metal*: libertad, rebeldía y violencia.

El *backstage* es un espacio nunca bien definido, debido a la razón antes mencionada: que la administración y los músicos son también parte del público. Por eso es que en locales más pequeños uno puede ver a los miembros de la siguiente banda armando sus equipos a un costado del escenario, o se designa un ambiente para ellos, el altillo, un par de mesas o alguna zona mejor delimitada. No es un espacio tan importante, ya que como casi todos los asistentes forman parte de una misma gran comunidad se conocen entre ellos y no hace falta la privacidad. Los músicos salen a buscar a sus amigos o los invitan a entrar a brindar con ellos, de manera que en la medida en que el concierto sea poco difundido o demasiado cerrado la importancia de un *backstage* desaparece.

Las ‘metaleras’

Ya se ha dicho que el *metal* es un espacio eminentemente masculino. Incluso en su vertiente más ‘metrosexual’, el *glam metal*, donde muchos integrantes de bandas llegaban a parecer mujeres, no buscaban volverse femeninos, sino todo lo contrario: solo era otra forma de explorar su propia masculinidad. Como se explica en el documental de Dunn (2005) acerca de las bandas *glam* más polémicas, como Poison o Twisted Sister, en su rebeldía contra el sistema buscarían verse masculinos de una manera no establecida, contradecir los cánones incluso con algo tan sagrado y delicado como su propia imagen de masculinidad.

Queda claro que no se descarta la presencia de homosexuales en la comunidad ‘metalera’, pero sí que son realmente muy pocos. El *metal* es un espacio

para ser hombre entre otros hombres, un lugar de tregua en la lucha por validar constantemente su masculinidad y donde se sienten libres de vivirla como mejor les acomode. En este sentido, la presencia femenina es un tema visto con perspectivas muy particulares.

La mujer 'metalera' es ruda y relajada, un poco masculina, alejada de la femineidad dulce y delicada que predomina en la sociedad, pero no por ello menos sensual. La sensualidad es un factor imposible de desvincular de la imagen femenina. Pero no es una sensualidad definida ni exigida a toda 'metalera', pues muchos hombres consideran bastante admirable que una mujer se interese por una música tan estridente y agresiva; y, solo por eso, ser mujer en la comunidad 'metalera' ya es un valor agregado.

Como asistentes o como público las mujeres viven una situación más igualitaria. "En ese bar jamás me he sentido acosada, por eso es como mi hogar", comenta una de las chicas, y agrega: "será que los hombres están más preocupados en sentirse machitos que en ligar". Y es que en el ambiente 'metalero' los hombres no están buscando asumir la presión que significaría un intento de cortejo, eso sería estresante y distraería el disfrute del concierto. Buscan más el estilo de la masculinidad de clase obrera, hombres entre hombres siendo hombres, donde toda inseguridad sobre género y sexualidad desaparece y solo importa sentirse parte y conénera.

Lejos quedan las mujeres despampanantes de las portadas de clásicos discos de *heavy metal* como Motley Crue o Warrant, donde pareciera aludirse a una femineidad objetual. Eso queda esperarlo de algunas de las pocas y muy valientes féminas que suben al escenario, ya sea en bandas mixtas como Contrataque o Reino Ermitaño, o en bandas puramente femeninas como las Área 7, a quienes se les exige tanto cuidado en el sonido como en su físico, acoso verbal incluido.



Reino Ermitaño en Crypto de Barranco.

En palabras de Sara Monzón, reconocida cantante, guitarrista y reportera de la escena metalera: “Lo más fregado es cuando te subes al escenario y los patas te friegan [...] pero a mí eso no me afecta, más bien me hace más fuerte”.

Es una de las grandes críticas antisexistas, ya que en la escena ‘metalera’ latinoamericana en general no se exige a los hombres más que talento y dedicación. Muchos de ellos se inician en sus primeros conciertos con una imagen muy poco trabajada, o incluso bastante descuidada, valiéndose solo de mucha actitud y destreza musical, mientras que una banda femenina debe verse bien desde el primer concierto. Para ellas el talento y la dedicación no son suficientes, aunque muchos músicos reconocen que las mujeres son más dedicadas y responsables que los hombres, consecuencia de su afán por demostrar que son mucho más que un buen cuerpo o una cara bonita.

Los sobrevivientes

A diferencia de los eventos masivos, en locales muy amplios pero contratados para la ocasión, en un bar no se termina todo al dar por concluido el concierto en las primeras horas de la madrugada, sino que se inicia una siguiente etapa en la noche, lo que en otro contexto se denominaría el '*after party*'; es decir, el momento de afianzar las relaciones sociales iniciadas durante la audición, de mantener el contacto y vínculo de amistad con los integrantes de alguna de las bandas o incluso el ligue con alguna chica.

Con la música menos estridente, el bar considerablemente más vacío y las luces un poco más altas, uno puede dialogar con más calma e identificar mejor los rostros (en tanto el exceso de alcohol no genere demasiados estragos). Es la ocasión más idónea para intercambiar contactos de teléfono y redes sociales, ponerse al día sobre los eventos más cercanos y mostrarse como alguien con contactos y potencial asiduo asistente y amigo.

Muchas veces, incluso antes de que termine el concierto, ya se pueden contar algunas bajas entre el público: dormidos, ebrios, noqueados. Fue una batalla con masacre, vencedores y caídos. Pocos son los que quedan luchando hasta el final, pero son esos pocos los que obtienen el reconocimiento. Aquellos que se van cuando termina de tocar su grupo favorito no viven la escena sino solo la música, y aquellos que acaban mal tampoco viven la escena sino solo el alcohol o las drogas.

La verdadera escena se vive con pasión y libertad, bebiendo sin caer y apoyando todo lo que se pueda a las bandas y a la organización. Los bares más antiguos, Crypto y Nuclear, ya tienen un público frecuente que es el que logra en momentos como este que el bar se vuelva la sala de un amigo más; el espacio consigue generar esa identidad y representación. Son los amigos de

siempre, los de hace diez o veinte años, los que siempre han ido, los más fieles seguidores, los músicos desinteresados y la hermandad que los une, amigos del *barman* y del administrador, formando una dinámica socioespacial casi hogareña, poco vista en bares y discotecas de otros estilos.

La esencia

Según Norberg-Schulz (1980), el *genius loci* es el espíritu del lugar en el que creían los romanos de la antigüedad. Un espíritu guardián que otorga vida a las personas y a los lugares, acompañándolos desde su nacimiento hasta su muerte. Se trata, pues, de la esencia del lugar, como recinto y como espacio social. La memoria de todo lo sucedido en él y su trascendencia. Es la energía que lo mueve a seguir siendo.

Un espacio de conciertos recibe constantemente mucha energía, muchas anécdotas, mucha historia. Bandas legendarias cuando sus integrantes aún eran apenas adolescentes neófitos. Bandas que ya se disolvieron pero se siguen encontrando como amigos a compartir unos tragos y escuchar a los más jóvenes. El *barman*, las chicas, todo confluye en un mismo espacio, semana a semana.

Aún hoy, después de un año de su clausura, muchos asiduos pasan por el local del Crypto de Miraflores con nostalgia, recordando algún evento. Se habla todavía del concierto de Slayer en Lima o de cada presentación de Exodus, o de los casi míticos conciertos en Los Reyes Rojos.

Pero el *genius loci* no es nostalgia sino vida. Es esa energía protectora que da fuerzas a los organizadores a continuar su labor casi evangelizadora pese a las bajas ventas, lo que hizo que Crypto resurgiera en Barranco con un espacio más amplio para conciertos. Porque el local puede ser otro, las dinámicas

distintas, algunos critican que se ha perdido la familiaridad y la proximidad que se sentían en Miraflores al ser un espacio mucho más pequeño, pero el espíritu sigue siendo el mismo.

Y también son las personas quienes alimentan ese espíritu del lugar con su pasión. Se sienten parte del lugar, se apropian de él, lo hacen suyo, se identifican y se representan en él como en el mejor de los escenarios, tanto en el papel de guías como en el de espectadores, se muestran como quieren ser, porque el *genius loci* es también el “querer ser”.

En los términos teatrales de Goffman (1981), la vida es una constante *performance*, como si cada lugar fuese un gran escenario. El cuerpo está cargado de signos y códigos que cada uno busca expresar a los demás, inconscientemente y sin la necesidad de entablar diálogo alguno. El código de vestimenta en el *metal* es el mismo tanto para el público como para los que están sobre el escenario, quienes aspiran a cumplir el rol del *trixter*, el que adquiere poder y capital simbólico mediante el entretenimiento y la empatía de los demás, solo deben esforzarse un poco más. En el *metal*, el *trixter* es un dirigente que se niega a sí mismo, lo da todo por el público y espera recibir apoyo y cariño. De igual manera que un actor espera conmover al público con su obra o que un salsero espera que los asistentes bailen contentos, el ‘metalero’ desarrolla una *performance* donde asegura no seguir las reglas, donde hace la música que quiere y la presenta como quiere, pero en el fondo espera lo mismo que cualquier otro *trixter*: apoyo y poder. La diferencia radica en que dentro de la comunidad ‘metalera’ el *trixter* puede ser cualquiera.

Puede ser líder y bufón. A diferencia de otros espacios, como un club de fútbol, donde el *trixter* siempre será el jugador y el *fan* siempre será espectador; a diferencia de los grupos religiosos donde el sacerdote o ministro siempre será el que dirige y los seguidores siempre serán asamblea; en el *metal* esta

diferencia está muy diluida. Cualquiera puede moverse fácilmente en la pirámide social de la comunidad ‘metalera’. Un joven aficionado a Iron Maiden y Black Sabbath, luego puede administrar su propio bar o dedicarse a organizar conciertos de gran magnitud; un adolescente puede iniciarse escapándose de casa para tocar en bares clandestinos y hoy, sin ser demasiado mediático, no deja de ser una celebridad en los conciertos y bares a donde va; así como alguno puede dedicar su carrera a apoyar a la escena, como el que estudia diseño gráfico y se dedica a diagramar el material para un disco o un *fanzine*. Publicidad, grabación, ‘masterización’, posproducción, organización de eventos, músicos y demás, todos se conocen y son parte de una gran familia, todos se apoyan y buscan enseñar esos mismos valores a los más jóvenes, y quizás sea eso lo que ha mantenido y alimentado a la escena ‘metalera’ limeña.



Bandas de metal peruano más representativas, según la Horda Metálica.

Riveros (2009: 4) decía, tanto por la movida ‘subte’ de los ochenta como por los derivados de esta (*punks*, góticos, ‘metaleros’): “Hemos de recordar que la escena es una red de relaciones dedicada a la producción artística con alto índice de heterogeneidad”. Y la globalización hace que este índice de heterogeneidad se eleve exponencialmente, por lo que la diversidad de géneros en el *metal* será también cada vez mayor en la medida en que las fusiones de estilos musicales lo permitan, y cada vez será más difícil (de lo que ya es) vivir de la música por amor al arte, pero no por ello los seguidores dejarán de ser parte de una misma comunidad. Es posible que esta amplia variedad sea la que mantiene los eventos con un perfil bajo y una asistencia muy focalizada, pero ciertamente la escena ‘metalera’ en el Perú no ha disminuido; al contrario, la lealtad que inspira en sus integrantes la mantiene en aumento constante.

Referencias

Baba, Enrique

2015 “Historia del *metal* en el Perú” [videgrabación]. Metaltopics.com, agosto 21. <https://www.youtube.com/watch?v=iCHUTewW4Uk>

Cornejo, Pedro

2002 *Alta tensión: los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece.

2004 *El rock en su laberinto: manual para no perderse*. Lima: Edición del autor.

Daniel F.

2007 *Los sumergidos pasos del amor*. Cajamarca: Martínez Compañón Editores.

Dargedik

2015 “Lima vivió más de 12 horas de puro *metal* sin parar”. Dargedik Rock Metal Web Zine.

Dunn, Sam

2005 *Metal, a headbanger’s journey* [videgrabación]. Canadá.

Goffman, Erving

1981 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Grijalva, Pedro

2014 “Entrevista a Kranium”. En: *Alerta, Rock en el Perú* 8. Lima, marzo.

Maffesoli, Michel

1990 *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.

Meza, Daniel

2011 “Mortem, la legendaria banda metalera peruana que abrirá el concierto de Slayer”. En: *El Comercio*, junio 24. <http://elcomercio.pe/luces/musica/mortem-legendaria-banda-metalera-peruana-que-abrira-concierto-slayer-noticia-769378>

Monzón, Sarah

2015 “Entrevista a Armagedón” [videograbación].
https://www.youtube.com/watch?v=7xMf9Em_rWQ

Norberg-Schulz, Christian

1980 *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture*. London: Academy Editions.

Riveros, Kamilo

2009 “Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima, la masificación de la escena subterránea”. En: *Boletín Música* 25 (julio-diciembre). Cuba: Casa de las Américas.

Schechner, Richard

2000 *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Weinstein, Deena

1991 *Heavy Metal, a cultural sociology*. New York: Lexington Books.

Yrivarren, Sarah

2012 *Tribus urbanas en Lima, jóvenes y adolescentes en busca de un espacio en la ciudad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Aspectos del *hip hop* en el Perú

Kyle E. Jones

En los años recientes el *hip hop* ha surgido como un fenómeno cultural masivo en el Perú. Su música, su ropa, su arte visual y su estética —como amalgamación o en forma individual— atraviesan prácticamente cada sector de la sociedad, cada ciudad del país y varios medios de comunicación. Una expresión de esta índole abarca con seguridad un espacio complejo y polifacético en el Perú contemporáneo y merece una seria atención para entender su importancia en las vidas de diversos ‘hiphoperos’¹, así como las maneras en las que ha afectado el carácter de la vida urbana y las políticas y culturas de la juventud².

Mientras que el *hip hop* ha traído nuevos sonidos e imágenes a las calles y a los escenarios del Perú, su circulación, práctica y connotaciones tienen raíces en contextos históricos específicos —por ejemplo, en el impacto del conflicto interno—; en conexiones con varias formas de expresión y organización local y transnacional, migración y emigración; en la expansión de los medios de comunicación; y en la historia dinámica de apropiación y resistencia. Además, su florecimiento no ocurre solo aquí. Como han notado otros investigadores, el *hip hop* es “actualmente la forma cultural más ampliamente apropiada a nuevos contextos en todo el mundo” (Bucholtz 2002: 543) y “la más grande forma cultural juvenil desde el movimiento *rock* de los años sesenta” (McGregor 1998: 109). El Perú constituye entonces un sitio que varios ‘hi-

1 Aunque la palabra ‘hiphopero’ no es usada por todos y tiene una definición flexible, en este artículo la empleo para referirme de una manera general a quienes practican uno (y muchas veces más de uno) de los elementos ‘performativos’ del *hip hop*, o a quienes de una u otra manera se identifican o se asocian con “la cultura *hip hop*”.

2 Sigo a otros investigadores que reconocen la heterogeneidad que caracteriza a la categoría “juventud”, no solo definida por edad (típicamente jóvenes de 15 a 24 o 29 años) o por desarrollo biopsicológico, sino también como “sujetos históricos” y agentes culturales (Montoya Canchis 2002; Bucholtz 2002).

phoperos’, críticos e investigadores han llamado “la nación global del *hip hop*”, entendida como comunidades imaginadas e interconectadas por redes de comunicación y circulación virtual y física (Alim 2009).

Con esta flexibilidad de adaptación a idiomas, identidades y vivencias de varias partes del mundo, y como producto de industrias culturales transnacionales y bandas sonoras de movimientos de base, el *hip hop* se ha imbuido de muchísimos (a veces contradictorios) significados desde sus inicios en Nueva York en los años setenta. Una de las afirmaciones más frecuentes es que no se trata simplemente de una música, sino de “una cultura” compuesta por varios elementos, principalmente rap³, *breakdance*, grafitis y *deejay*, pero también *beatboxing* y conocimiento o respeto, entre otros. Sin embargo, debe reconocerse que cada elemento tiene su trayectoria específica⁴, además de sus propias historias, influencias, eventos y prácticas asociadas. Como parte de su popularidad y amplia accesibilidad, quienes participan en la “cultura *hip hop*” no siempre son raperos, *breakers*, DJ o grafiteros, sino también seguidores, oyentes o simplemente personas que se identifican o se involucran con los significados, actitudes, valores y diversión que encuentran en este ámbito.

En términos demográficos generales, en el Perú la mayoría de ‘hiphoperos’ está conformada por jóvenes mestizos de las clases medias y populares de los centros urbanos. Tal como ocurre en otros países, y por razones que se detallarán en la segunda parte de este artículo, la práctica y consumismo del *hip hop* se dan entre públicos y espacios urbanos de varias clases socioeconó-

3 El rap es a la vez un género musical y también un modo de vocalización descrito como “hablando con ritmo”, que se estructura sobre la base de varios patrones de rima, entonación, timbres vocales y silabeo. A veces es descrito como “la música del *hip hop*”, pero esta frase puede incluir las técnicas y estéticas de *deejaying* (e. g. *scratching*) y producción de audio (e. g. “sampleando”). En el contexto de la industria comercial, las palabras “rap” y “*hip hop*” suelen usarse indistintamente para referirse solo al género de música.

4 El grafiti del *hip hop* tiene mucho en común con las tradiciones del muralismo y del arte callejero en general. Para ejemplos de Lima, véanse: Figueroa (2011); Golte y León (2011); Álvarez (2004).

micas. Además, las ‘hiphoperas’, aunque relativamente pocas, han tenido un lugar como artistas, líderes e integrantes de las movidas en general. Entonces, mientras que aquí y en otros lugares el *hip hop* se articula típicamente a las identidades y experiencias masculinas (Keeler 2009), también se caracteriza como espacio de negociación de la femineidad, con un número creciente de grupos y eventos que ponen en primer plano las obras de ‘hiphoperas’. Algunos jóvenes y organizaciones culturales afroperuanas han hecho esfuerzos para conectar el *hip hop* a la diáspora y tradiciones negras, aunque este movimiento no es tan grande aquí como en otros países latinoamericanos. Al mismo tiempo, elementos del *hip hop* como el rap o pasos de *breakdance* se han incorporado para ilustrar el dinamismo cultural de tradiciones regionales andinas y amazónicas. Reconociendo el papel fundamental de la música y migrantes latinos en la historia y fundación del *hip hop*, y las luchas compartidas que cruzan fronteras nacionales, este género se convirtió también en vehículo para sentimientos transnacionales de la latinidad.

Entre las muchísimas corrientes temáticas existentes en el ámbito del *hip hop* peruano, este artículo ofrece una discusión inicial sobre tres de sus dimensiones. En primer lugar, analiza los procesos y prácticas que han contribuido a las historias paralelas y redes descentralizadas de la producción de *hip hop* en el país. En segundo término, discute cómo el *hip hop* constituye parte de cambiantes formaciones culturales urbanas y juveniles que son informadas por los contextos históricos y de globalización. Finalmente, examina las dinámicas del *hip hop* en el campo de las políticas nacionales y el activismo, y cómo ponen en primer plano las tensiones de la juventud en el Perú contemporáneo. A través de estos temas podemos empezar a entender el impacto del *hip hop* en el país, su importancia en las vidas de diversos ‘hiphoperos’ y cómo ha entrado a las ciudades y a las esferas públicas y políticas.

Historias paralelas y redes descentralizadas de producción

A pesar del reciente incremento de investigaciones sobre el *hip hop* en varias partes del mundo, la mayoría de ellas se ha enfocado en las capitales o en las ciudades grandes. En países industrializados, como los Estados Unidos y algunos de Europa, es posible encontrar estudios sobre regiones o ciudades más pequeñas, pero este patrón de análisis casi no existe en los casos de países del Sur Global. Aunque este patrón refleja dinámicas de investigación local y extranjera, y con frecuencia la visibilidad mayor del *hip hop* en las ciudades principales, también refleja suposiciones sobre los lugares apropiados para este tipo de culturas globalizadas. En el pensamiento convencional, el ‘hogar natural’ del *hip hop* como ‘trasplante cultural’ en los países ‘exóticos’ como el Perú está en sus ciudades más grandes y presuntamente más conectadas globalmente, porque estos sitios pueden ser imaginados más fácilmente como bastiones de la cultura mundial y del cosmopolitismo en lo que es un país, por lo demás, ‘tradicional’ o rural⁵. Como siempre, la realidad es mucho más complicada, y esta suposición minimiza las vivencias fuera de la capital y a la vez oscurece los intercambios, influencias y experiencias múltiples del *hip hop* dentro de un país.

Como me contó un *emcee* y productor que ha cantado y chambeado con el *hip hop* a través de tres ciudades del Perú desde los años noventa: “En el Perú las historias del *hip hop* son paralelas”. Su perspectiva y las de muchos otros sugieren que en el Perú el *hip hop* no tiene un único punto originario, ni fue un proceso de difusión directa de Lima a otras partes del país. Más bien, en diferentes momentos y en diferentes lugares, jóvenes de varios sectores urbanos empezaron a escuchar la música, a ver las imágenes y a adquirir los materiales del *hip hop* de varias fuentes. Como las historias orales de ‘hiphoppers’ indican, el *hip hop* creció de manera un poco distinta en cada ciudad (y

5 Para este punto estoy en deuda con comentarios reveladores de Javier León a una versión anterior de este trabajo.

en cada distrito o barrio), con conocimiento y acceso limitados y esporádicos acerca de otros ‘hiphoperos’ en sus propias ciudades, en sus regiones o en el país en general. Pero la independencia aparente de escenas localizadas no debe ser confundida con una falta de circulación de ‘hiphoperos’ o de la cultura material y conocimiento sobre el género. Como explica esta parte del artículo, hay varios factores que hicieron posible los múltiples caminos del *hip hop* en el Perú y que han afectado la trayectoria de sus expresiones en el país.

Indudablemente uno de los elementos fundamentales para facilitar su difusión fue el desarrollo de las tecnologías de información y comunicación (TIC). La proliferación del *hip hop* en los centros urbanos del Perú en los años noventa y en los iniciales del 2000 ocurrió durante la implementación de políticas neoliberales, cuando el país se abrió de nuevo a la inversión extranjera y al turismo después de los años del conflicto con la subversión. En esta época, con proyectos de organizaciones y compañías como la Red Científica Peruana y Telefónica, la infraestructura de las TIC se expandió a través del país (Holmes 2001; Fernández-Maldonado 2001). Empresarios urbanos abrieron cabinas de Internet utilizando esta infraestructura y el creciente mercado informal de la electrónica⁶. Más que tecnología, estos lugares constituían parte de la nueva infraestructura urbana, dando forma al movimiento de ideas y bienes, “facilitando la aparición de nuevos hábitos de ocio y ayudando a innovar las prácticas culturales” (Larkin 2008: 5).

Las cabinas de Internet se convirtieron rápidamente en sitios para la socialización juvenil (“las nuevas plazas públicas donde la juventud se junta”), facilitando en gran medida el acceso de las clases populares a las TIC (Fernández-Maldonado 2001: 29). Sin embargo, aunque el acceso a Internet se incrementaba, muchas personas todavía lo consideraban un lujo por el costo. Este hecho contribuyó al aspecto social de las cabinas entre la juventud,

6 Para los años 2000-2001 había aproximadamente algo más de mil cabinas de Internet en el Perú, con casi la mitad ubicada en Lima (Fernández-Maldonado 2001).

a partir de la necesidad de compartir una máquina entre amigos. De esta manera que combinaba aspectos sociales, físicos y virtuales, las cabinas de Internet y el acceso a los medios sirvieron para fomentar la comunicación y circulación entre ‘hiphoperos’, jugando un rol fundamental en sus capacidades de conectarse y construir sus propios públicos y colectividades (Larkin 2008: 6). Mientras esta práctica ha cambiado en los años recientes debido a la accesibilidad de Internet por los teléfonos celulares y a la reducción de las tarifas en las cabinas, la trascendencia de las capacidades mencionadas se ha incrementado sustantivamente.

Cuando el acceso a Internet se hizo más generalizado en el Perú, la gente no solo tenía al alcance las producciones del *hip hop* de los Estados Unidos, sino también las de Latinoamérica y Europa, donde escenas en España, Cuba, Brasil y otros países fueron floreciendo desde los años ochenta. Además, como se discutirá en la próxima sección, el *hip hop* entró en los medios de comunicación y en los espacios de consumo junto con otros géneros musicales y bienes globalizados, los cuales sirvieron para crear un panorama más amplio de su significación. Sin embargo, el acceso a su cultura material –revistas, libros, marcas deseadas de ropa y *spraypaint*, casetes o discos compactos originales– permanecería más limitado que las imágenes y sonidos mediatos de masas. En muchos casos, los ‘hiphoperos’ recibían cosas materiales de sus familiares que habían emigrado a los Estados Unidos o a Europa, o a veces tenían recursos para comprarlos en Lima donde había más posibilidades de encontrar importaciones.

La ropa, por otro lado, eludía en varias formas los obstáculos al acceso. Como Linda Seligmann (2004: 116) describió, en los años noventa hubo un rápido aumento de la cantidad de ropa de segunda mano importada de los Estados Unidos, que pasaba por un auge financiero. Bajo los auspicios de donaciones de organizaciones benéficas, esta ropa no tenía los mismos gravámenes que la fabricada en el Perú, por lo que era mucho más económica. Vendida

en mercados y baratillos, esta ropa incluía marcas y estilos deseados por los 'hiphoperos' por su relación con la estética del género⁷. Aunque este proceso formó parte de la circulación de la cultura material del *hip hop* y su acceso a los sectores populares, Seligmann (2003) argumentó que estas políticas debilitaban las industrias locales de ropa, provocando pérdidas de trabajo en fábricas textiles. Además, mientras Lima ofrecía más oportunidades para conseguir tecnología e importaciones en general, el patrón vinculado a la ropa fue de alguna manera diferente. En ciudades cercanas a las fronteras del país o a centros de distribución se podía obtener ropa 'hiphoper'. 'Hiphoperos' de Lima y de la costa sur compraban ropa barata en las ciudades cercanas a la frontera con Chile, a veces durante viajes de visita a familiares o para venderla específicamente a otros 'hiphoperos'. Para los de la sierra sur, ciudades como Puno y Juliaca también ofrecían oportunidades de obtener la ropa deseada que era traída de Bolivia sin impuestos. Este patrón ha continuado hasta el presente, con estas y otras ciudades conocidas por tener ropa 'hiphoper' barata. De este modo, la distribución y acceso a la ropa como cultura material del *hip hop* vincula prácticas localizadas de consumismo con políticas económicas nacionales e internacionales, revelando además un aspecto sobre los complejos circuitos del género en el país.

La relación entre el *hip hop* y los medios tradicionales como la radio y la televisión en el Perú también es notable. De manera similar a otros países, las películas 'hiphoperas' como *Beat Street* y *Breakin'* ejercieron influencias tempranas entre algunos practicantes en los años ochenta, facilitando las primeras ondas de popularidad del *hip hop* aquí. Algunos años después, en los noventa, la serie estadounidense *The Fresh Prince of Bel-Air* fue traducida al español como *El Príncipe del Rap*, llegando a ser muy popular en España donde se estrenó por primera vez. En nuestro país este programa gozó de similar aceptación y varios 'hiphoperos' me comentaron que los expuso a los

7 Es importante anotar que esta estética (y, entre sus elementos, especialmente el *breaking*) ha cambiado con los años y con los lugares.

aspectos del *hip hop* a través de su rap y grafiti de introducción, así como de la ropa del personaje que interpretaba el actor Will Smith. Generalmente la frecuencia de representaciones del género en la televisión ha aumentado con su popularidad de una manera más reactiva. Desde los primeros años de la década del 2000 hubo algunos cortos documentales independientes y reportajes por canales locales sobre grupos o eventos de *hip hop*⁸. Solo en los últimos años hemos visto a la música rap, al *breakdance* o a otras representaciones (y exageraciones) del *hip hop* en emisiones nacionales o en horarios centrales, con la presencia de concursantes en el programa *Yo Soy* o con el personaje de Maldito Maic (El Gringo Atrasador) de la serie *Al fondo hay sitio*.

A diferencia de la televisión, la radio posee barreras mucho más bajas a la participación y acceso, pero todavía el *hip hop* no tiene el mismo impacto que otros estilos de música. Diversos investigadores han señalado que la radio, a través de la música y de las relaciones económicas entre las estaciones y sus públicos, facilitó cambios socioculturales sin precedentes en el Perú (Alfaro 2009; Tucker 2013; Lloréns 1991). Desde los años cincuenta, en programas de estaciones estatales, comerciales, independientes y piratas se abrieron espacios para la transmisión de música de clases populares y migrantes andinos urbanos, creando nuevas posibilidades por su visibilidad pública y reorganizando relaciones sociales e identidades a través de la geografía del país y entre sus sectores sociales. Sin embargo, al mismo tiempo, géneros extranjeros (especialmente occidentales, como el *rock*) eran prohibidos o en gran parte ignorados en los programas de radio, a favor de la promoción de estilos típicos y repertorios regionales (Turino 1991; Tucker 2013; Mendoza 2007). A ello le siguió una época de inestabilidad económica por el conflicto interno y de incertidumbre entre la industria musical causada por el crecimiento de la piratería del casete. Con los años, la industria de la radio ha cambiado y se ha segmentado en varios mercados donde suenan géneros de los Estados Unidos, de Europa y de países latinoamericanos.

8 Algunos de estos están disponibles por YouTube.

Incluso en los años ochenta las estaciones de radio y los estudios de grabación en Lima, Cusco, Huancayo, Arequipa y otras ciudades eran cautelosos para invertir en “sonidos no probados”, lo que hacía “difícil para los jóvenes músicos entrar en la industria”, incluso en el ámbito de los géneros musicales establecidos como el huayno (Tucker 2013: 126). Sin embargo, resulta interesante mencionar que algunos aspectos de la música del *hip hop* fueron adoptados por la tecnocumbia, un género comercialmente exitoso y popular caracterizado por la incorporación de diversas instrumentaciones y sonidos (Romero 2002; Quispe 2006). Por ejemplo, en el año 2000 se usaron *scratching* de tocadiscos y voces casi ‘rapeadas’ en la canción “Tic, Tic, Tac” del grupo Joven Sensación (Turino 2008). A pesar de algunos ejemplos singulares, el rap solo recibió tiempo de aire consistente en las emisoras FM después de la primera década del 2000, y el rap de artistas peruanos incluso más tarde⁹. Del mismo modo, a pesar de la presencia de estudios y sellos discográficos con capacidad establecida para la producción y distribución de música, no había muchos ‘hiphoperos’ que intentaran utilizarlos para sus proyectos de grabación. Existen varias razones para ello, incluso que los estudios simplemente no querían grabarles o eran demasiado caros. Algunos raperos, a pesar de sus evidentes talentos para el lirismo, el ritmo y la composición también expresaron dudas de ser “músicos de verdad” porque no tocaban un instrumento o no habían recibido entrenamiento formal, y por lo tanto sentían que no reunían condiciones para pertenecer a un estudio profesional. Otro factor fue la confusión sobre lo que es el *hip hop* entre los trabajadores de radios, estudios de grabación, canales de televisión o municipalidades. En los años noventa e incluso hasta la década del 2000 los ‘hiphoperos’ se enfrentaban con varias ideas al respecto: por ejemplo, que el *hip hop* era parte del *pop* o del *rock*¹⁰, que era otra palabra para reggaetón, o que se definía en

9 Como una excepción interesante, Eshe Lewis (2012) comentó que el *videoclip* de la canción “Ghetto Rap”, de la artista y activista afroperuana Mónica Carrillo se transmitió por MTV en los Estados Unidos en 2007.

10 En los años 2013 y 2014, la estación La Zona 106.5 de Lima era la más conocida por emitir rap, combinándolo con reggaetón, *rock* norteamericano en inglés, salsa y *pop* en

gran parte peyorativamente como indecente, callejero o pandillero. En medio de estas connotaciones y confusiones, aunadas a la falta de un mercado claro para vender, no es sorprendente que muchos ‘hiphoperos’ de varias ciudades enfrentaran resistencias y hasta la indiferencia cuando se dirigían a los medios e instituciones culturales. Por todos estos contextos y desafíos, la aceptación del género en los centros de producción y distribución establecidos era limitada, y la mayoría de ‘hiphoperos’ los veían más como obstáculos que como ayudas para el acceso y circulación del *hip hop* en el Perú.

Como alternativa, con varios tipos de tecnologías de grabación de audio y video a su mayor disposición (al inicio con casetes y después digitalmente con computadoras y teléfonos celulares), algunos ‘hiphoperos’ establecieron sus propios estudios de grabación en sus cuartos, usando *beats* que conseguían de Internet o a veces de vendedores de música en los mercados. Para facilitar la difusión de su música, la acompañaban con fotos o *videoclips* que típicamente ofrecían ilustraciones de los temas, de los artistas, de sus amigos, de sus barrios o de sus ciudades; en otras palabras, muestras de lo que constituía su realidad, un concepto fundamental para el poder del *hip hop* y para su apropiación mundial. Además, la producción musical digital hace posible colaboraciones a larga distancia, ofreciendo nuevas posibilidades de expansión de las redes, de las relaciones sociales y de las oportunidades artísticas, dando lugar ocasionalmente a viajes para cantar, bailar o pintar en otras ciudades del país¹¹.

castellano e inglés. Normalmente una canción de rap sonaba una sola vez cada hora en la tarde, casi exclusivamente con artistas de otros países latinoamericanos. Esta presentación ubicaba al rap directamente en mercados y públicos urbanos cosmopolitas, de acuerdo a lo descrito por Tucker (2013).

11 Es importante reconocer que otras prácticas expresivas en el Perú también se crean a través de redes y circulaciones similares –y dependen de ellas–, como las conexiones entre migrantes urbanos y comunidades natales andinas (Turino 1993), orquestas típicas y bandas de músicos (Romero 2001; Katz-Rosene 2014), músicos de huayno (Tucker 2013), diversos grupos de danzas y los significados de sus disfraces (Mendoza 2000), entre otros.



Estudio casero de Ukhu Pacha Records de Cusco en 2011. A la derecha está la cabina de grabación con una ventana al productor y equipo. Sus primeras grabaciones ser remontan al 2006.



Estudio casero de Yana Bola Rec de Cusco en 2012. Comenzó en el 2008 y dos años después abrió el estudio que ilustra la foto. Ambos continúan en funciones.

Al lado de estas producciones, la realización de diversos eventos o movidas y la formación de colectividades de varias escalas y tipos se convirtieron en prácticas importantes que empujaban al *hip hop* a los espacios de la ciudad y de la sociedad¹². En Lima, durante los años finales de los noventa y los iniciales del 2000, las movidas semanales en el Parque Kennedy del distrito de Miraflores, organizadas por el Movimiento Hip Hop Peruano, marcaron una punta de contacto importante para muchos ‘hiphoperos’ que acudían de diversas partes de la ciudad a participar y aprender sobre el género¹³. A mitad de la década del 2000, en Cusco se daban presentaciones iniciales de *hip hop* en conciertos de *punk* y *rock*¹⁴, mientras que en Huancayo raperos y *breakers* se presentaban a menudo en las fiestas que ellos o sus amigos organizaban. Aunque difícil por el costo, el alquiler de lugares como restauran-

12 Para un análisis más profundo sobre la realización de eventos de *hip hop*, el proceso de crear *fliers* u otras formas de propaganda, el uso de capital social y cultural, y las estrategias de búsqueda de apoyo, véase Jones (en preparación).

13 Existen dos documentales que discuten la historia del Movimiento Hip Hop Peruano y las movidas iniciales en el Parque Kennedy de Miraflores. <https://www.youtube.com/watch?v=pYSrDaSVBsM> y <https://www.youtube.com/watch?v=uKLP6bI7Ch0>

14 Esta estrategia de combinar *hip hop* con otros tipos de música, baile y expresiones variadas ocupa un lugar importante en la realización de eventos, por su capacidad de unir gente y visibilizar el género. Véase Jones (en preparación)

tes o simplemente grandes habitaciones fue otro método que ‘hipperos’ de varias ciudades utilizaban para realizar exposiciones. Lugares públicos como parques, plazas y veredas se convirtieron en sitios claves de reunión. Tanto la planificación como la realización de movidas implican numerosas dinámicas sociales y tipos de trabajo, incluyendo oportunidades de socialización entre amigos, vecinos y gente nueva, de compartir información sobre *hip hop* y acontecimientos generales, interacciones entre negocios e instituciones gubernamentales en busca de apoyo, y práctica y evaluación de las habilidades artísticas. De esta manera, en muchos casos, eventos y movidas fueron vistos por las comunidades cercanas urbanas y ‘hipperas’ no solo como recursos para aprovechar y disfrutar, sino también para asegurar su pertenencia a los espacios públicos¹⁵.

Estos eventos son actividades centrales de las varias colectividades de *hip hop*, atravesando escalas de tiempo y de lugar en la formación de redes músico-sociales y de una memoria colectiva en torno al tema. Agrupaciones como *crews*, *poses*, colectivos, movimientos, federaciones, asociaciones culturales o grupos políticos o activistas son parte de la historia del *hip hop* en los Estados Unidos, en Latinoamérica y en el mundo (Pardue 2008; Baker 2011; Kelly 1993; Forman 2002). En el Perú, la presencia de diversas colectividades del *hip hop* se mantiene vigente, lo que no ocurre en otros países donde no se han desarrollado tan extensamente, se han reducido o se han convertido mayormente en entidades estatales. Estas colectividades desempeñan papeles múltiples para sus integrantes y para la difusión del género, tomando influencias y eficacia de la sólida tradición de organizaciones de bases urbanas que ya existen entre las clases populares del Perú. Se constituyen en espacios donde se forman sistemas de valores, se cultivan estilos y habilidades profesionales, y se aprenden tácticas políticas (Pardue 2011; Rose 1994). Especialmente entre

15 Hay muchas otras dinámicas dentro de la realización de eventos, como el uso de colaboraciones y debates sobre la ganancia de dinero mediante el *hip hop*. Véase Jones (en preparación).

poblaciones marginales que viven en condiciones urbanas duras, las colectividades pueden actuar como familias alternativas y ofrecer sitios para fomentar identidades y perspectivas alternativas sobre dichas condiciones (Strocka 2008; Munar *et al.* 2004; Pardue 2010, 2012; Perry 2004). En consecuencia, las colectividades del *hip hop* entran en la fábrica urbana de asociaciones en escalas cercanas y translocales, con capacidad de ser “las armas con las cuales los jóvenes se enfrentan a una situación en la cual muchas puertas les están cerradas” (González *et al.* 1993: 176). Por eso constituyen un vehículo central para crear públicos y conexiones con otros ‘hiphoperos’, así como para enfrentar los límites de ser joven en el Perú contemporáneo.

Dadas las barreras para acceder a los medios dominantes y a otras fuentes de apoyo o distribución, las actividades de estas colectividades en turno les permitieron mantener un tipo de poder discursivo, posibilitándoles una forma de control sobre las representaciones y las producciones del *hip hop*. Los eventos constituyen, por tanto, momentos intensificados de mediación y concretización, donde los materiales, los sentimientos y los significados del género se vinculan con la ciudadanía y las relaciones sociales de la juventud, definiéndolas provisionalmente. De esta manera, en virtud de las “fricciones” (Tsing 2005) entre las fuerzas de globalización y las circunstancias de contextos localizados, los circuitos del *hip hop* en el Perú emergieron primariamente a través de las iniciativas y actividades de los mismos ‘hiphoperos’, aprovechando la expansión de Internet, la mayor accesibilidad a las tecnologías de producción y grabación, y los diversos vectores de la cultura material y redes sociales. En las historias paralelas y entretrejidas vemos algunas de las rutas que se conectan en la formación de los circuitos del *hip hop* en el Perú y, aún más, que crean las posibilidades de descentralizar los nodos de su circulación y producción¹⁶. Fundamentalmente esto ocurre tanto en los dominios

16 También para este punto estoy en deuda con comentarios de Javier León a una versión anterior de este trabajo.

físicos como en los virtuales mediante la ocupación de los espacios de la ciudad y los medios de comunicación digitales donde traslapan la pertenencia a comunidades imaginadas y cara-a-cara.

***Hip hop*, globalización y las emergentes formaciones culturales urbanas**

El *hip hop* se difundió en el Perú durante una época marcada por los cambios de clases sociales, identidades culturales, políticas y demográficas. Los rostros del país y de sus ciudades se han transformado rápidamente en las décadas recientes, pero estas transformaciones se imbrican a los legados históricos que permiten comprender aparentes nuevos cambios como permutaciones o continuidades (Panfichi 2009: 158). Esta observación también se ha aplicado recientemente a los estudios del *hip hop* mundial y de la juventud, donde típicamente han prevalecido las preocupaciones sobre crisis sociales, rupturas de tradición, hibridez cultural y los efectos llamativos de la globalización. Mientras estos focos abordan temas de interés local o teórico, también se han criticado por aplicar erróneamente conceptos occidentales de la agencia en otras partes del mundo, oscureciendo las formas en las cuales generaciones anteriores creaban valor y significado, y exagerando la condición de juventud como inherentemente predispuesta al cambio o novedad sociocultural (Cole 2010; Durham 2008; Liechty 2003).

Esta perspectiva ubica al *hip hop* en una corriente fuerte de apropiación y flexibilidad cultural en el Perú y en los Andes en general, especialmente en las formas musicales y de expresión artística. Existen numerosos y bien documentados casos, incluyendo la inserción del charango y del arpa andina (entre otros instrumentos), que se convirtieron en símbolos y sonidos autóctonos. Similarmente las orquestas típicas y bandas de músicos incorporaban elementos de instrumentación y estructura musical europea en los contextos

rurales y fiestas urbanas para rearticular identidades y repertorios regionales (Romero 1989, 1990, 1992, 2001; Katz-Rosene 2014; Robles 2007). En el caso de la música chicha, los migrantes andinos y sus descendientes en la ciudad de Lima mezclaron el huayno con estilos transnacionales del *rock* y de la cumbia colombiana, en una expresión de las ambigüedades de la migración y alimentándose con experiencias y expectativas muy diferentes de las de sus padres (Turino 1993). Entonces, no debe sorprender que a partir de los años noventa y la asunción del siglo XXI, con las nuevas oportunidades y desafíos socioeconómicos y de autofabricación que se presentan por los medios de comunicación e información, los jóvenes también encuentren la música y sus prácticas expresivas como una ruta para negociar demandas y posibilidades cambiantes de pertenencia (Guaygua *et al.* 2003; Vleet 2003).

Además, como demuestra la popularidad de la tecnocumbia, el *hip hop* no fue único en su relación con los medios globalizados durante esta época. En comparación con su predecesora, la música chicha, la tecnocumbia incorporó aún más estilos, instrumentación electrónica y sonidos del extranjero; en adición a los elementos de música *hip hop* ya descritos, también tomó influencias del *funk*, de la salsa, de la *samba-reggae*, del *folk rock* y del *pop* (Romero 2002; Turino 2008). A diferencia de la música chicha, la tecnocumbia ganó éxito entre sectores dispares de la sociedad peruana gracias a varios factores, incluyendo la difusión masiva en los medios e industrias culturales, y ‘desenfatiando’ la andinidad a favor de “cualidades globales” (Romero 2002: 234-235; Quispe 2006).

Mientras el *hip hop* también ha recibido recepción extendida en diversos sectores sociales del país, lo que está en primer plano de sus sonidos, letras, imágenes y conceptos es algo diferente de la tecnocumbia. Aunque ambos géneros se enfocan en la urbanidad, el primero toma su fuerza discursiva y autenticidad de las vivencias y luchas de la vida cotidiana, ubicadas en

específicos contextos locales, ambientes sociales y lugares significativos¹⁷. Sus elementos expresivos, en su práctica real, y las manifestaciones que produce, obtienen mucha de su eficacia en las maneras de crear espacios de autorrepresentación, autoridad subalterna y autoeducación (Vich 2001). Es por eso que el *hip hop* es reconocido por su potencial de hacer audibles las voces marginadas y populares, y también por ser un vehículo “para la reconstrucción de las ‘raíces’ de las historias locales”, de diversos idiomas e identidades culturales (Mitchell 2001: 32). Captados así, la andinidad u otras identidades, sentimientos e historias entran como un tema central para aquellos que experimentan tales vivencias; es por eso que existen numerosos nombres de grupos, letras de rap, imágenes y sonidos “sampleados”, que comunican las maneras en que los jóvenes interpretan los contextos de donde vienen. Desde esta perspectiva, el *hip hop* se constituye en una continuidad de tradiciones locales, “atrayendo a la gente a una nueva relación con las prácticas culturales”, y en el proceso “las hace de nuevo” (Pennycook y Mitchell 2009: 34-35). Pero este proceso no solo es uno de fusión inevitable, sino que “depende de historias locales de representación y poder” que se reclaman “categorías hegemónicas” y que forman parte de su reorganización (Tucker 2013: 17)¹⁸.

Al lado de este énfasis en ‘lo local’, debido a su condición de género extranjero y a su popularidad mundial el *hip hop* en el Perú tiene también connotaciones de cosmopolitismo y funciona como símbolo de modernidad (aunque no siempre se indique explícitamente como tal; véase Cánepa 1996). En este sentido, es capaz de entretejer las corrientes de la revalorización de expresio-

17 Hay muchas dimensiones complejas en este punto que no tengo espacio para analizar en este artículo, como conexiones a discursos de autenticidad, proyectos de fortalecimiento o crecimiento individual y colectivo, experiencias de marginalización, e ideologías de *hip hop* e identidad (Murray 2002; Pardue 2008; Rose 1994; Pennycook 2007; Jones en preparación).

18 Las políticas de apoyo de instituciones culturales o gubernamentales y las maneras en las que los ‘hiphoperos’ se posicionan dentro de ideologías locales de diferencia social y tradición cultural revelan mucho sobre este punto (véanse Jones 2011; Jones en preparación). Para ejemplos de Huancayo y Cusco, véanse Romero (2001) y Mendoza (2000, 2002); y a Tucker (2013) para el caso del huayno ayacuchano.

nes andinas y populares urbanas con aspiraciones a una ciudadanía cultural inclusiva y a una movilidad social ascendente (Swinehart 2012). Dadas sus barreras relativamente bajas a la participación (como han dicho muchos ‘hiphoperos’ “solo necesitas tu voz, cuerpo o mente”), este género ofrece el potencial de una ruta más accesible y dúctil para imaginarse como parte de un Perú moderno y progresista. Junto con las otras formas de expresión que pasan por los mismos medios de comunicación, lugares de consumo y espacios de socialización juvenil urbana –como el *skateboarding*, el BMX, el *rollerblading*, la modificación del cuerpo y géneros de música como *reggae*, *dancehall*, *punk*, *heavy metal* y EDM¹⁹–, el *hip hop* constituye un componente de los contornos de las culturas emergentes urbanas y juveniles peruanas. Como parte de las transformaciones culturales de la vida pública y urbana en el Perú, ofrece además un medio en el cual los jóvenes pueden identificarse y buscar rutas alternativas a la complicada geografía social y a las significativas cargas de expresión cultural del país.

La juventud y la nación: el *hip hop* en la política

La corriente política del *hip hop* está bien establecida en concepto y realización. Además de las políticas culturales que provoca en las maneras resumidas arriba, también incluye aproximaciones para enfrentar estructuras de desigualdad y poder a través del activismo y de la acción directa. Sus raíces como vehículo de cambio social y transformación política provienen del legado de los movimientos de derechos civiles y poder negro de los Estados Unidos entre los años sesenta y setenta, cuando la música popular negra refleja muchas de las tensiones político-sociales de la época. Los artistas, las ideologías y las luchas de estos movimientos influyeron de manera directa en los raperos y ‘hiphoperos’ iniciales, y como el *hip hop* evolucionó al rap “consciente” se estableció

19 Véase Jones (en preparación) para un análisis sobre las interrelaciones entre estas formaciones culturales como parte de la circulación del *hip hop* en el Perú.

como una parte fundamental de la cultura e historia ‘hiphoperas’. Aunque la visibilidad política o activista del género disminuyó en los años noventa por varias razones, recuperó su ímpetu en la proximidad de las elecciones de 2008, cuando Barack Obama estaba en campaña por la presidencia²⁰. Se utilizó como herramienta o arma para el cambio al exterior de Estados Unidos, no solo a través de los mensajes y símbolos de raperos “conscientes”, sino también de redes transnacionales de activismo y eventos que vincularon las luchas localizadas por la igualdad, la dignidad humana y la justicia a los posibilidades de transformación personal y colectiva del *hip hop* (Fernandes 2010; Taft 2010; Swinehart 2012; Osumare 2007).

Como parte del tejido urbano e influido por raperos peruanos y de otros países, se puede decir que en el Perú el *hip hop* –y muchos de los ‘hiphoperos’– siempre ha tenido una dimensión política y consciente, más evidente en algunos artistas y en algunos momentos que en otros. Pero en los últimos años, dentro de los adherentes al género ha habido un esfuerzo concertado para unirse y organizarse de una manera específicamente activista y política. Varios colectivos, comités, grupos y ‘hiphoperos’, pertenecientes mayormente a los diversos distritos de Lima pero también de punta a cabo de otras ciudades, realizan iniciativas como eventos, talleres y marchas donde se discuten y se protestan los impactos del neoliberalismo, el conflicto interno y abusos del Estado, desigualdad y explotación, la historia nacional y la historia de las políticas y resistencia dentro del *hip hop*, entre otros temas²¹. Se practica así la autoeducación a través de estas actividades y de la creación de arte audible, visual y corporal con *hip hop* que, como ya he mencionado, se basa en una perspectiva crítica de la vida

20 Existe una corriente fuerte de investigación sobre la historia de las políticas entre el *hip hop* y movimientos socioculturales negros estadounidenses; por ejemplo: Ogbar (2007); Spence (2011); Rebaka (2011, 2012); Forman (2010) y Clay (2012), entre otros.

21 Un factor fundamental en la concretización de un *hip hop* peruano político organizado fueron las reuniones de la Asamblea Popular Hip Hop en Lima entre el 2012 y el 2014. Para una historia de la perspectiva de uno de sus miembros sobre la formación del “*hip hop* organizado” y los colectivos e iniciativas fundamentales asociados en Lima, véase Iskaywari (2015).

cotidiana. Dentro de esta perspectiva, la autonomía es muy valorada como una manera de mantener mayor control sobre sus mensajes y acciones frente a sistemas que pueden fácilmente cooptar o debilitar sus proyectos²². Es por eso que estas organizaciones y ‘hiphoperos’ priorizan típicamente el trabajo en términos de autogestión, libres del control directo de instituciones gubernamentales o de influencias comerciales. Similarmente, se caracterizan por organizarse de manera más igualitaria y reflexiva, tomando decisiones por consenso y fomentando la participación de todos sus miembros. Además, como es común en los movimientos sociales, han formado relaciones horizontales con una diversidad de actores e instituciones de la sociedad civil, como sindicatos, partidos políticos y grupos universitarios.



Los ‘hiphoperos’ priorizan el trabajo en términos de autogestión. En la foto, creando arte para un concierto barrial en el distrito de San Luis (Lima).

22 Para una discusión sobre los conceptos de autogestión y autonomía entre organizaciones ‘hiphoperas’ y sus eventos, véase Jones (en preparación).

Eventos de los últimos años como las protestas contra la mina Conga y la “Ley Pulpín”, así como reacciones ante el ascenso de Movadef, iluminan claramente la urgencia del potencial político del *hip hop* y la posición de la juventud en el Perú contemporáneo. Jóvenes ‘hiphoperos’ se movilizaron para estas protestas bajo la bandera del Bloque Hip Hop, un nombre que representaba un rostro político unido, junto a las acciones directas que la red de colectivos y ‘hiphoperos’ organizaba mediante asambleas, talleres y otros eventos similares. El Bloque Hip Hop caminaba al lado de otras organizaciones en calles y plazas de Lima, agregando su voz a las de pobladores de otros departamentos que también se manifestaban. Aunque las actividades del Bloque Hip Hop estaban enfocadas en la capital, durante las protestas por Conga en junio y julio del 2012 y aquellas contra la “Ley Pulpín” de diciembre del 2014, se pudo ver la extensión del *hip hop* político organizado en muchas otras ciudades del país.

Conviene enfatizar que la movilización de los ‘hiphoperos’ y de sus colectivos revela las ansiedades latentes sobre la participación de los jóvenes en las políticas y en torno a su posición en la nación. En el contexto estatal moderno, la juventud y las categorías e instituciones que intentan abarcarla son tratadas “como un indicador clave del estado de la nación misma” y de su futuro. Por lo tanto, del “tratamiento y gestión de ‘jóvenes’ se espera que provengan las soluciones de las problemas de la nación” (Griffin 1993: 9-10). Su papel en la reproducción social y de órdenes político-económicos imbuye a la categoría del ‘joven’ con connotaciones contradictorias sobre las esperanzas y temores del futuro (Comaroff y Comaroff 2006; Cole y Durham 2008). En lo que se refiere a países latinoamericanos, diversos investigadores han observado que la presencia de jóvenes en los espacios públicos urbanos es típicamente “codificada como una amenaza a la seguridad pública y a la imagen nacional”, y que, especialmente los de clases bajas y de grupos discriminados, ocupan los márgenes de la ciudadanía y están sujetos a formas de violencia y exclu-

sión que estructuran su modo de vida en la ciudad y su participación en las instituciones sociales y procesos políticos (Wolseth y Babb 2008: 8; Golte y León 2011). El conflicto interno ha contribuido y además exacerbado estos problemas en el Perú. Aunque la sociedad civil en general estaba atrapada entre Sendero Luminoso y el Estado peruano, esta tensión se manifestó intensamente entre los jóvenes, especialmente los de clases bajas urbanas y comunidades campesinas (González-Cueva 2000; Degregori 1998). Las actividades y grupos organizados juveniles se encontraron con represión, intimidación y desapariciones (Burt 2007; Wilson 2007). Para Sendero y para el Estado los jóvenes eran reclutas potenciales y, por lo tanto, los objetivos centrales de las agendas estatales e insurgentes. Sus espacios de organización y socialización, sus actividades políticas y sus lealtades se convirtieron en campos minados, permanentemente sujetos a politización, criminalización y control (Strocka 2008; Marquardt 2010).

Entonces, cuando algunos jóvenes protestantes pintaron: “Conga no va” en la base de la estatua del Libertador José de San Martín al finalizar una marcha en julio de 2012, lo que circuló en los medios y lo declarado por algunos políticos no atendió al contenido de los mensajes de los miles de manifestantes ni a los motivos de la marcha, sino que se enfocó en difundir las fotos de los pocos jóvenes “vándalos” y en expresar su preocupación sobre las nuevas generaciones que no respetaban el patrimonio y los símbolos de la nación. Además, el gobierno se apresuró a culpar del ascenso del Movadef a los jóvenes, argumentando que no recordaban la época de violencia, y se abocó a organizar reuniones en universidades de Lima para contrarrestar las “ideologías subversivas de la juventud”, en favor de una “política joven sin violencia ni dogmatismos” (Wade y Aquino 2012; *La República* 2013). El uso del discurso del terrorismo como táctica para deslegitimar la protesta y la crítica de la juventud (algo que en el Perú tiene sus raíces en el gobierno de Fujimori, pero que también pasa en muchos países del mundo después de

los ataques del 11 de septiembre del 2001), se extendió a las movilizaciones del Bloque Hip Hop contra la “Ley Pulpín” en diciembre del 2014, cuando el ministro del Interior dijo que la marcha había sido “pacífica a excepción de ‘los encapuchados infiltrados’” (Páucar 2014). El Bloque Hip Hop respondió a esa acusación con un pronunciamiento que se distribuyó por Internet y que definió sus objetivos, las razones para tomar las calles en protesta, los usos simbólicos y prácticos de encapucharse; ubicándose además en el patrón de violencia estatal y estructural sobre la juventud. Las respuestas a la protesta juvenil ‘hipopera’ iluminan las ansiedades permanentes en torno a este sector (personas de 15 a 29 años) que, hoy en día, constituye aproximadamente el 27% de la población peruana (INEI 2013), y en cuyas manos está supuestamente el futuro de la nación. Las prácticas y perspectivas del *hip hop* organizado políticamente articulan la desconfianza profunda de las figuras de autoridad y de las instituciones políticas (y comerciales) que se derivan del gobierno de Fujimori, y esta percepción ha continuado hasta hoy. Al mismo tiempo, las redes sociomusicales descentralizadas y colectividades translocales que caracterizan al *hip hop* en el Perú ofrecen alternativas a través de sus elementos expresivos para conectar de nuevo formas de participación política y público-urbanas entre la juventud de todo el país.



Estatua manchada de San Martín después de la Jornada Nacional de Lucha contra mina Conga.



“Meme” circulado por Facebook y otros sitios criticando la respuesta de los medios y de los políticos a las pintas de la estatua de San Martín.

Aunque estos casos recientes demuestran exposiciones de tensión altamente visibles entre los sujetos jóvenes, la relación entre el *hip hop* y el Estado se caracteriza con más frecuencia por las ambigüedades de la negociación y la acomodación en la práctica cotidiana. De esta manera, sus interacciones desafían las percepciones comunes de los jóvenes que ven al *hip hop* como rígida o inherentemente en oposición, rebelde o resistente, o piensan que el trabajo con las instituciones del Estado es automáticamente un marcador de la cooptación. Para muchos ‘hiphoperos’ en el Perú se hace necesario negociar con entidades estatales para buscar espacios u otras formas de apoyo a sus proyectos u eventos. Otros investigadores han hecho observaciones similares en sus estudios sobre la juventud, el *hip hop* y las instituciones estatales de Brasil y Cuba, destacando cómo el apoyo estatal o el cambio a menudo proviene de una especie de punto medio ideológico o discursivo, donde las proclamas o los valores de los jóvenes y sus visiones del *hip hop* se superponen con los del Estado, sobre todo en términos de identidad y ciudadanía nacional o cultural (Baker, 2005; Fernandes 2003a, 2003b; Pardue 2004, 2007, 2008, 2012). A través de estas interacciones, los jóvenes son capaces de “obligar al público a ser más inclusivo en lo que constituye el conocimiento y las perspectivas legítimas sobre la realidad” y de “cambiar el contenido de lo que las instituciones públicas consideran un conocimiento que vale la pena” (Pardue 2004: 412). Pero al mismo tiempo, el apoyo estatal al *hip hop* (particularmente si este critica su accionar) también le permite al Estado reafirmar su propia popularidad y legitimidad, y “volver a dibujar los parámetros de su proyecto hegemónico” (Fernandes 2006: 9). Del mismo modo, los actos de visibilidad y reconocimiento, como la toma de calles o la ocupación de espacios públicos, pueden dar lugar a la creación de autorrepresentaciones y reclamaciones de inclusión social (Sommer 2006; Tucker 2011) y pueden a la vez convertirse en una base para promover el manejo estatal (Foucault 1977) o la despolitización (Hale 2002; Hale y Millamán 2006).

Los actos de resistencia no se presentan, por tanto, en blanco y negro en cuanto a sus intenciones o efectos. Otros estudios nos recuerdan que los jóvenes en los contextos de globalización económica y de políticas neoliberales son “completamente formados por sus estructuras de aspiración y oportunidad” (Lukose 2009: 3). Por esta razón algunos han criticado a los movimientos de *hip hop* político, calificándolos como tontamente contradictorios o irónicos porque usan una forma de expresión (el *hip hop*) cuyo acceso y circulación son producto de las mismas políticas contra las que luchan. Pero este comentario olvida que las formaciones culturales y políticas juveniles pueden ser tanto *del* capitalismo como *en contra de él*, así como *de* las instituciones estatales y comerciales tanto como *en contra de ellas* (Luvaas 2012). Estas formaciones han florecido bajo el capitalismo consumista a pesar de que por lo general no tienen mucho poder de compra por sí mismas, pero frecuentemente son formaciones de la supervivencia y “utilizan en su beneficio las estructuras que el capital genera para las otras, las elites” (Yúdice 2003: 368; Sommer 2006). La organización de las colectividades y de las redes de apoyo, el aprendizaje y expresiones artísticas como las que se encuentran en la escena del *hip hop* peruano promueven maneras para enfrentar y a veces superar algunas de las vicisitudes sociales y emocionales de la economía laboral actual (Montoya Canchis 2002; Allison 2009).

Estos puntos nos devuelven a la importancia de reconocer la historicidad y los matices de la agencia en el análisis de las diversas prácticas de *hip hop* y su arraigo en las complejas vidas de los jóvenes. Dado que sus prácticas y estéticas han incorporado muchos (a veces en competencia) usos sociales y conexiones como otros tipos de música, prácticas urbanas juveniles, actividades políticas y espacios de entretenimiento y consumismo, es necesario no asumir que el *hip hop* funciona de la misma manera en todos sus adherentes. En los últimos años, el género ha crecido más allá de las redes relativamente pequeñas que habían caracterizado su lugar en el Perú desde los años noventa, para convertirse en un componente casi inevitable de las ciudades, la política y la cultura juvenil

del Perú. Cada vez más actores de las nuevas generaciones de ‘hiphoperos’, las ONG, las entidades gubernamentales²³ y los intereses comerciales están dando forma a lo que el *hip hop* significa y cómo se ve en el Perú. Mientras que la primera recepción de los nuevos medios puede tener un gran impacto en su significado, también lo hacen los momentos de crecimiento y de rápida difusión (Larkin 2008). La capacidad del *hip hop* para alterar el carácter de la sociedad peruana ya se ha manifestado de diferentes maneras, pero la dedicación de los ‘hiphoperos’ peruanos demuestra que hay mucho más por ser visto.

Referencias

Alfaro, Rosa María

2005 “The radio in Peru: A participatory medium without conversation or debate”. En: *Television New Media* 6 (3): 276-297.

Alim, H. Samy

2009 “Straight Outta Compton, straight aus Munchen: Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in a Global Hip Hop Nation”. En: *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. H. Samy Alim, Awad Ibrahim y Alastair Pennycook (editores). New York: Routledge, pp. 1-22.

Allison, Anne

2009 “The cool brand, affective activism and Japanese youth”. En: *Theory, Culture & Society* 26 (2-3): 89-111.

Álvarez Chávez, Roland Jeremy

2004 “Bailando en las calles, nuevas sensibilidades en el espacio urbano” En: *Ensayos en ciencias sociales*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 83-108.

23 Por ejemplo, las batallas de *breakdance* del programa Lima Joven y el uso de rap, *breakdance* e imágenes de *hip hop* en las campañas políticas de Alan García en el 2001 (Montoya Canchis 2009: 1242) y el videoclip de rap de septiembre del 2015, del ex ministro del Interior Daniel Urresti (la misma persona que acusó al Bloque Hip Hop de ser infiltrado por Movadef), dedicado a Alan García y Keiko Fujimori. (<https://www.youtube.com/watch?v=i6YksTRJw8w>).

Baker, Geoffrey

2005 “¡Hip hop, revolución! Nationalizing rap in Cuba”. En: *Ethnomusicology* 49 (3): 368-402.

2011 *Buena Vista in the club: Rap, reggaetón, and revolution in Havana*. Durham, NC: Duke University Press.

Bucholtz, Mary

2002 “Youth and cultural practice”. En: *Annual Review of Anthropology* 31: 525-552.

Burt, Jo-Marie

2007 *Political violence and the authoritarian state in Peru: Silencing civil society*. New York: Palgrave Macmillan.

Cánepa Koch, Gisela

1996 “Danza, identidad y modernidad en los Andes: El caso de las danzas en la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo”. En: *Cosmología y música en los Andes*. Max Peter Baumann (editor). Madrid: Iberoamericana, pp. 453-482.

Clay, Andreama

2012 *The Hip-Hop Generation Fights Back: Youth, Activism and Post-Civil Rights Politics*. New York: New York University Press.

Cole, Jennifer

2010 *Sex and salvation: Imagining the future in Madagascar*. Chicago: University of Chicago Press.

Cole, Jennifer y Deborah Durham

2008 *Figuring the future: Globalization and the temporalities of children and youth*. Santa Fe, NM: SAR Press.

Comaroff, Jean y John Comaroff

2006 “Reflections on youth, from the past to the postcolony”. En: *Frontiers of capital: Ethnographic reflections on the new economy*. Melissa S. Fisher y Greg Downer (editores). Durham, NC: Duke University Press, pp. 267-281.

Degregori, Carlos Iván

1998 “Harvesting storms. Peasant rondas and the defeat of Sendero Luminoso in Ayacucho”. En: *In Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Steve J. Stern (editor). Durham: Duke University Press, pp. 128-157.

Durham, Deborah

2008 “Apathy and agency: The romance of agency and youth in Botswana”. En: *Figuring the future: Globalization and the temporalities of children and youth*. Jennifer Cole y Deborah Durham (editoras). Santa Fe, NM: SAR Press, pp. 151-178.

Fernandes, Sujatha

2003a "Fear of a Black nation: Local rappers, transnational crossings, and state power in contemporary Cuba". En: *Anthropological Quarterly* 76 (4): 575-608.

2003b "Island paradise, revolutionary utopia or hustler's haven? Consumerism and socialism in contemporary Cuban rap". En: *Journal of Latin American Cultural Studies* 12 (3): 359-375.

2006 *Cuba Represent! Cuban arts, state power, and the making of new revolutionary cultures in Cuba*. Durham, NC: Duke University Press.

2010 *Who can stop the drums? Urban social movements in Chávez's Venezuela*. Durham: Duke University Press.

Fernández-Maldonado, Ana María

2001 "The diffusion and use of information and communications technologies in Lima, Peru". En: *Journal of Urban Technology* 8 (3): 21-43.

Figuroa, Mercedes

2011 "Graffiti limeño: Una forma juvenil de transitar y conocer la ciudad". En: *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Gisela Cánepa Koch (editora). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 447-459.

Forman, Murray

2002 *The 'hood comes first: race, space, and place in rap and hip-hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

2010 "Conscious hip-hop, change, and the Obama era". En: *American Studies Journal* 54.

Foucault, Michel

1977 *Discipline and punish: The birth of the prison*. New York: Random House.

Golte, Jürgen y Doris León Gabriel

2011 *Polifacéticos: Jóvenes limeños del siglo XXI*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

González, Eduardo, Serafin Osorio y David Sulmont

1993 "Jóvenes y organizaciones populares: ¿Nada que ver?". En: *Esquinas, rincones, pasadizos: Bosquejos sobre juventud*. María Ángela Cánepa (editora). Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, pp. 169-187.

González-Cueva, Eduardo

2000 "Conscription and violence in Peru". En: *Latin American Perspectives* 27 (3): 88-102.

Griffin, Christine

1993 *Representations of youth: The study of youth and adolescence in Britain and America*. Oxford: Polity Press.

Guaygua, Germán, Máximo Quisbert y Ángela Riveros

2003 “The presence of Aymara traditions in urban youth culture: Tales about the multiculturalism of El Alto, Bolivia”. En: *Imagining the Andes: Shifting margins of a marginal world*. Ton Salman y Annelies Zoomers (editores). Amsterdam: Centre for Latin American Research and Documentation, pp. 289-300.

Hale, Charles

2002 “Does multiculturalism menace? Governance, cultural rights and the politics of identity in Guatemala”. En: *Journal of Latin American Studies* 34 (3): 485-524.

Hale, Charles y Rosamel Millamán

2006 “Cultural agency and political struggle in the era of the Indio Permitido”. En: *Cultural agency in the Americas*. Doris Sommer (editora). Durham: Duke University Press, pp. 281-304.

Holmes, Victoria

2001 “The Internet, inequality, and exclusion in Peru: The social impact of *cabinas públicas*”. Tesis. University of London.

INEI

2013 “Día Mundial de la Población”. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática.

http://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1095/libro.pdf.

Iskaywari, Fakir Kuma

2015 “Una historia del hip-hop en el Perú (parte 2) Primera edición”. Todo para la cabeza. Sitio web (año de consulta 2015): <http://todoparalacabeza.blogspot.com/2015/06/una-historia-del-hip-hop-en-el-peru.html>.

Jones, Kyle E.

2011 “Hip Hop Huancayo: Youth Identities, Performative Sites, and the Politics of Legitimation”. Tesis. Purdue University.

2014 “Searching and Searching We Have Come to Find’: Histories and Circulations of Hip Hop in Peru”. En: *Alter/nativas* 2. Latin American Cultural Studies Journal. Ohio: Ohio State University.

(En preparación) “The Associational Life of Hip Hop in Urban Peru”. Tesis. Purdue University.

Katz-Rosene, Joshua

2014 “The cultural positioning of the Banda de Músicos in the central Andes of Peru”. En: *Latin American Music Review* 35 (2): 260-288.

Keeler, Ward

2009 "What's Burmese about Burmese rap? Why some expressive forms go global". En: *American Ethnologist* 36 (1): 2-19.

Kelly, Raegan

1993 "Hip Hop Chicano: A separate but parallel story". En: *It's not about a salary: Rap, race + resistance in Los Angeles*. Brian Cross (editor). New York: Verso, pp. 65-76.

La República

2013 "Lanzan campaña contra las ideologías subversivas entre los jóvenes en la UNMSM". *La República*. Sitio web (año de consulta 2013): <http://www.larepublica.pe/13-01-2013/lanzan-campana-contra-las-ideologias-subversivas-entre-los-jovenes-en-la-unmsm>.

Larkin, Brian

2008 *Signal and noise: Media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*. Durham, NC: Duke University Press.

Lewis, Eshe

2012 "'Más peruano que el Machu Picchu': Creating Afro-Peruvian rap". En: *The Latin Americanist* 56 (1): 85-106.

Liechty, Mark

2003 *Suitably modern: Making middle-class culture in a new consumer society*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lloréns, José Antonio

1991 "Andean voices on Lima airwaves: Highland migrants and radio broadcasting in Perú". En: *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 177-189.

Lukose, Ritty A.

2009 *Liberalization's children: Gender, youth, and consumer citizenship in globalizing India*. Durham, NC: Duke University Press.

Luvaas, Brent

2012 *DIY Style: Fashion, Music and Global Digital Cultures*. New York: Berg.

McGregor, Tracii

1998 "Worldwide, worldwide: Round the globe at 100BPM". En: *Source*, January.

Marquardt, Kairos M.

2010 "Nightlife emergency: Controlling night spaces and governing citizen security in highland Peru". Tesis. University of Michigan.

Mendoza, Zoila S.

2000 *Shaping society through dance: Mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.

2007 *Creating our own: Folklore, performance, and identity in Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.

Mitchell, Tony

2001 *Global noise: Rap and hip-hop outside the United States*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Montoya Canchis, Luis W.

2002 "Las juventudes de Perú: Los escenarios futuros". En: *JOVENes* 6 (17): 204-223.

2009 "Políticas y juventudes post-transición democrática en el Perú". En: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales* 7 (2): 1229-1254.

Munar, Lorenzo, Marie Verhoeven y Martha Bernales

2004 *Somos pandilla, somos chamba: Escúchenos: La experiencia social de los jóvenes en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ogbar, Jeffrey O. G.

2007 *Hip-hop revolution: The culture and politics of rap*. Lawrence, KS: University of Kansas Press.

Osumare, Halifu

2007 *The africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. New York: Palgrave Macmillan.

Panfichi, Aldo

2009 "Permanencias y continuidades en la sociología de Lima". En: *Los nuevos rostros de la ciudad de Lima*. Lima: Colegio de Sociólogos del Perú, pp. 157-166.

Pardue, Derek

2004 "'Writing in the margins': Brazilian hip-hop as an educational project". En: *Anthropology and Education Quarterly* 35 (4): 411-432.

2007 "Hip hop as pedagogy: A look into 'heaven' and 'soul' in São Paulo, Brazil". En: *Anthropological Quarterly* 80 (3): 673-708.

2008 *Ideologies of marginality in Brazilian hip hop*. New York: Palgrave Macmillan.

2010 "Making Territorial Claims: Brazilian Hip Hop and the Socio-Geographic Dynamics of Periferia". En: *City & Society* 22 (1): 48-71.

2011 "Place markers: Tracking spatiality in Brazilian hip-hop and community radio". En: *American Ethnologist* 38 (1): 102-113.

2012 "Taking stock of the state: Hip-hoppers' evaluation of the Cultural Points Program in Brazil". En: *Latin American Perspectives* 39 (2): 93-112.

Páucar Albino, Jorge

2014 "#LeyLaboralJuvenil: El Bloque Hip-Hop se pronuncia". La Mula. Sitio *web* (año de consulta 2015): <https://redaccion.lamula.pe/2014/12/21/leylaboraljuvenil-el-bloque-hip-hop-se-pronuncia/jorgepaucar/>.

Pennycook, Alastair y Tony Mitchell

2009 "Hip hop as dusty foot philosophy: Engaging locality". En: *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. H. Sami Alim, Awad Ibrahim y Alastair Pennycook (editores). New York: Routledge, pp. 25-42.

Perry, Imani

2004 *Prophets of the hood: Politics and poetics in hip hop*. Durham, NC: Duke University Press.

Quispe Lázaro, Arturo

2006 "Globalización y cultura en contextos nacionales y/o locales: De la música chicha a la tecnocumbia". En: *Interculturalidad* 3.

Rebeka, Reiland

2011 *Hip hop's inheritance: From the Harlem renaissance to the hip hop feminist movement*. Lanham, MD: Lexington Books.

2012 *Hip Hop's amnesia: From blues and the black women's club movement to rap and the hip hop movement*. Lanham, MD: Lexington Books.

Robles Mendoza, Román

2007 "Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales". En: *Investigaciones Sociales* 18: 67-107.

Romero, Raúl R.

1989 "Música urbana en un contexto campesino: Tradición y modernidad en Pacha, Junín". En: *Anthropologica* 7: 119-133.

1990 "Musical change and cultural resistance in the central Andes of Peru". En: *Latin American Music Review* 11 (1): 1-35.

1992 "Preservation, the mass media, and dissemination of traditional music: The case of the Peruvian Andes". En: *World music, musics of the world: Aspects of Documentation, mass media, and acculturation*. Max Peter Baumann (editor). Wilhelmshaven: Florian Noetzel, pp. 191-208.

2001 *Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes*. New York: Oxford University Press.

2002 "Popular music and the global city: Huayno, chicha, and techno-cumbia in

Lima” En: *From tejano to tango: Latin American popular music*. Walter Aaron Clark (editor). New York: Routledge, pp. 219-239.

Rose, Tricia

1994 *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Seligmann, Linda J.

2004 *Peruvian Street Lives: Culture, Power, and Economy among Market Women in Cuzco*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Sommer, Doris (editora)

2006 *Cultural agency in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Spence, Lester K.

2011 *Stare in the darkness: The limits of hip-hop and Black politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Strocka, Cordula

2008 *Unidos nos hacemos respetar: Jóvenes, identidades y violencia en Ayacucho*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Swinehart, Karl

2012 “Tupac in their veins: Hip-hop Alteño and the semiotics of urban indigeneity”. En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16: 79-96.

Taft, Jessica K.

2010 *Rebel girls: Youth activism and social change across the Americas*. New York: New York University Press.

Tsing, Anna Lowenhaupt

2005 *Friction: An ethnography of global connection*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Tucker, Joshua

2011 “Permitted Indians and popular music in contemporary Peru: The poetics and politics of indigenous performativity”. En: *Ethnomusicology* 55 (3): 387-413.

2013 *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press.

Turino, Thomas

1991 "The state and Andean musical production in Peru". En: *Nation-States and Indians*. Greg Urban y Joel Sherzer (editores). Austin: University of Texas Press, pp. 259-285.

1993 *Moving away from silence: Music of the Peruvian Altiplano and the experiences of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press.

2008 *Music in the Andes: Experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press.

Vich, Víctor

2001 *El discurso de la calle: Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Vleet, Krista E. de

2003 "Adolescent Amiguities and the Negotiation of Belonging in the Andes". En: *Ethnology* 42 (4): 349-363.

Wade, Terry y Marco Aquino

2012 "Shining Path political arm revives as Peru's Humala disappoints". Reuters. Sitio *web* (año de consulta 2012): <http://www.reuters.com/article/2012/09/11/us-peru-shiningpath-idUSBRE88A0HX20120911>.

Wilson, Fiona

2007 "Transcending race? Schoolteachers and political militancy in Andean Peru". En: *Journal of Latin American Studies* 39: 719-746.

Wolseth, Jon y Florence E. Babb

2008 "Introduction: Youth and Cultural Politics in Latin America". En: *Latin American Perspectives* 35: 3-14.

Yúdice, George

2003 *The expediency of culture: Uses of culture in the global era*. Durham, NC: Duke University Press.

Soñar con máquinas

Una aproximación a la música electrónica en el Perú

Luis Alvarado

“Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre”, escribía el poeta peruano Martín Adán en sus “Poemas Underwood”, incluidos en *La casa de cartón*, libro representativo de la vanguardia poética peruana de la década de los veinte del siglo pasado (Adán 2015). Aquellos eran tiempos en los que la poesía peruana imaginaba el ingreso de la máquina en la vida del hombre. Pero en este lado del mundo estábamos lejos de vivir bajo aeroplanos, tener grandes centrales telefónicas y automóviles por doquier. Las máquinas en nuestro contexto no fueron precisamente el símbolo de una modernidad como la que atestiguó el surgimiento del movimiento futurista, en el que se inspiraron los poetas vanguardistas locales.

A la música peruana como a las artes visuales le tomó más tiempo encontrarse con las máquinas. Algunos vales de comienzos de siglo cuestionaban más bien la presencia de estos artefactos que daban fin a una época. Hubo que esperar hasta la llamada Generación de los Cincuenta para que ese encuentro ocurriera. Pero el sueño no se dio en el Perú.

Quienes imaginaron por primera vez una música producida por máquinas electrónicas lo hicieron lejos. En 1962 Jorge Eduardo Eielson compuso en Italia una pieza para banda magnética llamada *Misa solemne para Marilyn Monroe*, inspirada en los hallazgos de la música concreta francesa; mientras que César

Bolaños, en Argentina, compuso en 1964 *Intensidad y altura*, basada en un poema de César Vallejo, acercándose con ello a algunos planteamientos que por entonces desarrollaba la llamada poesía sonora internacional. Significativamente, la ruptura de Bolaños con la generación musical precedente respondía también a una reivindicación de la vanguardia poética de los veinte.

Esta naturaleza foránea / internacional bajo la cual se modelaba la producción de música electrónica hecha por peruanos encontró en la figura de Arturo Ruiz del Pozo un giro para legitimarla y arraigarla. Ya no solo se imaginaban máquinas sino también un folclore. *Composiciones nativas* de 1977 traduce bien el espíritu de una época marcada por una vuelta hacia las raíces. Al universalismo de la producción electrónica precedente, Ruiz del Pozo respondía con una música concreta de raíces peruanas (basada en el procesamiento de sonidos producidos con instrumentos nativos). Pero esa integración entre máquina y folclore estaba aún lejos de ser un símbolo de relaciones sociales óptimas. Quizá una obra de Edgar Valcárcel, compuesta en Canadá ese mismo año, resulte ilustrativa. *Flor de Sancayo para pianos y sonidos electrónicos* yuxtaponía un huayno tocado en piano con una banda de sonidos electrónicos puros. Esa yuxtaposición marcaba de alguna manera la línea entre dos universos aún difíciles de integrar. Pero, a su vez, el carácter vanguardista de estos desarrollos proponía un salto hacia un tiempo indeterminado, en donde pasado ancestral y futuro terminaban por obliterar una serie de acontecimientos que tenían fijado su momento en el presente.

La electrificación del folclore junto a la cumbia y la chicha fue la vía mediante la cual lo popular incorporó esos nuevos artefactos y sonidos. Y a diferencia de la imaginación de los creadores electroacústicos que buscaban el encuentro de nuevas tecnologías con un folclore ancestral, la electrificación popular abogaba por una absoluta reivindicación de su nueva naturaleza urbana contemporánea.

En todo caso, iniciada la década de los ochenta, las máquinas habían entrado en colapso y se habían convertido en el signo de un tiempo crítico, de transformación. Antes que ser la bandera de la modernidad eran el símbolo de una supervivencia. La imaginación pasó a encarnar un futuro distópico y los nuevos creadores hallaron la legitimidad en esa austeridad a la que una época difícil los arrojaba. La música electrónica producida desde los años ochenta trajo esa nueva modalidad: laboratorios reducidos a dos o tres herramientas básicas, por un lado, y radicalización del ruido por el otro. Compositores electroacústicos trabajando a partir de la precariedad, y nuevos creadores – con tanto ímpetu como elementales conocimientos técnicos– convirtiendo la tecnología pobre en un arma de combate.

Y es a partir de estas condiciones que se ha construido el presente de la música electrónica en el Perú.

El espacio incierto de la electroacústica

Los compositores peruanos surgidos en la Generación de los Cincuenta se caracterizaban por dos cosas: la marcada diferencia con la generación precedente –a la que tildaban de tradicionalista y pintoresquista (aquella de los años treinta, conocida como indigenista)– y esa vocación internacionalista que dirigía la atención hacia lo que ocurría en el mundo y, por ello, a la necesidad de emigrar para “estar al día”.

Eso definió también a César Bolaños¹, quien fue el primer peruano en componer una pieza de música concreta en 1964, la ya mencionada *Intensidad y altura*, que pudo oírse en vivo en Lima al año siguiente. La pieza manipulaba grabaciones de sonidos vocales y de metales, y de alguna manera ponía en

1 Para mayor información sobre este compositor, véase Alvarado 2009.

relación el espíritu vanguardista de la poesía de la década de los veinte con la llamada Generación de los Cincuenta.



*César Bolaños, pionero de la música electrónica en el Perú en los años sesenta.
Presentación en el Instituto Di Tella (Argentina).*

Bolaños realizó sus estudios de posgrado en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires (Argentina), uno de los principales centros para la vanguardia latinoamericana y uno de los íconos del llamado desarrollismo, proceso por el cual algunos gobiernos latinoamericanos buscaron equipararse con el “primer mundo” utilizando estrategias económicas y promoviendo una industrialización que conllevó la fuerte penetración de capitales extranjeros. Ello su vez promovía discursos de arte asociados a esta nueva euforia tecnológica y cientificista que definió muchas de las disciplinas artísticas de los años sesenta (video arte, arte electrónico, lumínico y música electrónica). El caso argentino fue especial ya que el financiamiento del Di Tella provenía de la Alianza para el Progreso, un programa de apoyo a las artes impulsado por

John F. Kennedy, que a su vez buscaba detener el avance del socialismo que empezaba a propagarse por Latinoamérica tras la revolución cubana de 1959.

En el Perú, en cambio, hubo un gobierno militar nacionalista y de política antiimperialista, liderado por el general Juan Velasco Alvarado. No se dio un proceso de industrialización y más bien el alza de aranceles impedía la circulación normal de instrumentos provenientes de Estados Unidos, volviéndolos tan caros que solo eran accesibles para quienes pudieran pagarlos.

Bolaños compuso la gran mayoría de sus piezas musicales en el Di Tella: electrónicas, mixtas, audiovisuales, con computadoras, etc. Regresó al Perú en 1974, tras la desactivación del instituto argentino, sin las condiciones adecuadas ni proyectos realizables, abandonó la composición y se dedicó a la investigación de instrumentos populares, contratado por el gobierno de Velasco. El otro gran referente de dicha generación es Edgar Valcárcel, quien estudió en la Universidad de Columbia de Nueva York (Estados Unidos), donde compuso “Invencción” (1966). Allí coincidió con otro peruano, Enrique Pinilla, compositor de la pieza “Prisma” (1966) y que, además, fue responsable de documentar el trabajo de esta generación, tanto en libros dedicados al tema como en los diversos registros de audios que realizó de todos estos conciertos (Valcárcel 1999).



Edgar Valcárcel en el laboratorio de música electrónica de la Universidad de Columbia hacia los años sesenta.

Fue gracias a Edgar Valcárcel que se fundó la Agrupación Nueva Música, con la que organizó numerosos conciertos en Lima, en donde difundía tanto las creaciones de sus compañeros de generación como las de jóvenes alumnos. En 1970 Valcárcel presentó la obra audiovisual *Canto coral a Túpac Amaru*, basada en un poema de Alejandro Romualdo, y que constituye uno de los instantes de mayor esplendor de la vanguardia local por entonces, ya que su montaje —con proyecciones en donde aparecía el rostro solarizado de Túpac Amaru, acompañado de sonidos electrónicos— parecía análogo a los trabajos de *pop art* que por entonces realizaba Jesús Ruiz Durand para el “gobierno revolucionario” de Velasco. La obra de Valcárcel, sin embargo, distaba de ser una venia al velascato. El propio compositor sostenía haber sido incluido en una lista negra por su constante promoción de obras norteamericanas. Un proyecto de construcción de un laboratorio de música electrónica con la Universidad de Ingeniería quedó abortado una vez que Velasco asumió el poder. Y aunque nunca fueron esclarecidas las razones para la frustración de ese proyecto, el hecho es indicativo de las condiciones poco favorables que tenían los compositores electrónicos en aquel entonces.

Y es que a pesar del bagaje que traían los compositores durante sus visitas al país, de los conciertos y de los seminarios, fue difícil concretar la construcción de un laboratorio, como los había en Argentina, Brasil, Chile, Cuba y México, que permitían una producción sostenida de obras. Aun así, algunos se lanzaron a componer usando métodos básicos de grabación y edición, con la ayuda de grabadores de carrete abierto, entre ellos José Malsio y en particular el acordeonista Alejandro Núñez Allauca, natural de Huancavelica, cuya pieza “Variables para 6 y cinta magnética” (1967) le valió obtener una beca para continuar sus estudios en el CLAEM, donde compuso la ambiciosa “Gravitación humana” para cinta magnética².

2 Para una buena revisión de este período se pueden escuchar los discos César Bolaños: *Peruvian electronic Electroacoustic and Experimental Music (1964-1970)*, New York 2009: Pogus 21053-2, y *Tensions at the Vanguard: New Music from Peru (1948-1979)*, New York 2012: Pogus P21065-2.

Le correspondería a Arturo Ruiz del Pozo hacer algo inédito hasta entonces en la electrónica a cargo de peruanos: usar instrumentos autóctonos como fuentes de sonidos por manipular, para la elaboración de una serie de piezas de música concreta a las que denominó *Composiciones nativas*, como parte de la maestría que realizó en el Royal College of Music, en Londres, donde tuvo como maestro a Lawrence Casserley.

A su regreso a Lima Ruiz del Pozo entró en contacto con Omar Aramayo y con Manongo Mujica: el primero poeta puneño y virtuoso de instrumentos de viento, el segundo baterista y percusionista de música experimental y *free jazz*, que había radicado en Londres. Los tres formaron Nocturno, con el cual desarrollaron piezas que fusionaban la música andina con los sonidos de un sintetizador, una búsqueda similar a la que Edgar Valcárcel venía realizando en la Universidad de McGill (Canadá) con la obra *Flor de Sancayo*, que aunaba la melodía de un huayno con sonidos electrónicos. El trabajo de Ruiz del Pozo coincide con el surgimiento de una nueva generación de músicos peruanos que empiezan a darse a conocer iniciada la década de los ochenta y que van a desarrollar propuestas de fusión de lo ancestral y lo vanguardista. Miguel Flores y Luis David Aguilar son dos de las figuras relevantes en este período. Proviene de un contexto de fuerte promoción de lo popular, como fue el gobierno velasquista, y de la aparición de muchos conjuntos de neofolclore y nueva canción, que fueron el resultado de la implantación por parte del compositor Celso Garrido Lecca de los Talleres de la Canción Popular, muy afines al proyecto cubano Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (CAIC), mediante el cual se buscaba dotar de herramientas musicales técnicas a los músicos populares. Aguilar formó parte de estos talleres, y en privado desarrolló algunos experimentos de nueva canción usando sintetizadores al estilo de la electrónica New Age. Pero fue en el trabajo en estudio donde quizá radique el gran logro de Aguilar y de Flores. Ambos desarrollaron ambiciosas bandas sonoras,

aprovechando todos los recursos que les brindaba el estudio de grabación en cuanto a montaje y efectos. “Mitos y mujeres” de Flores (para una obra de danza de Luciana Proaño), y la banda sonora para *Hombres de viento* y *Venas de la tierra* (dos películas de José Antonio Portugal). Un fragmento de esa extensa banda sonora (una mezcla de grabaciones de campo de cantos asháninkas y montajes de percusiones) participó del festival de música electrónica Fast Forward, realizado en Texas en 1983. Allí también se presentó la obra para cinta “Lady La Mar” de Manongo Mujica, sobre la base de dos líneas de percusión y sonidos de papeles. Pero las experimentaciones con grabaciones llegarían a su cúspide en el trabajo que realizó Manongo con Douglas Tarnawiecki, llamado “Paisajes sonoros”, publicado en 1984. Consistía en dos extensas piezas para cinta que incluían un *collage* de sonidos de grabaciones de ambientes naturales y urbanos, sobre los cuales montaban instrumentación diversa. Al proyecto se sumarían también Arturo Ruiz del Pozo y Julio “Chocolate” Algendones. Tanto los trabajos de Flores y Aguilar como los de Mujica y Tarnawiecki han sido publicados por el sello discográfico limeño Buh Records con la colaboración de Alta Tecnología Andina (ATA), como parte de la fundamental colección *Sonidos esenciales*, que traza una historia de la vanguardia musical en el Perú³.

Ruiz del Pozo, por su parte, seguiría desarrollando composiciones electrónicas, aunque más orientadas a la música popular, a la música andina y a la New Age, como pueden ser los trabajos “Viajero terrestre” (1986) y “En el bosque” (1993). Organizó además “Marchahuasi 88, Encuentro por la Paz”, festival que se realizó en la meseta que da nombre al evento, ubicada a 4.000 msnm, y también el “Concierto Nazca: Encuentro por la Paz 1991”, donde estrenó su “Canto Nazca”.

3 El primer disco de esta serie de rescate, *Composiciones nativas* de Arturo Ruiz del Pozo, se puso en circulación en enero del 2015. Para mayor información, véase catálogo en: <http://buhrecords.blogspot.pe/>

Habría que esperar muchos años para la gestación de un laboratorio de música electrónica en el Perú y este está asociado a la socialización de portabilidad de equipos para generación de sonidos electrónicos, que distaban de los grandes sintetizadores modulares y moduladores de anillo que ocupaban una habitación entera. Hacia principios de los ochenta empezaron a popularizarse internacionalmente equipos que realizaban síntesis de modulación de frecuencia, antes solo posible con la ayuda de complejos ordenadores y lenguaje de programación. La marca Yamaha en particular presentó el modelo de sintetizador DX7, que se convirtió en uno de los más vendidos de todos los tiempos. Como explica Martin Supper (2012): “Este es un caso común en la historia de la electrónica musical: métodos de generación electroacústica de sonido desarrollados en las universidades son adoptados, en una versión reducida, por parte de las empresas para sus modelos de sintetizador”.

Nacido en San Pedro de Lloc (La Libertad), ciudad ubicada al norte del Perú, José Sosaya se mudó a Lima hacia fines de los setenta para seguir estudios en el Conservatorio Nacional de Música y luego continuar una especialización en música electrónica en Francia. A su regreso organizó una serie de conciertos junto a Gilles Mercier, Rafael Junchaya y Edgardo Plascencia, constituyendo una nueva generación de compositores electrónicos, quienes se lanzan a componer en pequeños laboratorios privados, con ayuda de sintetizadores y grabadores de cinta. Junto con Gilles Mercier, Sosaya fundó el Grupo de Experimentación y Creación (GEC) en 1993 y organizaron un importante concierto llamado “Música Peruana de Hoy”, donde además de la participación de toda la nueva hornada de compositores se incluía a un invitado especial: César Bolaños. El GEC fue la semilla para que Sosaya pudiera proponer al Conservatorio la creación de un pequeño laboratorio de música electrónica y la adquisición de un sintetizador Yamaha SY77, con el que compuso la obra “ABS Track Sion”, la primera de una serie de piezas que convertirían al naciente y humilde laboratorio, funda-

do en 1995, en un lugar de experimentación para jóvenes como Federico Tarazona, Nilo Velarde y Julio Benavidez, entre otros. Federico Tarazona, en particular, reconocido por su virtuosismo con el charango, compendría algunas piezas electroacústicas a partir del *sampling* y procesamiento de este instrumento, con gran riqueza de texturas sonoras. La historia de dicho laboratorio duró apenas un par de años. Ya avanzado el nuevo siglo se fundó el Laboratorio de Lenguaje Musical y de Música Electroacústica, dirigido en su primera fase por Juan Ahon.

La trayectoria de Gilles Mercier, aunque discreta, merece destacarse. Fundador del colectivo de improvisación Códice en 1989, realizó estudios en Francia y Brasil, y ha compuesto diversas obras electrónicas y mixtas, entre las que hay que mencionar “Metamorfosis del sonido”, para cello y sintetizador. El carácter hermético de su personalidad ha hecho a veces difícil el acceso a una obra fundamental. Con una suerte parecida, la obra de Julio Benavidez es tan o más esotérica que la de Mercier pero, sin duda, igual de notable. Y esta es quizás una de las características que definen a esta generación y a casi toda la historia de la música electrónica peruana académica: su ausencia de ediciones discográficas que la volvieron casi un secreto por décadas y solo accesible en audiciones o conciertos, y cuando con suerte podía oírse en la programación de Radio Filarmonía, la única emisora clásica de Lima. Esta historia ha empezado a cambiar y en los últimos años, por iniciativas privadas y de jóvenes generaciones, se empiezan a dar a conocer las primeras colecciones discográficas de tan valioso legado musical.

Diferente ha sido la situación de los compositores que decidieron radicar fuera del país. El caso más notable lo constituye Rajmil Fischman, quien tras estudiar en el Conservatorio Nacional de Música se especializó en música electrónica en universidades de Israel y Gran Bretaña. Tiene en su haber una extensa obra que incluye piezas electrónicas, mixtas y audiovisuales, que

datan de la década de los ochenta. Premiada internacionalmente, “Cold Fire” (1994), para cuarteto de cuerdas y cinta digital, es una de sus obras emblemáticas. Del mismo año son también “Sin las cuatro” y “Los dados eternos”. En el 2007, el sello canadiense EMF publicó un disco con sus composiciones electrónicas llamado *A Wonderful World*.

Por su parte, Edgardo Plascencia realizó estudios en Austria y ha compuesto diversas obras electroacústicas como “Variaciones sobre un sonido” (1991), así como una serie de piezas para sintetizador que oscilan entre la experimentación electroacústica y la electrónica cósmica, entre las cuales hay que destacar su colección de obras denominadas *Fractal Songs* (1993).

Junto a Plascencia también debemos nombrar a César Villavicencio, radicado en São Paulo (Brasil), tal vez uno de los primeros peruanos en trabajar con sistemas de sensores hacia fines de la década de los noventa. Dedicado a la investigación de interfaces de sonido, ha construido junto a otros colaboradores la e-Recorder, instrumento que puede grabar y procesar sonidos en vivo. Ha desarrollado además toda una teoría en torno a la improvisación y al uso de instrumentos electrónicos. La pieza mixta “Mundos” (2004), para instrumentos tradicionales procesados, es una de sus composiciones más importantes.

El nuevo espacio institucional de la electrónica

Como hemos señalado, la música electroacústica en el Perú se había mantenido en secreto. Un mundo constreñido ante la falta de ediciones discográficas, pero que en los últimos años y gracias a la puesta en marcha de festivales y a la promoción que ha tenido la música electrónica *underground* local ha podido paulatinamente acceder a una mayor recepción.

El primer lustro de la década del 2000 estuvo teñido por una crisis moral y política que terminó con la salida de Alberto Fujimori de la presidencia tras el descubrimiento, a través de los “vladivideos”, de una red de corrupción al interior del gobierno. A la vez son años profundamente marcados por la memoria, sobre todo por el hecho determinante de la creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, cuyo informe final dio a conocer violaciones contra los derechos humanos llevadas a cabo desde el surgimiento de los grupos terroristas hasta el fin de la dictadura fujimorista.

Pero hay otro tipo de memoria que se establece, aquella que vuelve a traer sobre la mesa las ideas de Marshall McLuhan (1969) sobre los medios como extensiones del hombre; pues son los ordenadores y la masificación de la plataforma Internet los que hacen posible la creación de un gran repositorio de información, que puede ser actualizada por usuarios de todas partes del mundo. Las historias de la música electrónica latinoamericana, que habían estado desatendidas, empiezan a contarse en ese momento.

Por estos años comienza a hacerse evidente en Lima un movimiento más articulado en torno a la música electrónica y a las artes visuales. Mucho tiene que ver la aparición en nuestro país de ATA, organización fundada en 1998 y dedicada a la difusión de arte electrónico. Se hacen habituales los festivales y eventos multimedia y electrónicos (Modular Park-O-Bhan, Laberinto Sonoro, Cholo-Fi, Caillolhoma, Electrocutarte, Looperactiva), cada uno con perspectivas diferentes pero con una idea común: enlazar diversas disciplinas y promover el desarrollo de la música electrónica.

La alianza entre artes plásticas y música electrónica, y el consecuente desarrollo de propuestas multimedia, ya era un hecho que se ve manifestado en las actividades del grupo Medios Nómades, la posterior aparición del colectivo Santos Media –que incluye a una banda de *pop* electrónico en sus *perfor-*

mances— o la muestra *Post Error* que Christian Galarreta y Gabriel Castillo presentaron en la sala Luis Miró Quesada Garland. Igualmente en el trabajo de artistas como Félix Arias y Kiko Mayorga con sus instalaciones sonoras, entre ellas su sorprendente “Cubo protegido”, junto a José Carlos Martinat, interviniendo con una pared de sonido la puerta de la galería Miró Quesada, como parte de la muestra *Cubo Blanco Flexi-time* (2004) creada / curada por Jorge Villacorta, quien también presentó “Make the medium fail, tocada para Brian Eno”, con la participación del grupo Rayobac; además de una exposición de vinilos, con tocadiscos a disposición del público. Llega así una oleada de modernidad al *underground* electrónico / experimental local que tiene su punto de clímax con el Festival Con-Tacto (2003-2004), que organiza Juan Barandiarán, quien le exige a cada proyecto electrónico el uso de un video para sus respectivas presentaciones. El evento resultó muy ecléctico y en él convivían música electroacústica, *synthpop*, *techno* y *noise* digital, entre otras vertientes. El Centro Cultural de España se convirtió en el lugar donde se dieron a conocer diversos grupos. Del mismo modo el Espacio Fundación Telefónica, con la creación en el 2006 de “Vibra: Audio Lima Experimental”, el más grande festival de arte sonoro hecho en el Perú hasta esa fecha, se convirtió en una referencia y en un lugar de constante promoción para proyectos de música electrónica y arte sonoro.

Entre los artistas participantes de Con-Tacto se encontraba el joven compositor Jaime Oliver (2012), quien presentó su obra “Silbadores I”, realizada con empleo de vasijas silbadoras precolombinas intervenidas electrónicamente. Jaime ha sido también miembro de la ONG Realidad Visual, que siguiendo el camino abierto por ATA se encargó de organizar una serie de actividades y exposiciones vinculadas con el arte electrónico. Entre ellas destaca el Foro Latinoamericano de Música por Computadora (FLAMUC), realizado en el 2010 y que reunió a prácticamente todos los involucrados con la experimentación electrónica local tanto electroacústica como ruidista, en una semana en donde

se habló de la historia y de nuevas perspectivas de la electrónica. Jaime, radicado en Nueva York, ha sido premiado por la construcción de dos instrumentos electrónicos, MANO controlador y el Tambor silencioso, basados en sistemas de sensores y usando el *software* Pure Data, instrumentos para los cuales Oliver y otros compositores han compuesto varias obras. La singularidad de estos instrumentos es que son de código abierto, por lo cual uno puede descargar el *software* y modificar la programación para conseguir resultados diversos.

Junto al trabajo de Oliver hay que sumar los de Juan Ahon, Marco Liy, Elder Olave, Juan Gonzalo Arroyo, Renzo Filinich y Pauchi Sasaki. De todos ellos los tres últimos se han mantenido hasta hoy en los terrenos de la experimentación electrónica. Arroyo realizó sus estudios en Lima, en el Conservatorio Nacional de Música, para luego continuar su especialización en Francia, con particular énfasis en la composición electrónica, llegando a participar de los cursos de formación del IRCAM, uno de los centros de investigación de música electroacústica más importantes del mundo. Ha desarrollado una gran variedad de piezas de cámara, mixtas y electrónicas. Se ha distinguido por el empleo de sonoridades andinas, como bien plasma en la obra “Sikus arka/ira” (2010), para ensamble de flauta y sonidos electrónicos, en los que –siguiendo quizá el ejemplo de Celso Garrido-Lecca en la obra “Antaras”, para doble cuarteto de cuerdas–, Arroyo investiga en las escalas de los instrumentos precolombinos para, a partir de ello, poder evocar o imaginar un sonido ancestral que sirva como material para desarrollar complejas arquitecturas sonoras.

Por su parte Renzo Filinich, radicado en Chile, también participó de los cursos de formación del IRCAM. Con un bagaje *rockero* (fundador del grupo Quematuradio) y vinculado al circuito de música experimental y de improvisación libre, Filinich transita desde los espacios académicos hasta los puramente experimentales, en la medida en que –como Jaime Oliver– ha puesto un fuerte énfasis en la electrónica en vivo. De todos los compositores

electroacústicos es quizá el más preocupado en tener su obra sonora publicada. Entre sus producciones hay que destacar “Sequenza X”, bajo su alias de Metástasis, y “Ondas migratorias” que reúne sus últimas composiciones.

Pauchi Sasaki es violinista y ha compuesto obras diversas para ensambles de cuerdas. Siguió estudios de composición electrónica en San Francisco (Estados Unidos) y ha desarrollado ambiciosas puestas en escena en donde se relacionan la danza, el video, la música electrónica y la música de cámara. En solitario ha presentado recientemente el proyecto “The Speaker Dress Wearable Sound Sculpture”, un vestido hecho con 96 parlantes que interactúan con sus movimientos, sobre los cuales agrega una gran cantidad de sonidos que extrae tanto de un violín intervenido electrónicamente como de diversos aparatos analógicos y *softwares*. Entre sus álbumes publicados podemos destacar *Koppu* (2011). Además de ser una de las más importantes representantes de la improvisación libre en el Perú, Sasaki es reconocida por su labor como compositora de bandas sonoras para diversos filmes. Ha compartido escenario en más de una ocasión con artistas como Omar Lavalle, quien además de ser un gran músico electrónico es el encargado de la programación de actividades del Espacio Fundación Telefónica, que —como se ha dicho— sigue siendo el lugar por excelencia para conocer lo que pasa en materia de música experimental y electrónica en Lima. Este espacio ha hecho posible la organización de exposiciones y proyectos como “Vibra: Audio Lima Experimental”, “Resistencias: primeras vanguardias musicales en el Perú”, “Sonoteca: archivo de música electrónica y experimental peruana” e “Integraciones: encuentro de música experimental latinoamericana”; los tres últimos bajo la curaduría de Luis Alvarado. Fue justo en una de las ediciones del festival Integraciones que se pudo conocer en vivo el trabajo de María Chávez, artista peruana radicada en Nueva York, y una de las más destacadas figuras del arte sonoro a nivel internacional.



Pauchi Sasaki ha logrado llevar su arte a grandes escenarios e importantes festivales. Aquí en vivo, en el concierto "Integraciones". (Foto: Héctor Delgado),

No podemos dejar de mencionar el trabajo de Abel Castro, compositor dedicado principalmente al trabajo de música escénica y organizador de un original festival llamado La Trenza Sonora que, como el FLAMUC, busca ser un espacio de encuentro para artistas peruanos y latinoamericanos dedicados a la electroacústica.

Aura Sintética y entorno crítico

Si hay dos movimientos musicales que pueden reflejar lo que fue la vida en los años ochenta en Lima, esos son la chicha y el *rock* subterráneo. Las insólitas y brevísimas introducciones de sintetizadores Moog para muchas de las canciones de Chacalón constituyen un signo más de la apuesta moderna de un género musical, como la chicha, que supo crear un universo sónico nuevo, en donde los sonidos del huayno, la cumbia y el *rock* creaban una amalgama como base para narrar la épica del migrante andino en la gran ciudad. Ya el uso de sintetizado-

res se había difundido localmente desde los setenta con músicos como Otto de Rojas, Víctor Marchand o Miguel Figueroa, quienes lo empleaban para composiciones diversas dentro de la música popular. Con el *boom* internacional de la música New Wave y el *techno pop*, el uso de sintetizadores abriría más su mercado y en Lima se dieron a conocer las primeras manifestaciones de estos novedosos géneros musicales, que se podían oír en discotecas como No Disco y Bix Pix.

Miki González, con su “Dímelo Dímelo” de 1985, sería uno de los primeros en acoplarse a la nueva ola. Pero sería dentro del universo del llamado “*rock subterráneo*” donde encontraríamos la primera manifestación legítimamente *techno*. Una precaria grabación bajo el nombre de “Paisaje electrónico” se escuchaba en el lado B del casete del grupo Feudales, proyecto musical de Fernando “Cachorro” Vial, guitarrista de Narcosis, banda fundadora de dicho movimiento. El *rock subterráneo* había surgido a mediados de los ochenta como respuesta a cierta oficialización del *rock* nacional que se sentía cómodo cantando en inglés. Los *rockeros* de la Movida Subterránea, influidos por la estética del *hardcore punk*, reivindicaron el amateurismo, los canales alternativos de información (intercambio de casetes, fanzines) y volcaron en su música toda la rabia de una época marcada por la crisis económica y la violencia terrorista. Aunque primaban las guitarras, hubo espacio para los sonidos electrónicos. Grupos como Yndeseables, Disidentes y T de Cobre reemplazarían las baterías por básicas cajas de ritmo de teclados Casio Tones y agregarían sonidos metálicos, plegándose a la estética de la llamada música industrial. T de Cobre, en particular, formada de las cenizas de los pioneros Disidentes, sería la única de estas bandas en publicar una maqueta, donde incluirían el tema “¿Dónde estás?”, que se difundiría a través de un *videoclip* donde abundaban imágenes de “siluetazos”. Y es que por aquellos años de radicalización y toques de queda, de algunos jóvenes nunca se supo más.

En 1991 se realizó el festival “Síntomas de Techno”, en donde se presentaron diversas bandas que tenían en común el uso de sintetizadores y teclados. En-

tre ellas, Círculo Interior, Cuerpos del Deseo y Ensamble fueron tres de las más representativas del *techno* peruano de aquellos años. Más adelante aparecerían grupos como Pozzi, Arian 1, Ikaros, Paracas e Hipnótica, alejados ya de la estética agresiva del *rock* subterráneo. Quienes mantendrían presente la visceralidad *punk* serían los artistas ruidistas como Distorsión Desquilibrada, Esperpento y Sangama, que alejados de todo tipo de construcción melódica serían los encargados de traer el sonido del *noise* al Perú.

Inspirado tanto en la música industrial como en la libre interpretación del uso de ruido de la electroacústica, el *noise* es una de las vertientes extremas de la música experimental, basada en la radicalización del uso de disonancias, apoyado por generadores de ruido de diversa índole, como *feedback* o interferencias, en muchos casos a partir del empleo de herramientas domésticas (televisores, radios, retroalimentación de parlantes, etc.). La inauguración de una cultura de música ruidista no es menos importante, pues es a partir de estos artistas que las máquinas no son solo un vehículo de la imaginación, con ellos se convierten en una literal extensión de una facultad humana: el ruido de la máquina es la encarnación misma del grito y de la rabia (Alvarado 2011).

Pero además estos artistas fueron activos representantes de la *cassete culture*, un sistema alternativo de distribución creado a partir del intercambio de casetes entre aficionados y artistas de diversas partes del mundo. El carteo fue tan intenso que diariamente mandaban y recibían correspondencia, en una suerte de *network* que se adelantaba a la intercomunicación de Internet.

En 1990 Alberto Fujimori, candidato independiente, había sido elegido presidente. Eso disminuyó la presencia de los partidos políticos y fueron extinguiéndose los focos de militancia estudiantil. En 1992 recibió el apoyo popular en su indignante autogolpe de Estado. La captura del líder terrorista

Abimael Guzmán le permitió hacerse de crédito popular. Al mismo tiempo se fue gestando una cultura de consumo, tras el ingreso del Perú a una economía neoliberal y la apertura al capital extranjero. Así la inversión y, por ende, el consumo se orientaron esencialmente al ámbito privado, que se liga a cierto despunte tecnológico. Para 1996 los integrantes del grupo Círculo Interior habían dejado de llamarse así para pasar a ser Unidad Central. El cambio de nombre era también un cambio de estilo. Si en los ochenta y la primera parte de los noventa el *techno*, inspirado en grupos alemanes como Kraftwerk, marcaba la pauta de sus creaciones, paulatinamente los sonidos ácidos del *house* se apoderaron de las máquinas del grupo, como también de las pistas de baile limeñas. Discotecas como la recordada Blue Buddah o Bizarro en Miraflores fueron los espacios de formación de una nueva cultura electrónica, donde el DJ Nuclius era uno de los encargados de pinchar las últimas novedades de música *dance*, a la par que drogas como el *ecstasy* empezaron a popularizarse.

Eran sin duda tiempos de cambio, del nacimiento de una socialización de la tecnología acrecentada por la revolución digital que transformó por completo la escena musical en los siguientes años. Unidad Central es justamente el grupo que mejor representa esa transición de una cultura *dance underground* a lo que terminaría siendo en Lima la gran cultura de *raves* que congrega actualmente a miles de personas. *Aura Sintética* es el nombre de su álbum debut, al que siguieron *Destino la Tierra* y *Temponauta*. Junto a ellos hay que destacar el trabajo de Kollantes, Serge, DJ Kyleran y Plaztikk.

Serge, flautista salido de Acid Hamelin, editó en 1997 un trabajo titulado “Acid Hamelin 2073”, muy influido por los sonidos del *jazz* electrónico, con una fuerte presencia rítmica que conseguía dotar a su sonido de una cadencia *funky*. DJ Kyleran y Plaztikk serían quizá los que llegarían más lejos como propuestas que buscaban ser parte de una comunidad no definida ya por un territorio, sino por códigos asociados a una cultura global. DJ Kyleran fue

uno de los primeros en hacer pública su fascinación por Internet y por los *trackers* (*software* musical bajado de la Red) y editó en 1999 su *demo* debut “Habitat”. Plaztikk, por su parte, era el seudónimo del artista plástico Iván Esquivel (que había tocado en grupos subterráneos como El Nombre de la Rosa / Círculos), quien consiguió meter en MTV un video llamado “Number”. Más allá de las connotaciones de vida y mundo digital expuestas en el video, se puede decir que Plaztikk fue el primero en manifestar claramente una propuesta multimedia digital sólida, hasta entonces inusual o anecdótica dentro de los circuitos musicales *underground*, y que luego se convertiría en un recurso habitual para las nuevas generaciones.

Como hemos señalado, los noventa abrieron sin duda una puerta a un mundo más tecnologizado, haciéndose más habitual el uso de computadoras y sintetizadores. Puede decirse que si uno mira el universo de la música *techno*, hay un relevo o cambio de curso hacia mitad de los noventa. Hasta entonces la electrónica estaba dominada por el *techno* y el *synth-pop* de raíz ochentera. Grupos como Ensamble y Cuerpos del Deseo son los principales representantes de este período.

Sería Leonardo Bacteria, tras sus inicios en el *eurobeat*, quien consiguió con su “Insumisión” (1994) inocular al *techno* local de violentas descargasónicas, arropándose bajo los sonidos del llamado *gabber*, vertiente extrema del *techno*, influido por su militancia en el *hardcore noise* del grupo MDA (1991). Sería el mismo Bacteria el encargado de lanzar *Infamia: una recopilación de música electrónica e industrial* (1997), compilado que reunió proyectos chilenos y peruanos. Tiempo después Bacteria se convirtió en uno de los principales difusores del *gabber* en nuestro medio, a través de su propio sello independiente Ya estás Ya Producciones, bajo el cual apareció el álbum *El adefesio*, que incluye su emblemática “Antiprogreso”.

De otro lado Erick Bullón publicó *Estudios Embriológicos de Deformaciones: compilación ambient /industrial/ noise*, y un par de años después aparecería un volumen dos de la compilación *Electroshock*, documentando a una serie de grupos que habían realizado presentaciones bajo ese nombre. Los tres compilatorios son el testimonio de una diversidad de propuestas que se estaban gestando en el *underground* y que se legitimarían como la cara más hostil del sonido electrónico emergente por esos años. Entre una música arrogantemente aislacionista y el ruido radical, estas nuevas sonoridades estaban definiendo un momento: las connotaciones médicas, corporales, como también la traslación de una subjetividad perturbada, ya anticipada por los ruidistas de los ochenta, son el signo de una nueva generación que hace de la introspección y de la individualidad sus nuevas armas de combate.

Erick Bullón publicaría dos casetes bajo los nombres de *Error Genético* y *Maximum Terrorem*. Bullón a su vez armaría un proyecto paralelo llamado “Pychulator”, junto a Antonio Chávez y Carlos Chac (TSM, Sadomasters). Chávez también venía haciendo lo propio desde 1996 con KILL (Kolapso Intelectual Lacerando Lacras). Lo de KILL se volvería muy llamativo por sus radicales *performances*, que eran todo un homenaje a lo grotesco. Antonio ha tenido otros proyectos musicales que han ido desde el *ambient noise* de Naiadra Muriática hasta el *techno noise* de N. Una historia parecida a la de Bullón es la de Marco Rivera, quien daría a conocer su “Jardín Vértigo”, un proyecto de música electrónica que matizaba el *ambient* con sonidos post industriales. Recién en el año 1998 publicaría su *demo* debut “Muzak Sutras”, y luego desarrollaría otros proyectos como “Der Hannah Hoch” o “Bastard Sons of Walter Gropius”, que van de los sonidos industriales, al *drone* y al *collage*. Otros nombres que estuvieron en el ruedo fueron Reaxxxxion, Inversor Demente, Patricia Saucedo y Mupne.

Desde Londres, Ernesto Bohórquez ha dado vida al proyecto de *harsh noise* Animal Machine, muy activo en el circuito europeo. De similares búsquedas

pueden nombrarse proyectos actuales como Cuadrado Negro, Jgruu, Molusco Estroboscópico, Laboratorio Santos Matta y French.

Por otro lado, a inicios de la década de los noventa, los peruanos Jorge Revilla y Mario Mendoza se encontraban en España, donde fundaron el grupo Sylvania, inspirados en bandas británicas de guitarras fuertemente distorsionadas y procesadas, a las que se les dio en llamar *shoegazing* (los guitarristas se pasaban mirando los pedales que tenían que pisar). Sylvania mutaría naturalmente del *rock* a la electrónica y se convertiría en uno de los grupos de vanguardia de una nueva escena independiente española. “Naves sin puertos” de 1998 representa el lado más experimental del dúo, en donde la abstracción, los ritmos hipnóticos y las brumosas melodías que van y vienen lo hacen profundamente onírico e inspirado en la propia introspección que la cultura de la música electrónica entronizaba. Tanta abstracción terminó por agotarse y el dúo se reinventó con un nuevo proyecto llamado Ciëlo, orientado al *techno pop*.

Las noticias de Sylvania llegaban a Lima, escasamente pero llegaban. Y hubo algunos cuantos que supieron apreciar sus discos. El año 1996 nació el colectivo Crisálida Sónica, integrado por una serie de bandas jóvenes como Dios Me Ha Violado (luego Evamuss), Avalonia / Fractal, Espira, M.a.r.u.j.a., Catervas, Labioxinia, Magnafusa, Girálea e Hipnoascención, que oscilaban entre la electrónica, la neopscodelia y el llamado *post rock*, un mote que se empezó a usar en Inglaterra para referirse a grupos como Sylvania que exploraban esa transición del *rock* hacia la electrónica o hacia un destino insospechado. Fractal editó una maqueta debut con un sonido que se movía entre la electrónica y el *space rock*, y poblado de un aire misticista (más adelante su líder Wilder González armaría otros proyectos: El Conejo de Gaia y Términus, además de compartir roles con Christian Galarreta y Jardín en un proyecto llamado Azucena Kántrix). Esa misma inquietud mística se encontraría también en la maqueta debut de

Espira, “Electr-om”, donde reconocerían los ecos del sonido *kraut rock* y de la electrónica cósmica. Aunque no pertenecientes al mismo colectivo, mantienen afinidad artistas como Ertiub y Resplandor.

Dios Me Ha Violado, por su parte, se transformaría luego en Evamuss, proyecto solista de Christian Galarreta, que pasaría por una serie de mutaciones sonoras, con marcados inicios *shoegazing* y *post rock*, derivaría luego en electrónica con matices de *intelligent techno* y finalmente en *noise* digital y ambientaciones melódicas. Entre ellos hay que destacar “Auquico” (2001), un trabajo que le hizo merecedor de una mención en el concurso de artes electrónicas que organizaba ATA, la misma que se encargó de montar la instalación llamada *Modular Park Obhan*, en la que se sonorizó el parque de Miraflores con más de 168 horas de música electrónica peruana, lo que generó el encuentro de gente de diversas generaciones. El responsable de la iniciativa fue José Javier Castro, líder de la agrupación de rock experimental El Aire, y quien en aquella oportunidad presentó una extensa pieza compuesta con sintetizadores analógicos.

A partir de entonces, y ya con el cambio de década, se harían más habituales los festivales de música electrónica. Christian Galarreta, fundador del sello discográfico y colectivo artístico Aloardi, ha organizado muchos eventos orientados a la música electrónica. Actualmente radicado en Holanda, se ha dedicado a la experimentación a partir de la transducción sonora de ondas electromagnéticas que capta tanto de diversos aparatos en desuso como de simple chatarra, haciendo de este modo una suerte de reemplazo que contraviene la marcada obsolescencia de la que casi no puede escapar mucha música electrónica digital (Castillo y Galarreta 2007; Galarreta 2012).

La actividad en provincia merece también destacarse en este apartado. Hacia fines de la primera década del 2000, un ciclo de conciertos llamado “Electró-

nica desde adentro” nos mostró la vitalidad de la escena de provincias. Fue así que en nuestro medio se dieron a conocer dos interesantes propuestas: Colores en Espiral (La Oroya) y Quilluya (Arequipa). El primero procedente de una ciudad devastada por la minería. Al ser un gran centro metalúrgico la contaminación ha llegado a tales niveles que se ha reducido la esperanza de vida. Colores en Espiral se dio a conocer en el 2003 con un EP llamado “Eterno amor”, en el que confluía la electrónica etérea (influida por Silvania) y el industrialismo del grupo Jardín, del que hablaremos más adelante. Además de Colores en Espiral, La Oroya ha dado a conocer proyectos como Corazones en el Espacio, Complejo Metalúrgico y Ozono, todos con sonidos muy afines. Pero, además, al ser una ciudad con mucho tránsito de extranjeros que llegan por trabajo, se empezaron a difundir géneros musicales como el EBM y el *synth pop*, con presencia en emisoras radiales, lo que ha derivado en la formación de un público fiel a estos géneros musicales, y en la visita exclusiva de artistas internacionales que llegan para tocar en festivales de música electrónica y New Wave que se celebran en dicha ciudad. De los artistas actuales asociados a dichos sonidos podemos nombrar a Irinum.

Arequipa es el otro foco importante, y de allí es Quilluya, que ha deslumbrado no solo por la pulcritud de sus discos sino por sus intensas *performances*, con una cuota ritualista muy marcada. Sus integrantes aparecen pintados esparciendo hojas de coca sobre el suelo, mientras su líder José Jesús Villafuerte destroza el monitor de su PC contra el piso a ritmo de tambores, queñas, zampoñas, gritos y sonidos electrónicos. El sonido de Quilluya se encuentra entre ruidismo y *drum'n'bass*, entre música andina y *trip hop*. Villafuerte ha desarrollado asimismo interesantes experimentos con *noise* digital a través de su *alter ego* Ragholetis Fractal. Pero la escena arequipeña es más inquieta aún y junto a ellos figuran otros nombres como Divino Juego del Caos, Exilio, Fiorella 16, Bajocero, Sicalipsis, Warida Libre, Maosetun, Atmo, Fakapdayc. Estos tres últimos los integra Marco Valdivia (2015), responsable de “Asi-

metría”, un festival de música electrónica experimental que se realiza anualmente en dicha ciudad y que congrega a artistas de diversas partes de Latinoamérica. Valdivia también lleva adelante el festival “REUDO”, un evento colaborativo que se realiza en diversas ciudades.

Por otro lado, Chachapoyas se ha venido convirtiendo en los últimos años en un importante centro para la promoción de propuestas de música electrónica: el evento “Chachapoyas Fest” lleva ya varias ediciones bajo la dirección de Juan Carlos Salazar, quien lidera el proyecto electrónico Jucsay. Si bien de manera más discreta y con formatos más reconocibles (EBM y *techno*), no podemos dejar de mencionar el trabajo de DJ Tumba (Ayacucho) y Sónica (Trujillo).

Máquinas accidentadas y retrofuturismo

En *El Cibermundo: La política de lo peor* (1997) Paul Virilio dice: “El accidente es un milagro al revés, un milagro laico, un revelador. Inventar el barco es inventar el naufragio; inventar el avión es inventar el accidente aéreo; inventar la electricidad es inventar la electrocución... Cada tecnología lleva consigo su propia negatividad que aparece al mismo tiempo que el progreso técnico”.

La música de ruidos es una forma de accidente. Lo ha sido en diversos momentos y contextos, desde John Cage interviniendo un piano con objetos para extraer sonoridades nuevas, pasando por Jimi Hendrix prolongando el *feedback* al posar su guitarra sobre un amplificador, hasta Whitehouse convirtiendo el ruido blanco de un sintetizador en el componente primario de su música. Es decir, todo eso que podría ser catalogado inicialmente como un error se convierte en un momento crítico que puede inaugurar una nueva

estética musical. Una de las artistas más importantes del *noise* y de la música experimental actual, la neoyorquina Pharmakon, decía en una entrevista:

Para mí lo más fascinante del *noise* es que nadie puede enseñarte a hacerlo, tienes que descubrirlo por ti mismo porque cada uno lo siente de forma distinta. Lo especial del *noise* es que tienes que utilizar un instrumento de forma errónea para conseguir el sonido que quieres, por eso no existe una forma correcta de crear el sonido. Simplemente experimentas. Literalmente la música experimental se basa en experimentar y encontrar algo que para ti es único.

Esos aspectos de accidente y error, que forman parte del ideario de la música experimental, hallaron eco en muchos proyectos de música electrónica que, ajenos a la velocidad tecnológica, encontraron en el reciclaje y en la reutilización un territorio de legitimación, una suerte de laboratorio al paso, donde podían dar rienda suelta a sus investigaciones acústicas.

Quienes mejor encarnan esa sensibilidad son Raúl Gómez y Orlando Ramírez, integrantes de la dupla Jardín, nacida de un antiguo proyecto llamado Disastrus Birth junto a Raúl Privat, quien luego editaría –como P.R.I.V.A.T. (1999)– un *demo* debut de matices *ambient* y sonidos cercanos al New Age. Jardín, por su parte, ha editado cuatro discos, entre ellos *Estación Sublunar* (2001), pletórico de ritmos trepidantes, oscilaciones, incursiones *noise* y cierta dinámica *drone*, que cruzaba la psicodelia y el *dub* con sonidos industriales. Lo interesante, sin embargo, está en las fuentes usadas por Jardín: retroalimentación de consola, viejos pedales de guitarra de los setenta manipulados, comprados en mercados negros como Paruro o Las Malvinas, y todo grabado en cinta de carrete abierto. En el 2005 Jardín publicó el álbum *Maqui de hierro*, que confirmó la destreza y la capacidad subyugante de su música, en la que muchos han querido encontrar un reflejo de la contaminación acústica y el desorden urbano de una ciudad como Lima



Raúl Gómez y Orlando Ramírez, integrantes del grupo Jardín, grandes exponentes de la música electrónica experimental en el Perú. (Foto: Héctor Delgado).

Quien asumiría abiertamente esta idea de “ruido de la ciudad” sería Danny Caballero, a través de su proyecto Paruro, nombre que remite a un mercado negro limeño de venta de equipos de sonido y de técnicos electrónicos. Una alusión nada gratuita tomando en cuenta que el mercado Paruro ha sido el símbolo de una cultura local de informalidad. Paradójicamente, dicha informalidad ha permitido empujar a nuestros músicos hacia rutas de exploración fascinantes. Paruro es un ejemplo palpable, ya que Danny se vale de una radio vieja reciclada y manipulada para generar una gama de texturas y masas de ruido. Eso le da un significado especial a su trabajo: es el sonido de lo híbrido, de lo compuesto, de la chatarra vuelta a usar como testimonio del deterioro.

El otro gran artista que emplea una gama diversa para la creación de ambientes electrónicos es el guitarrista Tomás Tello, radicado en Luxemburgo, y al que distingue su virtuosismo con la guitarra así como su empleo de recursos electrónicos amplios: grabaciones de campo, amplificación de pequeñas ra-

dios y todo tipo de interferencia sónica que procesa a través de un arsenal de pedales electrónicos. Tello además se ha destacado por fusionar la música andina y la cumbia con la experimentación electrónica.

También debemos mencionar a Zetangas, guitarrista de la agrupación Electro-z y de Rayobac, creador de osciladores y pedales de guitarra. Fue justamente Zetangas uno de los primeros en introducir en la escena local la cultura de los osciladores hechos en casa, entrado el nuevo siglo.

Posteriormente Rolando Apolo y Gabriel Castillo desarrollarían una serie de proyectos musicales basados en las sonoridades que resultan de diversos juguetes sonoros (Circuit Bending) y osciladores caseros. En conjunto publicaron un álbum llamado *Erebo*, que combina el *noise* digital con el sonido de guitarras distorsionadas, consiguiendo atmósferas etéreas de gran intensidad. Castillo y Gisela López vienen desarrollando en los últimos años una intensa labor de docencia, en talleres impartidos a personas de diversas edades, familiarizándolas en la construcción de osciladores caseros y diversos aparatos sonoros.

Pero si hay un artista que ha logrado llevar estos conocimientos al ámbito universitario local, ese ha sido José Ignacio López (2008), quien al igual que Jaime Oliver estudió la carrera de Computer Music en la Universidad de San Diego (Estados Unidos). López dicta actualmente un curso sobre arte sonoro en la Pontificia Universidad Católica del Perú y dirige el sello Discos Invisibles, donde viene publicando a diversos artistas de música experimental y electrónica. Entre los discos de su catálogo que debemos destacar está *Misión Oroya*, que compila los diversos proyectos de música electrónica de dicha ciudad, así como el disco de Porno Stars que integran las Drag Queens Frau Diamanda y Juca, *pop* electrónico de actitud *punk*, y el debut del grupo de José Reyna, Bondage, de la ciudad de Trujillo. Con El Lazo Invisible, López ha virado su sonido hacia la experimentación elec-

trónica ruidista y en simultáneo saca adelante una banda de *pop* electrónico llamada Grupo Miel.

La iniciativa por desarrollar espacios pedagógicos para fomentar el empleo y conocimiento de la cultura electrónica ha tenido en Álvaro Pastor a uno de sus principales promotores. Músico electrónico, fundó Casa Ida en el Centro Histórico de Lima, un espacio-laboratorio para conciertos y talleres, que dio a conocer el trabajo de muchos artistas, entre ellos Anima Lisa, un colectivo interdisciplinario de experimentación con medios digitales y poesía. El terreno de la poesía sonora tuvo un momento fecundo hacia fines de la primera década del nuevo siglo. Artistas como Frido Martín, Florentino Díaz, Doda Lingua, Luis Alvarado, Luz María Bedoya, Luisa Fernanda Lindo y Carlos Estela dieron a conocer piezas donde se encontraron la experimentación electrónica y vocal. Dos discos destacados: *Inventar la voz* (2009) e *Irse de lengua* (2011), documentan esta ebullición.

En los últimos años el uso de aparatos analógicos ha crecido notablemente. No solo han retornado con fuerza formatos como el vinilo y el casete, sino que han vuelto a fabricarse sintetizadores modulares como el clásico MS20 de Korg o el Odyssey de ARP, que antes se desechaban para reemplazarlos por frías computadoras. Con la llamada crisis de proliferación volvieron a adquirir valor y las ediciones *vintage* empezaron a dispararse en mercados *online* como eBay. En buena cuenta su retorno tiene que ver con la manera en que se ha movido el mercado musical en los últimos años, fuertemente asociado a una cultura de *revival*. No por nada es en el mercado de las reediciones donde aún es posible generar buenos ingresos para las discográficas, que han sabido explotar las ediciones de vinilo, *box sets* y *merch* diverso de sus artistas clásicos.

A algunos artistas todo esto los agarró sin darse cuenta. Personas como Dante Gonzales han cultivado una obsesión por el coleccionismo de sintetizadores

analógicos, sin saber que se acercaba un *boom*. Integrante del grupo de *synth pop* Estación Perdida, ha desarrollado en solitario un trabajo notable de *techno* y electrónica deudora del sonido alemán, plasmado en discos como *Diseñar y construir* (2001) y *Universos paralelos* (2015). Dante es también integrante de un proyecto fundado por Fernando Pinzás, que lleva el nombre de Varsovia, con el que editaron en el 2014 el álbum *Recursos inhumanos*, donde se encuentra el tema “Un entierro”, una oscura canción que combina el desencanto *post punk* con un ropaje de sintetizadores analógicos tan sombrío como electrizante, y que llama a la pista de baile o al pogo. El disco fue publicado a través del sello Buh Records, también responsable de la organización de un importante festival llamado “Maquinaciones”, en la Galería 80m² de Barranco, que permitió reunir a diversos artistas de música electrónica local obsesionados con la parafernalia analógica. Se presentaron aquella vez: Jardín, Jgruu, Gritalobos, Operacional, Varsovia y Atomosynth.

Jgruu es un artista ruidista industrial que ha logrado integrarse a un circuito internacional y tocar en diversas ciudades europeas. Gritalobos por su parte es un trío que guarda celosamente sus identidades bajo máscaras africanas, y se decantan por las sonoridades oscuras pero fuertemente asociadas al *dance*. Han grabado un único disco a través del sello A Tutiplén, que también publicó el debut del peruano Noia, radicado en Canadá.

Operacional es el proyecto en solitario de Carlos Vásquez (Unidad Central), quien se mueve entre el *house* y el *techno*. Pero es Atomosynth el grupo que concentra mejor esta obsesión por la electrónica analógica, liderado por Alfredo Aliaga, un *luthier* electrónico que se ha hecho conocido internacionalmente por la creación de sus sintetizadores Mochika y de modulares como Koe, usados por artistas tan importantes como Depeche Mode o Tangerine Dream. Con su propia música, Alfredo incursiona en los sonidos *dance* muy cercanos al *space disco* de Giorgio Moroder. Junto con Dante Gonzales y Max

Salas se presentan bajo el nombre de El Hangar de los Mecánicos. Otros artistas que han incursionado en sonidos afines son Electrica de Lima y Noise, proyecto de Rafo Mercado, ahora orientado al *synthpop*; así como Hipnos Medula, el proyecto de Juan Diego Capurro del grupo Liquidarlo Celuloide, Cao de Constanza Bisraelli, y 3AM, proyecto musical de Miguel Ángel “Chino” Burga.

De la fría pantalla de la computadora al Tropical Bass

La idea de fusionar electrónica *pop* con música peruana puede remontarse a 1985, con el tema “Brian Meno” de Miki González, quien convirtió un festejo en una cortina de sonidos procesados. Aunque sería Kollantes quien le daría a la música afroperuana un ropaje absolutamente electrónico a base de *samplers* en su clásico álbum *Kollasuyo Chinchaisuyo* (2003), experimentos que ya venía realizando desde fines de los noventa, convirtiéndose así en el pionero de los sonidos del *jungle*, el *drum'n'bass* y el IDM, que se desarrollarían en Lima iniciada la década del 2000. Influida por artistas ingleses como Aphex Twin y escudada con sus *laptops*, una nueva generación de músicos electrónicos se dio a conocer a través de las ondas de Radio Filarmonía y el programa *Cretácico*. Cuatro proyectos destacaron nítidamente entonces: Rapapay, Terumo, Elegante y Therokal. Rapapay editó un muy buen disco en el 2003 llamado *Aymaraes*, donde se incluye “Cajuelat”, una aproximación desde el IDM y el *ambient* del sonido afroperuano. Therokal y Terumo han incursionado en ritmos más acelerados, “sampleos” esquizoides e incluso en *noise* digital. DannyM y su proyecto Elegante, marcado por las sonoridades geométricas y melodiosas del IDM, publicó un buen disco llamado *Desvaneciendo*, para luego incursionar en el *electro rock* de Sonoradio, y sobre todo hacer carrera como productor de *house* y *techno*, siendo habitual de grandes fiestas electrónicas que organizan Audionumb o Loop Perú. Rapapay integra

actualmente el Colectivo Auxiliar, principales activistas para la difusión de estos rítmicos sonidos, llenos de bajos subsónicos, que entre lo atmosférico y el baile han logrado expandir una propuesta.



Rapapay, representante del sonido conocido como IDM. (Foto: Ethel Rossel).

Pero quizá nada de esto sería posible sin el ejemplo y la inspiración de un sello como Schematic Records, fundado por Josh Kay y el peruano Rómulo del Castillo. La historia de este último es asombrosa, pues Schematic no solo es uno de los principales sellos de música electrónica internacional, sino que Kay y Del Castillo son las mentes brillantes detrás de Phoenicia, grupo mundialmente reconocido como uno de los abanderados del IDM. Como lo fue con Sylvania, el éxito logrado por Del Castillo sirvió de empuje para la difusión de dichos sonidos localmente.

A los arriba mencionados habría que agregar los inicios del *minimal techno* con Cabeza de Loca, de la fusión electrónica con el grupo Cinco Esquinas, y toda una nueva hornada de proyectos electrónicos de marcada sensibilidad *dance*. Entre ellos habría que reparar en el *electro* de videojuego de Vavas, el *lounge* de Luján y El Paso, los ritmos de Autobahn 303, Neblima, Jardín

Solar (antes Sónica) y Marujatrax, las experimentaciones de Rodrigo La Hoz y su Pulso Adolescente, el frenetismo de Bulucordio, los climas de Aural Noise, Mr. Darquo y los Cabezas de Látex y El Tico Fantástico; muchos de ellos reunidos en un álbum llamado *Dormitorios electrónicos*, editado por el fenecido sello Internerds. De las *netlabels* surgidas en aquellos años y que han dado espacio a muchas propuestas de música electrónica destaca Dorog Records, dirigida por Giancarlo Samamé.

A los antes nombrados habría que agregar artistas como Hamann, Solar y Altiplano, cultores de la electrónica cósmica. Altiplano en particular, proyecto de Ronald Sánchez, radicado en Alemania, ha orientado su trabajo hacia la fusión de sonidos andinos, casi evocando las sonoridades que en su momento desarrolló Arturo Ruiz del Pozo. Otro que también explora los sonidos cósmicos es Virgen Sideral.

No podemos dejar de mencionar a otro artista esencial como José Gallo y su proyecto Theremyn_4, quien ha ido del *jazz* electrónico y el *break beat* al electrónico. Gallo dirige el sello 1001 Records, con el que publicó los discos de Cinco Esquinas y el proyecto de José Ignacio López, El Lazo Invisible. Otros proyectos que se dieron a conocer entonces fueron los del reinventado Miki González y Novalima. Este último es un proyecto que a la distancia y gracias a los soportes de intercambio de información han armado exintegramentes de los grupos Circo Ficción y Avispón Verde, incursionando en la fusión de música afroperuana y electrónica orientada al *house*. En la actualidad son uno de los grupos peruanos de mayor éxito internacional.

Pero si hay un sonido que ha seducido a muchos productores de música electrónica en Lima ese es el del Tropical bass. Inspirados por sus pares argentinos del colectivo ZZK, teniendo como antecedente el trabajo de los mexicanos Nortec (quienes fusionaron la electrónica con la música popular mexicana),

y tras un proceso de reposicionamiento local de la cumbia, la cual ha ganado un público entre las clases medias desde el *boom* de la llamada tecnocumbia a mediados de los noventa, el surgimiento de una movida de Tropical Bass, en su versión local de cumbia digital, se hizo fuerte en espacios destinados al *house* y al IDM. Discotecas como Bizarro, Noise, Toro Bar, y espacios como Bulbo en Barranco y Miraflores, se han vuelto el territorio de artistas como Dengue Dengue Dengue!, Animal Chuki, Elegante y La Imperial, Chakruna, DJ Shu-shupe, Tribilin Sound, Deltatron o Quechuaboi. Asociada a ese sonido internacional que responde al nombre de Tropical Bass, una suerte de reencarnación de la World Music desde la electrónica *underground*, la escena peruana se ha posicionado y ha logrado llevar este sonido a diversas plazas a nivel mundial.

Quienes han logrado esa fuerte internacionalización son sin duda Dengue Dengue Dengue!, el dúo conformado por los músicos y diseñadores Rafael Pereyra y Felipe Salmón, quienes han creado un sonido que toma elementos del *dubstep*, de la cumbia y del llamado *bass*. Ocultos bajo exóticas máscaras



Dengue Dengue Dengue! Máximos representantes del Tropical Bass en el Perú, que fusiona la cumbia con la música electrónica. (Foto: Nadia Escalante).

han publicado ya dos trabajos, entre ellos *Alianza profana*, editado en vinilo por su propio *label* y productora Auxiliar, encargada de la realización de fiestas electrónicas y festivales como Muta, Toma o Trifásico, en donde confluye cumbia digital, IDM y *house*. Bajo Auxiliar también se publicó el álbum *El sonido de las lobas*, de Elegante y La Imperial, el proyecto de DannyM, que se ha convertido un todo un ensamble tropical que incluye a la cantante Fefa, quien fuera parte del grupo Menores de Edad. Rebautizadas como Menores, el ahora trío de *hip hop* está integrado por Talía Vega, Orieta Chrem y Ana Cabrera. Otros exponentes importantes del *hip hop* peruano son El Sonido de la Resistencia, Cartel Callao y Clan Urbano.

Junto con Dengue Dengue Dengue! y Auxiliar, el otro frente que se ha consolidado como plataforma para los nuevos sonidos del *bass* es Terror Negro, el sello discográfico de Paz Ferrand, líder del proyecto Deltatron. En Terror Negro también ha publicado trabajos Tribilind Sound, que combina la cumbia electrónica con la mofa sardónica a través del empleo de *samples* que comentan con humor lo que ha sido la historia reciente de nuestra política y farándula. Frente la sofisticación de Auxiliar, Terror Negro aparece como una alternativa callejera, con una clara influencia del universo estético del *hip hop*. Ambos colectivos han sido recientemente documentados en el álbum compilatorio *Peru Boom! Bass, Bleeps and Bumps from Peru's Electronic Underground*, publicado por el sello inglés Tiger's Milk Records, propiedad del peruano Martín Morales.

Un presente multiforme

En los últimos años se han dado a conocer jóvenes iniciativas de música electrónica, como también nuevos sellos, colectivos y productoras que entre el *ambient*, el *techno* y el *dub*, y la cultura de DJ, están abriendo un nuevo espacio

para las propuestas electrónicas. Desde Chiclayo, el proyecto musical de Aaron Bautista, conocido como Sad Animals, se ha destacado por la sofisticación de su sonido y su proyección cinemática, evocadora, que toma elementos tanto del *ambient* como del *pop* para construir melodiosas atmósferas de intensos *crescendos* emocionales. El otro proyecto relevante por su combinación de electrónica y *pop* es Laikamori, un dúo que recuerda al sonido etéreo de grupos como Cocteau Twins, aunque con un mayor uso de recursos electrónicos. De similares características podemos nombrar a Puna, con algún tiempo ya en la escena pero con su disco debut lanzado recién en el 2014. También hay grupos como Dream on Boards, aparecido bajo el sello Surrounding, Maribel Tafur y Neon Dominik que proponen nuevos acercamientos al *downtempo* y al *dance*. Pero si hay un sello y colectivo que ha sabido posicionarse ese es sin duda Matraca Net Label. Por allí se han dado a conocer artistas como Mijail Mitrovic, Mono con Suerte y Pangolin Sound System que, siempre moviéndose en la electrónica, transitan por el *soul*, el *hip hop* y el *dub*.

En el mes de octubre del 2015, Daniel Valle Riestra, de Animal Chuki, bajo su plataforma *Globo & Lima*, un programa de radio *online*, organizó un encuentro llamado “Logros y desafíos del circuito”, que permitió reunir a los diversos representantes de la escena *underground* electrónica de Lima, vinculados sobre todo al ámbito de fiestas y festivales electrónicos. Allí estuvieron Daniel Holguín de Casalocasa, Mijail Mitrovic de Matraca, Daniel Martinetti (DannyM) de Warp, Mariano León de Combustión Perú, Nadia Escalante (VJ Sixta) del Colectivo Axiliar, Paz Ferrand de Terror Negro, Luis Alvarado de Buh Records y Valicha Evans de Arista Festival. En conjunto todos ellos representan la cara más activa del *underground* electrónico local. Se discutió sobre sistemas de audio, canales de difusión, espacios para las presentaciones y, en general, sobre las dinámicas de autogestión que han hecho posible el crecimiento de una nueva escena alternativa, definida por su afición a los sonidos electrónicos.

Ese es el presente de una parte importante del circuito electrónico local, aquel que lejos del gran público de las *raves*, lejos de espacios formales, lejos de cualquier documentación y atención de la prensa, viene forjando un escenario autónomo y que, heterogéneo, empieza a dar muestras de una convivencia donde estilos diversos de la electrónica se encuentran como destino ineludible, reflejo del mosaico cultural que nos define.

Si por un lado hay diversidad y fusión, por otro hay ubicuidad, capacidad de moverse en esferas separadas por fuertes muros institucionales. Jaime Oliver, Pauchi Sasaki o Renzo Filinich representan un curioso eslabón entre el mundo académico y la escena *underground*; en buena cuenta porque son instrumentistas y como tal interesados en la electrónica en vivo, lo que los ha volcado también al terreno de la improvisación libre, haciendo de la electrónica un medio maleable que les permite moverse en diferentes circuitos. Es significativo que sean ellos tres creadores de interfaces y prótesis generadoras de sonidos electrónicos, que los ha hecho explorar en la gestualidad alejada de las formas de virtuosismo tradicionales de la música de concierto y, más bien, decantarse por métodos novedosos de ejecución y generación de sonidos. Porque son también esas investigaciones la constatación de lo incorporado que está el discurso tecnológico en la producción de muchos músicos peruanos. Los casos de Gabriel Castillo y de José Ignacio López, quienes desde distintos frentes han formalizado un sistema alternativo de enseñanza de creación con medios electrónicos, es otro rasgo significativo de esa incorporación de lo tecnológico.

Estos son apenas algunos aspectos de todo un nuevo universo que ha dejado hace tiempo de ser solo un sueño extraño. La música electrónica está presente en prácticamente toda la música que oímos en la radio, desde el reggaetón a la tecnocumbia, de la balada *pop* al *hip hop*. E incluso en el folclore. Pero esta masificación no es proporcional a la consolidación de un espacio para

quienes han optado por vías alternativas de creación. Y ese seguirá siendo el gran desafío tanto de la música electrónica en el Perú como de la música peruana en general: ¿cómo articular los espacios de investigación con la música popular y la industria?, ¿cómo aminorar esa distancia y esas oportunidades abismales entre el *mainstream* y el *underground*? Y es que hay otras cosas con las que aún seguimos soñando.

Referencias

Adán, Martín

2015 *La casa de cartón*. Lima: PEISA.

Alvarado, Luis (editor y coordinador)

2009 *Tiempo y obra de César Bolaños*. Lima: Centro Cultural de España.

2011 *Ruido vulgar: Extremos sonoros en Lima*. Documental dirigido por Luis Alvarado. Lima: Buh Records.

Castillo, Gabriel y Christian Galarreta

2007 “Los cholos / ruidos que invaden Lima. Ensayo sobre revoluciones musicales y rupturas”. En: *Periférico: Sounds From Beyond The Bubble*. Sonic Arts London Network.

Galarreta, Chrs.

2012 “El animal doméstico se incendia, la ciudad se convierte en un dragón”. Disponible en sajira.net.

López Ramírez-Gastón, José Ignacio

2008 “Constructing musical spaces beyond technological Eden: a participative initiative for musical interface development based in the Peruvian context”. Tesis de maestría. Universidad de San Diego.

McLuhan, Marshall

1969 *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. México: Diana.

Oliver, Jaime

2012 *Código abierto / Obra abierta. El efecto de las prácticas de intercambio de código en la composición de música*. Caracas: Centro Fundación Telefónica.

Supper, Martin

2012 *Música electrónica y música con ordenador: historia, estética, métodos, sistemas*.
Vol. 83 de Alianza Music. Alianza Editorial.

Valcárcel Arze, Edgar (editor)

1999 *Enrique Pinilla: hombre y artista*. Lima: Universidad de Lima.

Valdivia, Marco

2015 “Asimetría and Reudo, Clamour Between the Mountain and the Desert”. En:
Sound and Colors Peru. London.

Virilio, Paul

1997 *El Ciber mundo: La política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit*. Madrid:
Ediciones Cátedra.

¡Cumbia! ¡Chicha! ¡“Pandilla”! Música *pop* en la Amazonía urbana

Kathryn Metz

La “pandilla” contemporánea de la zona altourbana de la Amazonía peruana le debe gran parte de su sonido a la influencia de la popular tecnocumbia. Las fuertes raíces amazónicas de la tecnocumbia le han hecho ganar una significativa atención local y nacional. Su encarnación actual en los alrededores de Iquitos, en el noreste de la selva peruana, ha representado con firmeza –e incluso impulsado hacia adelante– el difícil diálogo de la zona con el cosmopolitismo, en el marco de la ciudad negociando con las fuerzas de la modernidad global, tratando de mantener su identidad y al mismo tiempo entrar en el imaginario de la nación. En este ensayo describiré la música *pop* de la Amazonía y luego introduciré la “pandilla”, una tendencia actual influenciada por la tecnocumbia y con profundas raíces folclóricas, describiendo cómo este género representa una búsqueda de la autonomía cultural regional dentro de una visión nacional integrada. Enmarco la comprensión de la “pandilla” contemporánea en relación con su desarrollo en la esfera de la tecnocumbia, teniendo en cuenta la historia y las complejas identidades culturales de Iquitos, que han sido mediadas por influencias transnacionales. Luego discuto las características básicas de la “pandilla”, examinando su devenir, sus atributos poéticos y musicales, el contexto de su consumo y la importancia de la indexación de los indígenas amazónicos en su *performance*. La “pandilla” sirve como una conexión clave entre el pasado de la región –moldeado por la dominación colonial– y el presente, que está lleno de cosmopolitismo y de orgullo regional, en el marco de una búsqueda de aceptación en el imaginario nacional por parte de los amazónicos.

Iquitos: del mito a la metrópolis

La Amazonía siempre ha sido considerada como un territorio tan formidable que fue difícil de penetrar incluso por los incas durante su corto y poderoso reinado (ca. 1400-1532). Como un inolvidable ambiente, la selva presenta numerosos desafíos por explorar, incluyendo un clima extremo (calor y lluvias torrenciales), una topografía traicionera, fronteras montañosas difíciles y ríos rápidos. Tanto en el pasado como en el presente la hostilidad de la naturaleza ha predominado en las formas de ver a la selva y, por extensión, a sus habitantes. En la mitad del siglo dieciséis la corona española comisionó exploradores a este destino en una búsqueda desesperada de la famosa ciudad de El Dorado y del oro que presuntamente albergaba. En su lugar descubrieron un ambiente inhóspito y “salvaje”, poblado por comunidades indígenas dispares (Dickason 1984).

Aun así, no fue sino hasta 1636 cuando la iglesia católica y la corona enviaron un contingente de misioneros jesuitas a la zona, dando lugar a una confluencia de aventuras seculares y sagradas. La ciudad de Iquitos se derivó de una importante misión llamada Santa Bárbara de los Iquitos, ubicada en el punto donde se unen los ríos Nanay, Amazonas e Itaya, acordonando una parcela ligeramente elevada de la tierra. Fue un sitio estratégico para los misioneros y gobernadores posteriores pues facilitaba el acceso a las misiones y pueblos vecinos, así como la incursión de los comerciantes fluviales procedentes de Brasil y Colombia.

Después de la declaración de independencia del Perú en 1821 la pequeña ciudad creció, y en 1828 su junta municipal juró fidelidad a la Constitución proclamada por don José de la Mar. En 1866 se crea el departamento de Loreto y en 1897 Nicolás de Piérola declara a Iquitos capital departamental. Ya por entonces se había convertido en una ciudad portuaria

táctica con un intenso tráfico fluvial, sobre todo por parte de los comerciantes de Brasil y Colombia, quienes navegaban libremente en los ríos que conducen a Iquitos, intercambiando y vendiendo todo tipo de bienes y víveres a cambio de mano de obra u otros servicios. Estas transacciones con naciones amazónicas vecinas impulsaron el crecimiento de su fuerza política y económica, demostrando su capacidad de respuesta al desafío del aislamiento físico.

Iquitos mantiene una población diversa que incluye indígenas, migrantes de otras partes del Perú, misioneros anglosajones y aspirantes a empresarios. Mientras que los incas nunca conquistaron completamente los cientos de comunidades indígenas del Alto Amazonas, el interés desde fuera de la zona a finales del siglo diecinueve exterminó sistemáticamente a decenas de tribus, sobre todo porque el trabajo esclavo indígena resultó vital para el desarrollo de iniciativas empresariales. Pobladores boras, shipibos, yaguas y urarinas sufrieron bajo la subyugación foránea.

El abuso más visible de la mano de obra indígena se dio durante el auge del caucho (la primera gran industria desarrollada en la ciudad), una operación de corta duración que llevó rápidamente un tremendo capital a Iquitos y a otras urbes amazónicas en Brasil. Antes de este período, que duró aproximadamente desde 1885 hasta 1907, Iquitos tenía una población de solo 1.500 habitantes. La “fiebre del caucho” transformó una ciudad basada en la agricultura en un cosmopolita puerto urbano con decenas de miles de pobladores. Europeos (alemanes, holandeses, franceses e italianos, entre otros) y norteamericanos inundaron la zona, exportando enormes cantidades del látex –cerca de 3.029 toneladas métricas (Flores Marín 1987)– y diezmando aún más comunidades. Miles de nativos abandonaron la selva de Iquitos en busca de empleo y fueron utilizados posteriormente como mano de obra esclava.

A pesar de su aislamiento (o quizá debido a él), Iquitos terminó siendo una ciudad global, cosmopolita, con extraordinaria riqueza en comparación con otras ciudades del país, sobre todo después de la derrota que sufrió Perú ante Chile en 1883, durante la denominada guerra del Pacífico. El auge del caucho alivió temporalmente los problemas nacionales, ya que trajo una enorme riqueza en un corto período de tiempo y puso al Perú en el mapa. La nación, sin embargo, vio a Iquitos —y en términos generales a la Amazonía— como un sitio de riqueza por explotar. Excesivamente confiado en la estabilidad económica de lo que hasta entonces había sido considerado desierto salvaje, el Estado solo reforzó el lugar de la Amazonía en el imaginario peruano. Los efectos de la prosperidad económica (movilizada por la clase alta de mestizos y extranjeros) estimularon en la conciencia pública una visión exótica de la selva y de sus perspectivas. La región se unificó un poco en un intento por demostrar su cohesión como una contribución viable para el Estado, pero la historia colonial impulsó la posición semipermanente de la Amazonía como “otro” lugar salvaje debido a su naturaleza silvestre y a la barbarie percibida respecto de sus pueblos indígenas.

El auge del caucho terminó cuando sus semillas fueron exportadas a Asia y los inversores extranjeros se retiraron, sumergiendo en la pobreza extrema a la otrora moderna ciudad. El resto de la nación archivó a la región como “espacios naturales perdidos” y su rol en el imaginario colectivo se degradó hasta ser simplemente una selva virgen poblada por sus nativos. Sin embargo, la construcción de una relación con sus vecinos Brasil y Colombia generó un mayor sentido de regionalismo. Este vínculo se basó en la amazoneidad: la comunicación y el comercio con ambos países, resultantes de la conexión geográfica a través de los ríos amazónicos, cuyo cauce se estrecha considerablemente a medida que avanzan hacia el oeste, impidiendo físicamente el tránsito por sus aguas, que conectaría a la región con el resto de la nación. Ello a la vez ha contribuido a una identificación más grande con la amazoneidad en oposición a la peruanidad.

Esta cuestión sugiere una historia ambivalente de Iquitos, desde dentro y desde fuera. La competencia entre el cosmopolitismo, la tradición regional, la modernización y los estilos musicales y culturales híbridos sirve para subrayar las relaciones transnacionales y poscoloniales que la región amazónica ha mantenido en la era de la modernidad (García Canclini 1995). Lo más importante, sin embargo, es la percepción (inexacta) de la zona como una jungla salvaje por parte de los foráneos, a pesar de su clara posición como centro urbano. Aunque ya no cuenta con una industria tan desarrollada como en la época del auge del caucho, tiene una economía viable basada en el comercio regular, lo que ha permitido que prosperen diversas empresas, entre las que se incluyen las bandas de música *pop*. Como Ignacio Corona y Alejandro Madrid nos recuerdan en su volumen de exploración sobre identidades musicales posnacionales (2007): “la realidad urbana altera el significado de la nacional”. Del mismo modo, la producción y el consumo de tecnocumbia en y más allá de Iquitos evidencian los cambiantes significados de regionalismo y nacionalismo, cuestionando lo que constituye la cultura representativa. La compleja relación de la ciudad con los interlopes ilustra los motivos de su exclusión en el imaginario nacional, aunque la actual comercialización pública de productos culturales de marcas locales genera tanto un orgullo regional cada vez mayor como el deseo de integrarse más plenamente en términos culturales al Perú en su conjunto, flexibilizando conceptos peruanos de nación y región.

Chicha y las tres fronteras: *toadas* y cumbia

A finales de los sesenta, la invasión británica se hizo cargo de la radio en todo el mundo, exponiendo a millones de personas a la música de The Beatles, The Who, The Kinks y otras bandas inglesas influenciadas por el *rock and roll*. Además, la locura de la música caribeña introdujo géneros como el mambo,

la rumba, la *samba*, el son y la cumbia. Los músicos peruanos imitaron inicialmente el sonido del *rock* británico y experimentaron con diferentes innovaciones músico-tecnológicas, incluyendo distorsión y pedales Wah-Wah, fusionándolas con su propia música nacional, el huayno andino y la siempre popular cumbia colombiana, creando una nueva mezcla: la chicha (Romero 2002; Quispe 2004). En el Perú, la chicha se refiere a una cerveza de maíz que debe fermentar durante varios días hasta que esté lista para su consumo. Musicalmente, denomina una fusión musical que de igual forma “fermenta” con el tiempo. Al principio se desarrolló entre los migrantes andinos urbanos en Lima (a cargo de grupos como Los Shapis), su popularidad fue creciendo entre la clase obrera, y a inicios de la década de los noventa había sido adoptada por las estaciones de radio en casi todo el país.

La instrumentación de la chicha incluye por lo común los recursos de una banda de *rock* de la época (guitarras eléctricas, bajo, caja de ritmos y sintetizadores), con percusión variable del Caribe (clave, timbales, congas, güiro o raspador y bongó) añadida. Los guitarristas utilizan la famosa distorsión y el pedal Wah-Wah para crear un sonido totalmente moderno, etéreo. El bajo proporciona un patrón constante que complementa el ritmo sincopado de los timbales y de la clave, que enfatiza la sensación de cumbia.

Los músicos populares peruano-amazónicos atraen inevitablemente influencias de sus vecinos. El departamento de Loreto se suele asociar más estrechamente con la Amazonía —como una amplia región que incluye partes de Brasil y Colombia— que con el resto de la nación peruana. Apenas ocho horas al este de Iquitos se encuentran las tres fronteras a lo largo del río Amazonas, en Tabatinga (Brasil), Leticia (Colombia) y Santa Rosa (Perú). La superposición cultural y el intercambio se producen inexorablemente y enlazan a Iquitos más de cerca con estos vecinos que con sus compatriotas de los Andes peruanos o de las regiones costeras occidentales.

A finales de los noventa la *toada* brasileña amazónica predominó en las presentaciones de los conjuntos de chicha en Iquitos e influenció en el desarrollo de este género junto con la cumbia colombiana. Las *toadas* son mezclas rápidas y comerciales de *samba* con *pop* y *rock*, realizadas con instrumentos de percusión tradicionales de Brasil (o versiones sintetizadas de ellos) como *surdo* (bombo), *cuica* (tambor de fricción), *repinique* (tambor de dos cabezas), cuernos sintetizados y cuerdas, teclados, cajas de ritmos y *cavaquinho* (similar a un *ukelele*). Cantadas en portugués, las letras tratan casi exclusivamente temas románticos. Según Paco Latino, un coreógrafo e historiador de baile de Lima, la *toada* se desarrolló en la Amazonía peruana como una forma de canción híbrida, pero no fue hasta que los músicos chicha la popularizaron acompañando la danza que se dio a conocer de manera más amplia en todo Iquitos.

Las bandas de *toada* amazónica cuentan con músicos, cantantes y bailarines que se desplazan sobre el escenario. Destacan los bailarines, tanto hombres como mujeres, porque el público los tiene que seguir de cerca para bailar al unísono con ellos. La coreografía enlaza el presunto ideal comunal de los indígenas con los bailes en fila. Los intérpretes aplauden, giran e incluyen rutinas elaboradas que imitan las de la *samba* del carnaval de Río de Janeiro, junto a movimientos de adelante hacia atrás, comunes en las danzas nativas de la Amazonía. Otra característica adoptada de las tradiciones indígenas son los movimientos eróticos, movimientos pélvicos, especialmente sexuales (Parker 1991). Algunos foráneos consideran a la *toada* como algo de inferior calidad, sin sentido comercial, apropiado solo para clases bajas o para nativos de las regiones selváticas

Las actuaciones de *toada* amazónica adaptan un amplio indigenismo imaginado en sus presentaciones sobre el escenario. Las bailarinas, a menudo descalzas, llevan trajes no muy diferentes de los que usan las coristas de Las Vegas, con sofisticados tocados y bikinis de plumas, guantes decorados y lentejuelas; los hombres usan taparrabos que coinciden. La mayoría usa plu-

mas de guacamayo, ave nativa de la región, así como patrones shipibos en la decoración de los bikinis de las intérpretes. Bailarines de géneros posteriores como la tecnocumbia adoptaron tales trajes en sus propias actuaciones elaboradas. Las bailarinas también se convirtieron rápidamente en esenciales para el éxito de la actuación de un grupo de tecnocumbia. Compatibles y ampliamente populares en Loreto, *toadas* y tecnocumbias dependen en gran medida de los sintetizadores y de los característicos bailes dentro y fuera del escenario, y representan la amazoneidad.

La cumbia de la Amazonía del Perú es muy diferente de las cumbias andinas y costeñas más ampliamente conocidas en Lima. La cumbia andina tiende a ser más lenta e incorpora temas más tristes, más líricos, más sentimentales; mientras que los conjuntos de cumbia amazónica juegan a un ritmo más rápido y cantos más ligeros, con temas más optimistas. Bandas de cumbia andina como Corazón Serrano suelen contar con voces en un registro alto y con un timbre más nasal, típico del huayno altiplánico; también son ampliamente pentatónicas y bimodales. Las voces de los cantantes de la Amazonía, por el contrario, suenan más a menudo con mucho cuerpo y se ajustan más a estilos comerciales internacionales. Los grupos de cumbia costeña acostumbran incorporar instrumentos de metal, tocan los géneros más caribeños como el merengue y la salsa, y con frecuencia son integrados totalmente por músicos (los ejemplos incluyen al Grupo 5 y a Armonía 10). Los conjuntos amazónicos o tropicales famosos cuentan con jóvenes y curvilíneas bailarinas que dominan el escenario en las presentaciones de *toada* o tecnocumbia. Al igual que las bandas de tecnocumbia tienen más percusión, incluyendo timbales, congas y bongós, mientras que las orquestas andinas usan principalmente cajas de ritmos.

La tecnocumbia, un género musical peruano popular reciente, tiene sus raíces en la música chicha, con una fuerte influencia de la cumbia. El prefijo “tecno” no se refiere a la música *techno*, tal como se desarrolló en Detroit (Estados Uni-

dos), a finales de los setenta. Más bien en América del Sur se pone de relieve la incorporación de ritmos e instrumentos electrónicos (Romero 2002). En el momento de la génesis de la tecnocumbia a finales de los noventa (y en cierta medida aún hoy), la música electrónica simbolizó la modernidad: el uso de sintetizadores, cajas de ritmos y tambores electrónicos consolidó la entrada oficial (musical y comercial) del cosmopolitismo en la Amazonía.

(Algunos estudiosos y laicos funden la chicha y la tecnocumbia en una categoría fluida. Yo elijo separarlas en función de varios factores sociomusicales distintivos, siguiendo por un lado la descripción de Romero (2002) y mi experiencia personal; y, por otro, el entorno político que estableció la escena para la temprana reputación de la tecnocumbia. Entiendo que estos factores no son estáticos y pueden asignarse a uno u otro de los géneros, dependiendo del contexto y de la perspectiva).

La tecnocumbia surgió a finales de los noventa como un género estrictamente amazónico, pero llegó a ser más popular que la chicha a nivel nacional. Ambos géneros son similares, pero el primero es a menudo más rápido, apoyándose más en los ritmos de la cumbia y en los instrumentos del Caribe (congas, timbales, bongós). Más notablemente, la tecnocumbia toma prestadas melodías brasileñas y sustituye los sintetizadores con guitarras eléctricas. Los grupos de tecnocumbia amazónica también suelen ejecutar repertorios más caribeños y brasileños, incluyendo salsa, *toada*, merengue y vallenato. La guitarra eléctrica se aleja de la distorsión Wah-Wah en un estilo de total influencia *rockera*. Los timbres vocales imitan estilos *pop* de América del Norte con un melisma áspero de bajo espesor y un vibrato que trata de emular a superestrellas como Selena, que fue figura destacada del *pop* mexicano-estadounidense. Las letras generalmente celebran la cultura de la fiesta y rara vez presentan temas melancólicos o políticos asociados con los huaynos y con algunas chichas. Efectivamente, los músicos de la tecnocumbia hacen

cambios sustanciales a la chicha, enfatizando los elementos de la Amazonía. La popular canción “La tacachera” cuenta con muchos de estos elementos.

Doña Nati Malafalla es una linda guarapera (bis),
en el día vende guarapo y en la noche es tacachera (bis).
Todo el mundo la conoce por su gracia sin igual (bis),
cuando agarra bien el mazo no lo deja descansar (bis).
Tacachera por aquí, tacachera por allá,
doña Nati Malafalla ya no puede descansar.
Tacachera por allá, tacachera por aquí,
doña Nati Malafalla ya no puede ni dormir.
No escapan ni maduritos cuando sale a chambear (bis),
si la ve algún viejito cómo se pone a temblar (bis).

Una serie de palabras en doble sentido matizan esta “pandilla”. Describe a una tacachera (mujer que hace o vende tacacho) con habilidades envidiables para formar la masa de plátano en perfectas bolas rellenas con trozos de tocino. Las metáforas sexuales entretienen a los oyentes y también sirven para reforzar los estereotipos sobre las mujeres de la selva, todas las cuales presumiblemente saben preparar este popular bocadillo y por lo tanto están bien familiarizadas con las otras habilidades implicadas en la canción.



El popular tacacho, plato típico de la Amazonía.

Como analiza Romero (2002), la tecnocumbia crea un nuevo espacio comercial para la música de los pueblos anteriormente marginados en Lima (Romero 2002), y el público de todas las clases y razas la acoge masivamente. Con su ascenso a la popularidad nacional se produce un incremento del interés por la cultura amazónica, al menos por un tiempo. El desarrollo del género fue paralelo a la segunda campaña electoral del entonces presidente Alberto Fujimori. Debido a que su plataforma principal hacía hincapié en los derechos de los migrantes —él mismo era hijo de inmigrantes japoneses—, adoptó el nuevo género musical como una herramienta política, atraído por sus asociaciones con el hombre común. Para enfatizar su amor por un Perú diverso, Fujimori se puso trajes típicos de cada región durante la campaña y participó en bailes locales (Romero 2002; Tucker 2011). Curiosamente, la canción elegida para la campaña abarcaba diferentes estilos de cumbia, tratando de concitar la atención de distintas circunscripciones. Aún más extraño, se afirma que la canción fue compuesta por el jefe de sus servicios de seguridad. Fujimori ayudó a propulsar la tecnocumbia hacia el reconocimiento nacional a través de medios políticos, galvanizando parcialmente la identidad amazónica y cimentando el significado cultural del género.

“Pandillando I”

La tecnocumbia retumbaba por toda la vecindad, sus ritmos pulsantes sonaban más y más fuerte a medida que nos acercábamos al Complejo, un popular anfiteatro en Iquitos. El ambiente era festivo y los jóvenes se rociaban agua y se espolvoreaban con talco para bebés y maicena, lanzándose fuera de las “mototaxis” y tambaleándose hacia la taquilla. Entramos en el desbordado recinto, aparcamos la moto y nos unimos a la multitud de personas que bailaban en un tributo al Grupo 5. La canción se desvaneció y el baterista comenzó un *beat* de ritmo rápido que provocó gritos de alegría de las más de dos mil personas hacinas bajo el techo del anfiteatro, extendiéndose hacia afuera, un amplio patio

de cemento bajo las estrellas. La caja de ritmos continuó y una quena sintetizada comenzó a delinear en tono alto una melodía familiar mientras parte del público comenzó a bailar en columnas, líneas onduladas y brazos vinculados. La maicena fue lanzada en el aire, pegándose sobre los rostros sudorosos de bailarines chillando. Afuera, en el patio, un amigo puso una botella de cerveza vacía en medio de nuestro propio grupo y la fila se desintegró cuando formamos parejas, saltamos hacia adelante y hacia atrás alrededor de la botella, turnándonos para “picar” en el aire con nuestras manos, imaginando que era una *humisha*, una palmera decorada utilizada en el carnaval. Eventualmente nos unimos en una larga fila de nuevo, entrelazándonos alrededor de otros fiesteros que coreaban las letras de una “pandilla” al unísono con los artistas en el escenario.

“Pandillar” en el carnaval

Una celebración típica de carnaval en Iquitos (y, por extensión, en todo el departamento de Loreto) es una actividad comunitaria. Las semanas previas están llenas de bromas, desfiles y la preparación para la fecha central, que generalmente se realiza el domingo anterior al “martes de carnaval”. Normalmente las familias, grupos de amigos u organizaciones contribuyen a un fondo comunitario para la compra de diversos suministros, incluyendo árboles para la *humisha* (por lo general, palmeras), regalos, sistemas de sonido y bebidas alcohólicas.

La víspera del carnaval, los participantes levantan la *humisha* (poste de palma) en la zona comunal (por lo general al centro de una calle sin pavimentar), la encadenan fuertemente a los inmuebles circundantes para evitar una caída precaria y atan los regalos envueltos en hojas de palma en la parte superior (estos pueden incluir palanganas, sandalias, ropa, artículos para el hogar y juguetes).



La palmera o humisha se levanta la víspera de carnaval en la zona comunal.



Detalle de la parte superior de la humisha. Se puede apreciar la variedad de regalos que recogerán los participantes una vez derribada la palmera.

Cuando llega el carnaval, grupos de amigos y vecinos se reúnen en sus respectivas *humishas* y a través del sistema de sonido alquilado suenan “pandillas” y chicha. Se danza alrededor del árbol, se unen los brazos y se salta o se marcha al compás. Los movimientos hacia adelante y hacia atrás son parecidos a las danzas indígenas de los boras y shipibos de la zona. Los participantes se tiran agua, barro, pintura, achiote y otras sustancias, llegando absolutamente sucios al final del día. Cuando cae la tarde, desfilan en torno a la *humisha* con un machete, haciendo cortes en la madera hasta que el árbol cae. Todos se lanzan locamente hacia los regalos, los liberan con impaciencia de las hojas de palma y los llevan a sus hogares.

“Pandillando II”

Según Carlos Reátegui, un músico de Iquitos, los orígenes de la “pandilla” son desconocidos, pero comenzó a ser interpretada ampliamente en la ciudad de Madre de Dios hacia la primera mitad del siglo veinte (*circa*, marzo del 2007). El estudioso y folclorista local Gabel Sotil explica que la mayor parte de la música y de la danza se practica en los pueblos ribereños de la selva alta

(Sotil 2000: 472), y sugiere que allí se habría originado también la “pandilla”. Mientras que otras regiones en el Perú tienen una música típica (una música característica o tradicional, como el huayno andino o la marinera de la costa), hasta hace poco no había un género amazónico específico. Esta falta de un estilo regional cohesionado proporcionó a los empresarios de la emergente Amazonía urbana una pizarra en blanco que usaron para moldear su propia visión del folclore y de la tradición.

Pocos estudiosos han escrito acerca de las “pandillas” comerciales o no comerciales. A pesar de su gran popularidad en toda la región, el tema no ha sido discutido ampliamente en publicaciones fuera de semanarios locales (*Kanatari, IIAP Seminal*) y, sorprendentemente, poco se sabe de sus orígenes. Breves textos de folcloristas locales como Javier Isuiza y otros constituyen algunos de los escasos estudios sobre cultura urbana en Iquitos, e incluso Isuiza se centra principalmente en la danza de la “pandilla”, prestando poca atención a su música. “[La ‘pandilla’ es] un baile público masivo. Brazos vinculados, parejas en columnas que se mueven en una especie de saltos sutiles. A veces van y vienen, volviendo a donde comenzaron, disfrutando de la danza” (Isuiza 2006: 21). Él y otros afirman que el baile de la “pandilla” recuerda a la cultura indígena del Amazonas, lo que refleja un compromiso con los valores autóctonos, aunque no da detalles sobre el tema. También comenta sobre el regocijo innato percibido en sus participantes, diciendo que “la bailan con alegría inusual”. Estas descripciones apuntan a tendencias intelectuales locales que conectan la cultura iquiteña con las prácticas indígenas idealizadas.

La palabra “pandilla” se sigue asociando al crimen organizado. En relación con la música, sin embargo, el término tiene connotaciones más positivas: el infinitivo “pandillar” significa ir de fiesta o de baile. El ritmo de la “pandilla” comercial, tal como se oye en grabaciones folclóricas, se basa en gran medida

en la cumbia colombiana, con un pulso de un estilo marcial y un patrón continuo de un bajo que alterna corcheas y semicorcheas tocadas en el bombo. El redoblante ejecuta corcheas alternadas con semicorcheas sincopadas, añadiendo ocasionalmente redobles ornamentales. Las repetitivas melodías instrumentales interpretadas también son sincopadas y con frecuencia incluyen una quena, aunque algunas veces el violín lleva la iniciativa. Según Carlos Reátegui, originalmente las “pandillas” no tenían letras, pero las palabras se han infiltrado gradualmente, sobre todo en el contexto de las celebraciones religiosas como las fiestas patronales. Al igual que en otros géneros de toda América Latina, sílabas sin sentido se mezclan espontáneamente con frases intercaladas a lo largo de las actuaciones (¡Eso! ¡Así! ¡Dale! *Whoop!*). Por último, existen subgéneros de la “pandilla” como el “changanacuy” y la “huanchaquita”, cuyos *tempos* y ritmos son distintivos: el primero tiene un ritmo más sincopado, con estrofas más cortas, y el segundo es una marcha lenta con un fuerte énfasis en el primer y cuarto tiempos, aunque por lo general solo oyentes mayores pueden distinguirlos.

El charapa buchisapa: idiomas amazónicos en las letras de las “pandillas”

Analizar los diferentes elementos de la “pandilla” revela las formas en que tanto ella como las celebraciones de carnaval están vinculadas a un sentido de identidad amazónica. A diferencia de “pandillas” folclóricas más antiguas que rara vez contaban con letras, en las piezas más modernas se describen elementos de la cultura local en términos pintorescos, haciendo referencia a costumbres, vocabularios y alimentos, en un uso al que los lugareños denominan “charapear”; vale decir, hablar como un “charapa”. En “pandillas” contemporáneas, las letras con frecuencia señalan su superioridad frente a otros géneros de la música peruana y latinoamericana. La siguiente canción se basa libremente en una “pandilla” de Los Solteritos, de mediados de la década de

los noventa. Las palabras surgieron en una actuación, de manera improvisada, y más tarde fueron afinadas por un compositor local.

En la costa, sierra y selva
ya se siente el sabor
de esta música que encanta
y que todos quieren bailar (bis).

No quieren “reguetonear”,
ya no quieren “merenguear”,
solo quieren este ritmo
pa’ ponerse a vacilar.

Limeñita bailitera,
ahora ya sabes danzar,
porque gozas con mi ritmo
y te gusta “pandillar” (bis).

La letra de esta pieza afirma que la popularidad de la “pandilla” está por encima de géneros extranjeros como el reggaetón y el merengue, con el argumento de que su ritmo singular es mucho más agradable. De hecho, el protagonista está enseñando a una chica urbana de Lima a bailar de verdad. Dado que se asume que la gente de zonas “tropicales” como el Caribe o el Amazonas suele tener habilidades excepcionales (y sensuales) para el baile, el narrador refuerza con eficacia estereotipos particulares, sobre todo para el público local, postulando audazmente la primacía de la práctica provincial. Esta actitud es solo parcialmente en broma: los letristas de “pandilla” buscan concretamente exaltar la cultura amazónica, contraponiendo su música a géneros peruanos como el huayno y la marinera que han dominado el imaginario nacional y los medios de comunicación durante largo tiempo, así como a géneros internacionales que tienen una amplia audiencia nacional.

Otra estrategia para glorificar la cultura amazónica es destacar su vitalidad y las muchas formas en que difiere de la de otras partes del Perú. En la siguiente canción, tomada de la grabación ya citada “Mix Pandilla 2007”, hallamos frases coloquiales acaloradas en casi todas las líneas, donde el conocimiento local es requerido para comprender el contenido:

Nuevamente te he encontrado amarcando otro *llullu*,
bien hechito, eso te pasa porque eres *shikshi rabo*,
ya no puedes *tabuampear*, *siqui* tienes que limpiar.
Sigue meciendo tu hamaca aunque sea medianoche,
tuta tuta en tu tambo cantando *cuchihuahuá*.

Me ha contado la *mashica* que a cada rato preguntas por mí,
te ha de contar que yo he sido quien te quiso, juicio, juicio
siqui, *siqui* has de llorar, yo ya no te he de buscar.
Y yo sigo *mashaqueando*, tomando mi *clavo huasca*
Comiendo *avispa juane* con su sopita *fleflé*.

Sigue con tu *machaypocho*, *arragan maqui bizarro ullo*,
ahora sí que te has fregado, *cuchillaco* has de tragar.
Sigue con tu *machaypocho*, *arragan maqui bizarro ullo*,
Ahora sí que te has fregado, *buchisapa* has de vivir.

La historia es una tragedia amazónica típica de un hombre que le ha sido infiel a su pareja y ha embarazado, sin saberlo, a otra mujer; señalando que ambos van a sufrir por ello. El narrador incita sarcásticamente al adulterio para mantener la fiesta. Como se ha mencionado, lo que motiva la narrativa en la experiencia local es el uso de un lenguaje solo familiar para los “charapas”. Después de vivir en Iquitos durante varias semanas, incluso me acostumbé a estas expresiones, que son utilizadas por chicos y grandes. “Buchisapa”, por ejemplo, es un término lúdico que se refiere a los barrigones, a menudo como resultado de beber demasiada cerveza. El sufijo *-sapa* es un participio quechua que indica amplitud o gordura. Como las lenguas locales siguen

desapareciendo, se hace difícil identificar la fuente de tales palabras, pero está claro que sus raíces, prefijos y sufijos pueden hallarse en los coloquialismos.

El éxito de una “pandilla” depende en parte del número de referencias locales subyacentes en su texto de esta manera. La mayoría de la gente está familiarizada con al menos alguna jerga amazónica y los fiesteros se emocionan al escuchar frases locales en una canción, varias de las cuales representan versiones castellanizadas de vocablos quechuas. Durante una actuación local de los intérpretes de “Mix Pandilla 2007”, los asistentes rieron históricamente en la línea de “buchisapa”, burlándose del cantante que levantó su camisa para revelar un gran vientre mientras agarraba una botella de cerveza. Cuando el cantante repetía “huasca” varias veces, muchas personas pretendían bailar borrachas, dando tumbos y finalmente “desmayándose” en el piso de concreto hasta que sus amigos amenazaban con echarles mala cerveza.

Con el fin de marcar su amazoneidad, más y más “pandillas” cuentan con referencias locales y funcionan efectivamente como una herramienta de enseñanza popular. La “oralidad” de la tradición del loreitano es motivo de orgullo, y esto fomenta también la apreciación de la “pandilla”. En el prólogo de un compendio de vocabulario amazónico escrito por Augusto Rodríguez Linares, el folclorista local Jaime Vásquez Valcárcel se centró en este tema, declarando:

(...) debemos sentirnos orgullosos de nuestra forma de hablar (...) Nuestra forma de hablar es nuestra existencia. Nacimos con esa característica y, por desgracia, la estamos perdiendo. Este libro no pretende hacernos sentir culpables o responsables de esta pérdida. El objeto es mucho mayor y más notable: preservar y difundir nuestra oralidad (...) Siempre debemos sentirnos orgullosos de nuestras expresiones auténticas. Hablar como loreitanos es una forma de ser auténtico. Con este compendio vamos a llegar a conocer las palabras que tenemos para expresarnos. Ahora

cae sobre ustedes, los lectores, utilizar la cadencia y el tono necesarios para que nuestro discurso continúe siendo expresivo en su gloria¹.

Cabe resaltar los vínculos entre la autenticidad, la cadencia y el tono mencionados aquí. Los “charapas” tienen una cadencia muy distintiva en su habla cotidiana, un estilo cantarín que cuenta con un contexto único de tonos profundos y vocales alargadas; los loretanos identifican la autenticidad amazónica con el uso del lenguaje, y la comunicación diaria entraña tal inflexión. Al hacer referencia no solo al vocabulario utilizado, sino también al tono, Vázquez enfatiza otro aspecto de identidad.

El baile de la “pandilla” recalca la cultura indígena amazónica, reflejando un compromiso con los valores autóctonos de la zona. El estilo del “saltito” constituye aún el prototipo de la música de carnaval hoy en día, tal vez debido al aspecto comunitario de la danza actual: las parejas se intercambian con regularidad, manteniendo grandes círculos malformados, saltando y pisando fuerte hacia atrás y hacia adelante en un movimiento circular. Debido a que la actividad central durante el carnaval –bailar alrededor de la *humisha*– se lleva a cabo por lo general dentro de los barrios o entre pequeños grupos de amigos, el aspecto comunitario de la “pandilla” se enfatiza, uniendo su *performance* más estrechamente con el patrimonio indígena local, que tiende a centrarse en las reuniones comunales y en los estilos de danza.

La “pandilla tecnocumbiaizada” se comercializó en gran medida de la mano de los mismos músicos amazónicos, en forma similar al ejemplo analizado por Romero (2002). Esta reelaboración refuta definiciones existentes de géneros nacionales; sus participantes buscan expandir un imaginario peruano

1 Augusto Rodríguez Linares. *Charapeando: Compendio de vocablos selváticos*. Este volumen es autopublicado y no contiene fecha u otra información pertinente para citarla de manera adecuada. Se puede encontrar en todas las librerías en Iquitos por un precio simbólico (aproximadamente S/. 5 o US\$ 1,60).

que ignora en gran medida a Loreto. El surgimiento de una nueva música nacional de la Amazonía implica una crítica del discurso nacionalista por parte de aquellos que han visto sus manifestaciones culturales excluidas.

La instrumentación de la “pandilla” también refleja las raíces indígenas como lo establecen los conjuntos folclóricos locales: incluye algunos antecedentes autóctonos, pero su combinación de elementos europeos, indígenas y mestizos se considera emblema del sincretismo que define al género. Las “pandillas” folclóricas contemporáneas se ejecutan utilizando bombo, violín, redoblante y quena. Mientras que muchos consideran al violín un instrumento criollo, su estilo de ejecución es únicamente amazónico. El bombo se originó entre quechuahablantes en los Andes e, igual que allí, ofrece una línea de bajo básica. Aunque el redoblante probablemente se originó en Europa ha sido adoptado por las comunidades nativas, donde es ampliamente utilizado para acompañar danzas y marchas, y se considera localmente amazónico. Juega un rol central en la *performance* efectiva de la “pandilla”, subrayando las notas sincopadas, y las corcheas y semicorcheas que a manera de marcha caracterizan el sonido del carnaval. El instrumento es reconocible al instante, apenas lo escuchan –antes de la entrada de otros instrumentos– los participantes en el carnaval comienzan a bailar la “pandilla”.

La quena es de particular interés debido a que, igual que el bombo, está estrechamente asociada con los Andes peruanos. Las quenazas amazónicas probablemente derivan de su prototipo andino. Los intérpretes adaptaron gradualmente este estilo a la estética amazónica, que incluye melodías más ligeras, más rápidas y más altas. Con aproximadamente una pulgada de diámetro, la quena amazónica está hecha de tubos de PVC en lugar de bambú, y es significativamente más estrecha que el instrumento andino. Su sonido es más delgado y más agudo, y no permite los tonos parciales exagerados escuchados en las prácticas de las tierras altas. La quena amazónica de plástico suele oírse por encima del patrón del bombo; parece bastante moderna y crea un marcado timbre indígena.

Debido a que la tecnocumbia es el estilo musical dominante en Iquitos, no es de extrañar la transformación de la “pandilla” por bandas de *pop* a música comercial sintetizada en momentos distintos al carnaval. Como sucede a menudo dentro de las formas folclóricas, los músicos locales reinterpretan la “pandilla”, creando una versión electrónica, ideal para el consumo masivo. Esta hibridación le ganó a Explosión, popular grupo de tecnocumbia, el reconocimiento en toda la región e incluso más allá de las fronteras de la Amazonía con los migrantes en Lima. El grupo Explosión también descontextualiza la “pandilla”, ejecutándola durante todo el año, no solo como una manera de afirmar el control y la difusión de un género netamente amazónico, sino para proporcionar un motivo de orgullo e identidad regional de fácil acceso a los consumidores locales.

La “pandilla” electrónica surgió cuando Iquitos tuvo que enfrentarse a una economía cada vez más neoliberal; en la ciudad, los amazónicos son desafiados tanto a nivel nacional como regional. En la medida en que la región más grande de la selva intenta integrarse al Estado, se estrechan sus lazos con el difícil camino pavimentado de incertidumbre sobre su futuro económico, así como del deseo de ser reconocida por sus logros culturales y de otra índole. Entender la tecnocumbia y la “tecnocumbiazación” de la “pandilla” puede ayudar a ilustrar este discurso local y transnacional junto con la identidad regional.

Tecnocumbia: un género amazónico

La tecnocumbia saltó a la fama nacional a finales de los noventa y, con ella, se produjo una tolerancia temporal y hasta aprobación de la cultura tropical. La desandinización de la chicha por la tecnocumbia la llevaron temporalmente a la fama, obteniendo la aceptación social de las personas de la capital que previamente la marginaban.

El estilo amazónico-céntrico de la tecnocumbia es clave para diferenciarla de la chicha. Las referencias a música andina o a estilos de interpretación se desvanecen y, en su lugar, predominan los estilos tropicales, incluyendo referencias mucho más musicales como la salsa, el merengue, la samba y el son. Los *tempos* aumentan significativamente en la tecnocumbia y desaparece la tortuosa, quejumbrosa y triste canción de amor. Las letras tienden a ser más sencillas, lamentando el amor, pero celebrando la cultura de la fiesta. Por otra parte, el volumen de la música es de suma importancia, define el éxito de una reunión, festejo o concierto, sobre todo en la presentación de un conjunto de tecnocumbia. El volumen extremo también hace referencia parcialmente a la modernidad: altavoces fuertes a menudo significan una banda lucrativa. Por ejemplo, los cincuenta enormes altavoces de Explosión muestran la riqueza y el prestigio del grupo.

El baile es la razón de ser de la tecnocumbia. No solo las cantantes visten trajes de estrellas *sexy* del *pop*; girando con ritmo, las jóvenes bailarinas adicionales también dominan el escenario. En una entrevista realizada el 22 de junio del 2007, Raúl Flores, el dueño de Explosión, atribuye el éxito del grupo a la inclusión de voluptuosas muchachas, vestidas con breves bikinis y bailando al son de una coreografía sensual: “Tuve que incluir bailarinas en el grupo para hacer el baile coreografiado. Así entramos de arranque, rompiendo el molde con este nuevo sistema porque era algo diferente, algo espectacular en esta parte de la selva del Perú. Mucha de la atracción se explica por las chicas”. Flores admite que parte de la explosiva popularidad de su grupo se debe a esta presentación de la femineidad charapa. Como Romero (2002: 235) señala –y las presentaciones de Explosión atestiguan– los vestuarios incorporan la herencia amazónica preservada, con estilizados trajes tradicionales, incluyendo plumas, perlas, tocados y *tops* femeninos. Estos estilos estereotipados a menudo definen una presentación, no solo entre las bailarinas de la tecnocumbia sino también entre los miembros del público que reconocen elementos amazónicos y los destacan a gritos.



El baile es la razón de ser de la tecnocumbia, con inclusión de voluptuosas jovencitas, vestidas con breves bikinis y bailando al son de una coreografía sensual.

Tal vez la característica más distintiva de la tecnocumbia es, como señala Romero (2002), la mediación de masas. Los músicos dependen en gran medida de la circulación de grabaciones piratas para convocar al público a asistir a sus conciertos en vivo y promocionar sus producciones. Los empresarios de la tecnocumbia se dieron cuenta rápidamente de su potencial y se dirigieron a los consumidores jóvenes, ávidos de nuevas estrellas del *pop*. Un sistema modificado de sobornos aplicado a un DJ ayuda a los grupos a obtener difusión radial garantizada. Esta ventaja ha demostrado ser crucial para el éxito de la “pandilla” como género “tecnocumbiaizado”, no solo para promover el estilo de toda la Amazonía, sino para prestarle un aire moderno y cosmopolita, así como para darles capital cultural a los iquiteños.

“Tecnocumbiaización” de la “pandilla”

La alta rentabilidad de Explosión le ha permitido ser el grupo dominante de tecnocumbia en Iquitos por un buen número de años. Compuesto por varios músicos anteriormente empleados por Ruth Karina y otros artistas populares de mediados y finales de los noventa, Explosión resultó ser un modelo de negocio exitoso financieramente, envidiable, comercializando activamente su producto cultural, que incluyó la “pandilla auténticamente amazónica”.

El grupo comenzó su carrera en 1998, interpretando una combinación de *toadas* brasileñas y amazónicas con tecnocumbia. Como he mencionado antes, las *toadas* eran canciones populares influenciadas por la *samba* brasileña, que proporcionaron la banda sonora para la línea de baile de masas. Su popularidad disminuyó solo en los últimos años, sustituida por la “pandilla” y otros géneros latinoamericanos.

El lema de Explosión fue: “¡Grupo Explosión, el orgullo amazónico!”, mucho antes de que el conjunto comenzara a interpretar “pandilla”; sin embargo, fue realmente con la adopción de este género como himno cultural de la Amazonía que el logotipo obtuvo algo más de valor comercial para sus *fans*.

Aunque, probablemente, una serie de factores contribuyó al resurgimiento de la popularidad de la “pandilla” entre los oyentes de Explosión, hay un mito de origen particular que se ha impuesto en el imaginario local, en parte debido a la sutileza empresarial de Flores. Según varios miembros de Explosión, a principios de enero del 2003, después de una larga noche de actuación, alguien dentro del grupo tamborileó el ritmo de la “pandilla”. Los tecladistas ensayaban un marco armónico para apoyar una línea de quena sintetizada. Pronto se desarrolló una improvisación en toda regla, ante la cual los cansados clientes recuperaron sus energías y volvieron a

bailar animadamente, como si lo hicieran alrededor de la *humisha* en el carnaval. Los músicos de Explosión cuentan que una estación local, Radio Loreto, casualmente había patrocinado el espectáculo de esa noche y grabó la actuación improvisada. Durante la semana transmitió la grabación y la espontánea “pandilla” se convirtió en un éxito local instantáneo. Fue la canción más solicitada durante meses después del carnaval y Flores pronto lo comercializó como el género representativo de la música amazónica, comparándolo con la marinera de la costa y el huayno de la sierra en términos de valor como género musical típico peruano. Su popularidad se disparó y ahora gran parte de Lima y algunas otras ciudades reconocen al grupo Explosión como una banda típica amazónica, famosa por sus “pandillas”. De acuerdo con Flores:

Íbamos a ser una especie de embajadores de nuestra música regional. Así que la idea de la fusión [entró] porque es la música típica de esta parte de la selva: quena, redoblante y bombo. Bueno, hemos cambiado los sonidos, hemos creado la fusión a través de instrumentos electrónicos sin abandonar el género que teníamos que defender. Era solo un sonido más... sofisticado. Y sucedió porque hoy no solo nos gusta a nosotros desde el Amazonas sino que va a nivel nacional. Y esto es muy bueno tanto para nosotros como para toda la gente de la selva, porque nos identificamos más y más. Antes los loretanos tenían miedo, estaban avergonzados de decir: “Yo soy de la selva y es mi música”. Pero ahora se sienten orgullosos.

Flores hace referencia a la fusión de la “pandilla” con la tecnocumbia. Se supone que el objetivo es la transmisión radial a todo el país y una base nacional de *fans*, y él destaca una afiliación o identificación con el género por parte de los iquiteños. También nota la contradicción inherente que enfrentan los amazónicos hoy: orgullo y vergüenza hacia una fuerte práctica cultural contra su contexto histórico dentro de una sociedad combativa, aislada. Su anhelo de ser un “embajador de nuestra música regional” apunta a mayores

objetos de deseo por temas amazónicos “auténticos”, subrayado por una historia no elocuente del colonialismo debilitante y, sin embargo, con una sed de sofisticación cosmopolita y urbana.

Previsiblemente, los miembros de Explosión también consideran su versión electrónica tan válida como cualquier forma folclórica. Le pregunté a Eduardo del Águila, uno de los cantantes del grupo, si la “pandilla tecnocumbiizada” todavía constituía folclore. Él respondió: “¡Por supuesto! Pero la hemos fusionado con guitarras eléctricas, teclados y sintetizadores, por lo que tiene un sabor diferente. Puede combinar elementos y de ese modo dar otro sonido a la pieza, pero todavía mantiene la esencia. Lo que le da sabor [y habla de] los orígenes, de las raíces, es la percusión. Contra la percusión van la guitarra eléctrica, los teclados, los sintetizadores y a la gente le gusta mucho, es lo que vende [mejor] de Explosión cuando dejamos Iquitos”.

A medida que la “pandilla” ganó más reconocimiento, los medios de comunicación y el público en general demostraron un mayor interés en la región amazónica. En una breve exposición con motivo del décimo aniversario de Explosión, Martín Arredondo, reportero de ATV (Andina de Radiodifusión TV), señaló la importancia de la “pandilla” de Iquitos y el papel que jugó Explosión en la articulación de una identidad amazónica para sus oyentes. “Conformaron su orquesta poco a poco y no podían imaginar lo que iban a hacer más adelante por la autoestima de Iquitos”.

Iquitos negocia la globalización en un entorno cada vez más neoliberal y busca un “auténtico” producto cultural amazónico, que también represente claramente la sofisticación cultural. Es una ciudad con un pasado sumido en el colonialismo, similar a la mayoría de las ciudades y los países de América del Sur. Pero a diferencia de otras áreas que se integraron al régimen virreinal —y más tarde al Perú— a través de carreteras y caminos, Iquitos permaneció

aislada, accesible solo por barco y en los últimos setenta años por avión (San Román 1994). El desarrollo de la ciudad en el aislamiento facilita la relación con otros estados amazónicos, jugando un papel determinante en su fuerte sentido de regionalismo. El ascenso de la tecnocumbia a la fama es el resultado de esta influencia transnacional, informada por la dominación colonial mutua y significantes culturales comunes, incluyendo geografía (ríos y selvas) y cultura material (barcos y hamacas), entre otros. El propio pasado de Iquitos y su vínculo con las naciones cercanas generaron un ambiente propicio para invenciones urbanas como la tecnocumbia.

La Amazonia es rural y moderna, local y nacional

Las fuerzas combinadas de la colonización, a través de establecimientos misioneros y el desarrollo económico, han creado un espacio que es vulnerable a las influencias externas y, no obstante, creativamente resistente, muy unido dentro de su propio círculo, instituyendo nuevas localidades en medio de las tendencias mundiales. Estas historias se han entrelazado y tienden a converger para diseñar construcciones particulares de la etnia, la individualidad y la identidad regionales que son específicamente locales y, sin embargo, muy urbanas, preparando el escenario para la progresión de la tecnocumbia desde el interés local hasta llegar a ser un fenómeno nacional. La cultura local ha estado y sigue estando profundamente arraigada en el extranjero, creando espacios cosmopolitas que significan sofisticación, urbanidad y modernidad (Turino 2000).

Aunque Lima es una ciudad enorme, compuesta principalmente por inmigrantes andinos, los criollos ricos establecieron su estatus como una próspera metrópolis costeña con mucha antelación y sentaron el precedente para las comparaciones regionales. Iquitos es muy aislada, situada en el corazón de la

selva “salvaje”; en consecuencia, lo “charapa” es marginado en gran medida por las elites costeñas y, a menudo por extensión, por los nuevos limeños (nuevos residentes en la capital). Para los iquiteños, la comprensión de la importancia regional de la música que informa de la amazoneidad tal vez podría revelar estrategias locales de trascender las apariencias “salvajes” en favor de la cultura cosmopolita urbana y llegar a ser competitivos con otros centros urbanos peruanos. La tecnocumbia y la “pandilla” son géneros musicales de la selva y, sin embargo, su popularidad está creciendo a nivel nacional debido a las prácticas empresariales resultantes de una economía cambiante y de un fuerte desarrollo del orgullo local. Esto a su vez permite que el área mantenga una cierta autonomía cultural regional, mientras que se convierte en una parte más visible y viable del tejido nacional (Martín-Barbero y Janer 2000).

La “pandilla” reapareció popularmente en un momento crucial en la historia de Iquitos, cuando el área se desprendió de sus sombras poscoloniales con mayor fervor y abrazó el cosmopolitismo con mayor entusiasmo. Capacidades mediáticas y empresariales, junto con una cierta explotación del orgullo amazónico, animaron a un conjunto de tecnocumbia en particular, el grupo Explosión, a mostrar un género popular local en un nuevo escenario, promoviendo un estilo regional electrónico hasta una plataforma ya desarrollada en la forma de tecnocumbia. Influencias transnacionales estimularon un fuerte regionalismo, aunque en paralelo con sentimientos cada vez más nacionalistas en los intentos de convertirse en una parte reconocida del Perú entero, desprendiéndose de su asociación con el salvajismo. La comprensión de estos procesos podría develar las formas en que muchos iquiteños y amazónicos peruanos negocian cuidadosamente su inserción dentro de ese imaginario, completando culturalmente el viejo adagio de que el Perú es, en efecto, costa, sierra y selva.

Referencias

Ardito Vega, Wilfredo

1993 *Las reducciones jesuitas de Maynas: una experiencia misional en la Amazonía peruana*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

Bullen, Margaret

1993 "Chicha in the Shanty Towns of Arequipa, Peru". En: *Popular Music* 12, N° 3: 229-244.

Bunker, S. G.

1984 *Underdeveloping the Amazon: Extraction, Unequal Exchange and the Failure of the Modern State*. Urbana: University of Illinois Press.

Carvajal, Gaspar de

1942 *Descubrimiento del río de las amazonas*. Bogotá: Prensas de la Biblioteca Nacional.

Collier, Richard

1968 *The River That God Forgot: The Story of the Amazon Rubber Boom*. London: Collins.

Cooper, F. y R. Brubaker

2000 "Beyond Identity". En: *Theory and Society* 29, N° 1: 1-47.

Corona, Ignacio y Alejandro L. Madrid

2008 *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham, Maryland: Lexington Books.

Dávila Herrera, Carlos

2003 *Revolución sin transición: el fracaso de la reforma agraria peruana (1969-1975)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Dickason, Olive Patricia

1984 *The Myth of the Savage and the Beginning of French Colonialism in the Americas*. Edmonton: University of Alberta Press.

Dobyns, Henry y Paul L. Doughty

1976 *Peru: A Cultural History*. New York: Oxford University Press.

Ellingson, Ter

2001 *The Myth of the Noble Savage*. Berkeley: University of California Press.

Fernández, Ingrid

2008 "The Upper Amazonian Rubber Boom and Indigenous Rights 1900-1925". En: *Florida Conference of Historians* 15: 51-63.

Flores Marín, José Antonio

1987 *La explotación del caucho en el Perú*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

García Canclini, Néstor

1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

Hardenburg, Walter E.

1912 *The Putumayo: The Devil's Paradise: Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*. London: T. Fisher Unwin.

1977 *Informe del Perú. Loreto*. Lima: Promotora Editorial Latinoamericana Newton-Cortázar.

Isuiza Trigoso, Javier

2006 *Música y canciones de selva y río: antiguas y modernas canciones amazónicas, sus autores y compositores*. Iquitos: Tierra Nueva Editores.

Lathrap, Donald Ward

1970 *The Upper Amazon*. New York: Praeger.

Lloréns Amico, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Lucas, Theodore D.

1971 "Songs of the Shipibo of the Upper Amazon". En: *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 7: 59-81.

Martín, Manolo

2006 *310 especies de flora y fauna de la Reserva Nacional Pacaya Samiria*. Iquitos: Agencia Española de la Cooperación Internacional.

Martín-Barbero, Jesús y Zilkia Janer

2000 "Transformations in the Map: Identities and Culture Industries". En: *Latin American Perspectives*. Vol. 27 (4): 27-48.

Matthews, Patricia

1987 "Chicha or Cumbia Tropical Andina: Music and Creation of a New Identity in Peru". En: *Andean Studies Occasional Papers* 3: 49-59.

McAlister, Lyle N.

1984 *Spain and Portugal in the New World, 1492-1700*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Pablos, Juan

1981 *Indigenismo, modernización y marginalidad: una revisión crítica*. México: Centro de Investigación para la Integración Social.

Parker, Richard

1991 *Bodies, Pleasures, Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*. Boston: Beacon Press.

Perrone, Charles A.

1989 *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB, 1965-1985*. Austin: University of Texas Press.

Puente Brunke, José de la

1994 *Los hombres del mar: La Marina de Guerra en la historia del Perú*. Lima: Talleres Gráficos de Amistad Editores e Impresores.

Quispe Lázaro, Arturo

2004 "La 'cultura chicha' en el Perú". En: *Interculturalidad* 1, mayo.

http://www.interculturalidad.org/numero01/c/arti/c_chi_010404.pdf

Rodríguez de Gutiérrez, Martha

1986 "El crecimiento urbano de Iquitos: Conocimientos estructurales en la década del 70". En: *Shupihui* 11, N° 37: 97-104.

Romero, Raúl R.

2001 *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.

2002 "Popular Music and the Global City: Huayno, Chicha and Techno-cumbia in Lima". En: *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. Walter Aaron Clark (editor). New York: Routledge, pp. 217-239.

Rumrill, Róger

1983 *Iquitos: capital de la Amazonía peruana*. Iquitos: Edición del autor.

Salazar Orsi, Luis

1988a "Intento de aproximación a la música amazónica". En: *Shupihui*. Vol. 13 (47): 315-320.

1988b "Apuntes para el estudio de algunos temas clásicos de la música popular amazónica". En: *Shupihui*. Vol. 13 (47): 415-425.

2001 *Kanatari*. Iquitos: Kanatari.

San Román, Jesús Víctor

1994 *Perfiles históricos de la Amazonía peruana*. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.

Santos-Granero, Fernando y Frederica Barclay
1998 *Selva Central: History, Economy, and Land Use in Peruvian Amazonia*. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.

Slater, Candace
2002 *Entangled Edens: Visions of the Amazon*. Berkeley: University of California Press.

Sotil García, Gabel y Humberto Morey Alejo
2000 *Panorama histórico de la Amazonía peruana: Una visión desde la Amazonía*. Iquitos: Municipalidad Provincial de Maynas.

Tucker, Joshua
2011 "Permitted Indians and popular music in contemporary Peru: the poetics and politics of indigenous performativity". En: *Ethnomusicology* 55 (3): 387-413.
2013 *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press.

Turino, Thomas
1990 "Somos el Perú: 'Cumbia Andina' and the Children of Andean Migrants in Lima". En: *Studies in Latin American Popular Culture* 9, pp. 97-108.
2000 *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vílchez Vela, Percy
2001 *El linaje de los orígenes: La historia desconocida de los Iquito*. Iquitos: Editora Regional.

Villarejo, Avencio
2005 *Así es la selva*. Iquitos: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

Werlich, David P.
1978 *Peru: A Short History*. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press.

Whitten, Norman E.
1976 *Education Ethnocide and Indigenous Ethnogenesis: Amazonian Resurgence Amidst Andean Colonialism*. Copenhagen: IWGIA.

Zambrano Peña, Luis Nilo
1996 *Visión histórica de la Amazonía*. Iquitos: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

La odisea de Homero: cantando balada romántica en el Perú

Alexander Huerta-Mercado

*“Has caído en tu telaraña,
tu propia telaraña,
aquella que tejiste para mí”.*

(Estribillo de una popular balada interpretada por Homero del Perú).

La Alianza Cristiana y Misionera es una importante presencia evangélica en Lima y suele organizar eventos que convocan a un público mucho más amplio que su propia feligresía. Ante un muy ordenado auditorio se va a organizar una presentación testimonial donde un artista peruano nos narrará sus vivencias en torno a la felicidad familiar y a la relación con Dios. La noticia



Su nombre real es Juan Manuel Fernández Bejarano.

ha circulado en Internet y previamente se han proyectado imágenes del orador cantando en diferentes escenarios. El público comienza a aplaudir¹.

El artista es un famoso baladista peruano que, como usualmente sucede con los baladistas, no usa en el escenario su verdadero nombre, Juan Manuel Fernández Bejarano, sino su nombre artístico: Homero del Perú. Inició su carrera oficial en 1973, fue el primer representante peruano en el Festival de Viña del Mar y el primero que trajo al país una Gaviota de Plata como mejor intérprete internacional en 1978. Homero puede jactarse de tener una colección de trofeos internacionales, pero ahora está dando testimonio acerca de su vida como cristiano converso.

El artista empieza su presentación cantando una canción que a pesar de ser romántica en esencia se refiere a la gratitud que le guarda a Dios. Sus movimientos son sobrios y, como suelen hacer los baladistas hispanos, más que bailar usa sus manos en posiciones de puño, de súplica, lo que coincide con un rostro sumamente concentrado. Inclina la cabeza sobre su pecho en actitud de aflicción cuando su canción narra momentos difíciles y luego alza la mirada al cielo invocando a su salvador. Al final de la interpretación su rostro está cubierto de sudor y es ovacionado por un público emocionado.

Homero del Perú hace un alto a su presentación y da un testimonio de vida a partir de su encuentro con Dios. Todos gritan al unísono: “¡Amén!” cada vez que expresa su gratitud. Aprovechando que es un talentoso y reconocido músico, pone de ejemplo la legendaria infelicidad de Elvis Presley y nos narra cómo las posesiones económicas y el éxito no determinan la felicidad.

1 El presente artículo consiste en el seguimiento de la trayectoria del cantante Homero del Perú y, con ello, de las características de un género que en lo personal me encanta: la balada *pop* romántica latinoamericana. Por lo mismo, esto no hubiera sido posible sin el apoyo del propio intérprete, quien nos dio mucho de su tiempo y conversación. Martha Pacheco ha sido fundamental en la elaboración de este trabajo pues estuvo presente, con su invaluable entusiasmo e inteligencia, durante la realización de la investigación.

El *New Grove Dictionary of Music and Musicians* define la balada como una “canción popular de corta duración que presenta un elemento narrativo. Usualmente se refiere a una canción de amor en *slow tempo*”. En el caso particular de la balada hispana, se puede trazar una línea hacia los romances españoles del siglo quince, constituidos por poemas compuestos de versos octosílabos, con rima alternada, que eran descendientes de los cantares de gesta y que narraban hechos y lamentos elegidos por el autor.

Como se ha dicho, Homero comienza su carrera musical en 1973, en el contexto del gobierno autodenominado revolucionario por parte de las fuerzas armadas que cinco años atrás habían perpetrado un golpe militar, cambiando radicalmente la estructura económica del Perú. La matriz socialista del llamado gobierno revolucionario vio en el *rock* la encarnación del imperialismo; no obstante, la balada logra abrirse paso en la siguiente década. En los años setenta Latinoamérica está poblada de dictaduras militares de distinto corte político, mientras España vive los últimos años del franquismo. La balada, con su neutralidad política e inocencia, goza de un esplendor promovido por festivales internacionales y programas televisivos.

“En tu telaraña”: el camino a la fama

Homero es un excelente ejemplo de este ascenso que se constituye en un camino hacia la consagración. A fin de cuentas, hablamos de un muchacho de clase media limeña que gusta de cantar desde el colegio y que comienza a estudiar ingeniería electrónica, pero que también toma uno de esos tradicionales cursos de oratoria que se dictan con entusiasmo en Lima, donde su profesor descubre que es buen cantante. El profesor lo lleva ante el polifacético músico peruano Rulli Rendo, quien dirigía en 1973 un programa musical en Canal 4 llamado *Alta Tensión*, y que al confirmar el talento del muchacho lo

invita a participar en él. Homero canta un *cover* de Massimo Ranieri: “Sueño de amor”. Interesante ver que en distintas partes del planeta la historia de los baladistas es bastante similar: Ranieri tiene la misma edad que Homero, usa un nombre artístico (el verdadero es Giovanni Calone), también es de origen humilde y su camino al estrellato se da cuando un productor lo lleva a un programa de música popular italiana *Scala Reale*, triunfa luego en un concurso televisivo llamado *Canzonissima* (cuyo formato inspiró a varios programas peruanos) y alcanza la fama gracias a sus destacadas participaciones en festivales como Eurovisión y San Remo. Al igual que Homero, su estilo es sumamente expresivo, su canto es tan pasional como su temática; incluso en uno de sus temas más conocidos grita descarnadamente una proposición lógica que en su versión traducida se escucha: “¡Si ardiera la ciudad a ti, a ti, a ti yo volvería, hasta el fuego vencería por verte otra vez!”.

Volvamos a Homero que sigue en el año 1973, en su tercera participación dentro del programa *Alta Tensión*. Uno de los músicos que trabajaba en el estudio, el notable compositor argentino Freddy Roland, le propone intervenir en un festival que se realizaba ese año en Sullana (Piura). Rulli Rendo se adapta a las características y a la emoción del joven Homero, y le compone una hermosa canción llamada “Un pañuelo y una flor”. Gana como cantante revelación.

Canto homérico y la creación del cantante como producto

Homero firma un contrato con la disquera Sono Radio y se dedica a elaborarse una imagen gracias al apoyo de un tío que trabaja en el estudio Luz y Sombra del jirón Quilca, en el centro de Lima; en una ciudad que comienza a crecer fruto del segundo flujo migratorio y que empieza a sincerarse con el resto del Perú al transformarse en un espacio que alberga a personas de las más diversas procedencias dentro del país. Juan Manuel Fernández Bejarano

todavía usa su nombre de bautizo y es en este momento cuando realmente nace el artista como portador de una imagen que puede circular como producto. Su tío lo ayuda a construir la mirada, el porte y la presencia para la foto, le pide que vuelva al día siguiente puesto que pensará en un nombre artístico para su sobrino cantante. Ya sabemos que el nombre elegido es Homero, un término directo y con musicalidad, característica que también une a los baladistas latinoamericanos: nombres breves y fáciles de recordar, que los convierten en parte de la familia, como Raphael, José José, Braulio, Django, Massiel, Jeanette, Sagitario, Crystal, Emmanuel, Juan Gabriel, Francisco y Yuri, entre muchos otros.

Con un nombre artístico y una disquera, la siguiente aventura se da en 1976, en la Quinta Vergara (Santiago de Chile), en el marco del festival musical de Viña del Mar, que tal vez esté entre los más importantes del mundo, donde el público es denominado colectivamente “El Monstruo”, ya que es omnipotente en cuanto a desaprobación o aprobación del artista que pisa su escenario. Si el militarismo había beneficiado a la difusión y popularidad de la balada, el mismo factor jugó en contra de nuestro intérprete, precisamente en tiempos de tensión militar entre Perú y Chile: el público lo abucheó. Sin embargo, regresa a concursar en 1978 y a punta de audacia y estrategia logra en cuatro noches integrar un tema de su autoría: “Vive tu vida”. En una amena conversación me confiesa su estrategia: “Las primeras presentaciones fueron difíciles, me abuchearon, luego poco a poco fui ganándome al público. Era un tema comercial que permitía que las personas siguieran el coro”. La reacción de los espectadores fue impresionante: una ovación total. Era la primera emisión televisiva completa y a colores del festival, y la cámara inmortalizó a la compositora y cantante peruana Chabuca Granda, que formaba parte del jurado y que no podía contener las lágrimas de la emoción. “Vive tu vida” es una canción de desamor, como podemos leer:

*Estoy de acuerdo que te marches de esta casa
y no me expliques el porqué de tu razón.
Total la vida es solo una comedia
y el primer acto está por terminar.*

*Se hace muy tarde y afuera ya es de noche,
alguien te espera y tienes que partir.
No te preocupes, me dejas tus recuerdos
y tus promesas se quedan junto a mí.*

CORO

*Vive tu vida
y no pienses más en mí.
Vive tu vida,
yo te dejaré partir.*

*No más palabras y márchate de prisa,
ya no resisto sentirte junto a mí.
Pues siento un fuego que me quema por dentro
y un gran deseo de no dejarte ir.*

CORO

*Vive tu vida
y no pienses más en mí.
Vive tu vida,
yo te dejaré partir.*

El registro audiovisual del tema es viral en Internet. Resulta impresionante cómo Homero lo interpreta en forma sobria e histriónica al mismo tiempo, la potencia que revela en sus gestos, en su puño levantado, en el movimiento de sus brazos, en su expresión dramática y en su virtuosismo vocal. El coro es recibido por un público rendido que enciende pequeñas linternas exigiendo un premio para el peruano.

Tristes canciones de amor

Cuando los medios para acceder a un artista de la talla de Homero eran solo la televisión de tres canales en blanco y negro, los conciertos y los LP con carátulas de fotografías de estudio (antes de la explosión de los medios virtuales en la era digital), las entrevistas que se realizaban a los cantantes no giraban en torno a su vida privada, sino que eran formas de cimentar una imagen positiva suya, y los periodistas de espectáculos tenían un repertorio de preguntas que ahora parece gracioso: “¿Eres romántico?”. “¿Por qué le cantas al amor?”. Los baladistas efectivamente le cantaban en primera persona al amor romántico y ‘performaban’ un rol que parecía ser una representación de sí mismos y no de un personaje que creaban para el escenario. Era muy fácil, entonces, que las *fans* se enamoraran de estos seres sufridos, sensibles, trágicos, bellos y talentosos.

Homero me dice que las baladas que él componía estaban dirigidas al amor romántico y está convencido de que lo expresivo del amor de pareja coincide con lo expresiva que es la balada.

Hasta la década de los ochenta la temática de la balada se acercaba al bolero, haciendo del amor una sensación dulce o dulcemente amarga (como lo describe la canción del baladista venezolano José Luis “El Puma” Rodríguez). Es paradójico que hayamos encontrado a Homero del Perú en una iglesia cristiana, pues el concepto de amor que se manejaba cuando él triunfaba en los festivales de música era efectivamente influido por una suerte de cristianismo dulce, que se incubó en el melodrama divulgado en el cine argentino de la primera mitad del siglo veinte (que difundió el tango), en la época de oro del cine mexicano (que difundió a su vez el mambo y el bolero) y en las telenovelas (cuyos temas de entrada han sido baladas y cuyos protagonistas, en muchos casos, fueron los cantantes en boga). Este eje del discurso melodramático que coloca a las emociones en un lugar preponderante y que

abriga un discurso de “bien” contra “mal”, promoviendo una moral (en el caso latinoamericano bastante impactado por el discurso católico) en donde el amor mantiene a la mujer en el espacio domestico pasivo y al hombre en el plano publico heroico (Fuller 1996), ha sido –a decir de Jesús Martín-Barbero (1995a)– la identidad emocional de Latinoamérica. A ello le debemos los índices de elevado consumo de las telenovelas entre los hispanohablantes y, a la vez, el éxito de la balada durante tres décadas, al tener representantes en cada país que competían en eventos internacionales televisados como los que cimentaron la carrera de Homero.

Junto a la interpretación de Martín-Barbero (1995b) sobre la identidad sentimental de Latinoamérica, es comprensible entender la balada en su época de auge –los setenta y ochenta– como una suerte de discurso de perspectiva conservadora, orientado a un tipo de amor idealizado heteronormativo y de temática individual, que se promueve desde el ya mencionado franquismo y las dictaduras militares de los años setenta en Latinoamérica, frente a la música urbana de protesta y a influencias de rebeldía extrema juvenil. Así la balada presentó ídolos que representaban a cada país (Homero tuvo que enfrentar en su momento hostilidades geopolíticas en Viña del Mar) y que se consideraban entre los epítomes del atractivo masculino, generando junto al cine y a la telenovela el arquetipo de divo latino y provocando expectación con su presencia en los conciertos.

Viendo la *performance* de Homero del Perú rememoramos el estilo planteado en el que la masculinidad del individuo no se orientaba a la virilidad del vaquero estadounidense ni a su contraparte mexicana el charro, ni a la alegría o drama del bolerista de bigote. La estética era más devota de la imagen del cantante de música popular Frank Sinatra: un suave, elegante y dulce *latin lover*, inspirado en las ideas mediáticas acerca de Rodolfo Valentino, encarnada posteriormente en Julio Iglesias. Homero del Perú aún mantiene ese *look*

intacto: terno impecable o *smoking*, o en todo caso sobriedad y elegancia que coinciden con sus movimientos. Me comenta que aprendió de sus ídolos, los cantantes españoles Nino Bravo y Raphael, quienes –según él– tenían un estilo de interpretar; en este caso, transmitir el contenido pasional de la canción a través del cuerpo y, claro, hacer protesta amorosa o centralizar el sentimiento romántico con sorprendente energía.

Amor que ya no se estila

Debo decir que este tipo de música me agrada y cuando la he escuchado con mis alumnos que frisan los veinte años parecen aburrirse y definir que entre ellos y yo hay una brecha generacional que encuentra a la balada graciosamente edulcorada.

He encontrado divertidas coincidencias al preguntarles a mis alumnos por qué no se identifican con los discursos amorosos que la canción “Un pañuelo y una flor” puede representar. Usualmente se refieren al ritmo monótono y sufrido, no de la música sino de un tipo específico de relación: la de pareja. El amor que mis alumnos me describen de su propia experiencia ha dejado de lado cualquier ritmo lento para dar paso a un ritmo más concreto o frenético, con mucha conciencia de imperfección. Pienso que esto funciona así para jóvenes de clase media universitaria y lo contraste con el increíble éxito que las baladas en español tienen en radios locales del recuerdo y en CD y casetes piratas que se venden como pan caliente tanto en Lima como en provincias (y que son escuchadas por camioneros, emitidas en buses interprovinciales, tocadas en restaurantes de carretera y en puestos ambulantes). Sin embargo, Homero me comenta que ahora las cosas cambian muy rápido y lo que hoy gusta al día siguiente es reemplazado. Este frenesí es destacado por Berman (2013) como un síntoma de la modernidad, donde metafóricamente “todo

lo sólido se desvanece en el aire” y genera una suerte de incertidumbre en el individuo. Si bien Homero está hablando sobre la forma de expresar el sentimiento, siente también que el nivel romántico de las nuevas generaciones ha caído en este tipo de vorágine.

Homero no está solo en esta percepción. Bauman (2005) sostiene que en un mundo donde las tecnologías digitales son parte importante en las relaciones, estas se vuelven menos sólidas (o, como él sugiere, “líquidas”), para llegar a la conclusión de que hay mayor conexión y menos comunicación. Este proceso acelera el anacronismo de las formas de expresar los sentimientos y es a la vez tanto una suerte de atractivo como un debilitamiento de capital simbólico y distinción.

Martin-Barbero (1995a) sostiene que el discurso melodramático ha logrado mantener matrices arcaicas como narrativas heroicas y románticas, que a su vez conservan anacronismos sociales como el amor familiar, el rol protagónico de la chica noble y virginal, y la figura de la madre sacrificada. Pero, por sobre todo, es un triunfo contra la represión, una suerte de desborde permitido de las emociones, ajeno a toda sobriedad esperada de la cultura oficial.

El anacronismo y la ‘des-elitización’ de la balada se hacen evidentes en la forma de narrar el amor en el tipo de canción que hace famoso a Homero, que no corresponde al metatexto vigente de acuerdo a la perspectiva literaria. Como sostiene Susana Reisz, este metatexto está constituido por un conjunto de categorías y de enunciados metaliterarios normativos:

Precisemos aquí que se trata de un sistema de conceptos clasificatorios, criterios valorativos y preceptos sobre la codificación textual, que engloba todos los códigos estéticos concurrentes dentro de un estadio determinado de un sistema literario determinado. Puesto que el único principio constante en el desarrollo de la literatura es la necesidad de cambio y renovación, el metatexto tiene una validez limitada a ciertas coordenadas histórico-culturales. Esta variabilidad no implica, sin em-

bargo, la más leve atenuación de su carácter imperativo: el metatexto vigente determina en cada etapa qué textos son literarios y cuáles de entre ellos son buenos o malos, innovadores u obsoletos, profundos o triviales, exigentes o complacientes con el lector (Reisz 1985: 6).

El metatexto vigente en literatura ha dejado de lado los aspectos populares de la cultura o en todo caso los considera anacrónicos. Así, la estructura de repetición simple de objeto y destino está más ubicada en una suerte de romanticismo decimonónico becqueriano (anacrónico aun en su propia época).

Rima XXXVIII

Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870)

*Los suspiros son aire y van al aire.
Las lágrimas son agua y van al mar.
Dime, mujer, cuando el amor se olvida,
¿sabes tú adónde va?*

Un pañuelo y una flor

Autor: Rulli Rendo

Intérprete: Homero

*Un pañuelo y una flor,
un sueño, una ilusión, una mujer amada,
el pañuelo se perdió, la flor se marchitó,
de ti no queda nada.*

Pero no es solo el anacronismo del metatexto lo que caracteriza a la balada latinomericana, sino el ser calificada como un género popular a partir de su gran demanda, de su contraste con las manifestaciones que cuentan con distinción o por ser parte de un gusto no considerado de elite.

Cantos homéricos populares

Homero se sabe un cantante que forma parte de la cultura popular y los estudios culturales le dan la razón. Raymond Williams, por ejemplo, intenta la definición de cultura popular a partir de lo que está hecho deliberadamente para lograr objetivos comerciales (Williams 1974: 237). Homero mismo me comentó que su éxito en Viña del Mar se debió a que participó con un tema comercial y homogéneo que era fácil de seguir².

En su ensayo “Cultura popular: Notas hacia una definición”, Ray Browne (1972) señala que “cultura popular” es un término sombrilla, que abarca toda cultura que no sea la de elite. Este tipo de afirmación nos interesa y ha sido parte de la perspectiva de los estudios culturales desde la cual los críticos literarios han encontrado posible definir cuáles textos pertenecen a la cultura popular, localizando “lo popular” en la clasificación jerárquica de los textos como alta, de elite o popular (Di Maggio 1982). Esta perspectiva ha sido criticada como etnocéntrica (King 1980), pero para espacios urbanos occidentales es evidente que la balada ha sido relegada a eventos o bien masivos o bien no observados como “culturales” por las entidades estatales. Otros autores han equiparado “cultura popular” con “cultura *folk*” (Levine 1992; Schroeder 1980; Burke 1978, 1984; Mukerji 1983), desde que ambas son definidas como culturas hechas por un público para su autoconsumo interno. Esta alternativa de definición no nos compete para el presente artículo en el que sigo a autores tales como Peter Narváez y Martin Laba, quienes enfatizan que la cultura popular y la *folk* no solo son diferentes, sino que no son estáticas y están en proceso constante de mutación, sugiriendo la idea reminiscente de Robert Redfield:

2 Daniel Party (2003) considera que la balada latinoamericana en general es por excelencia comercial y homogeneizadora. Él propone tres aspectos: el primero es el interés de las disqueras en lograr éxitos en múltiples países evitando aspectos y sonoridades localistas. El segundo es el monopolio que han tenido los compositores específicos que trabajan para un *pool* de cantantes, como Manuel Alejandro, Juan Carlos Calderón, Armando Manzanero, entre otros pocos. El tercero es la centralidad de Miami en la producción de baladas y la centralidad del mercado latinoamericano en Estados Unidos desde la década de los ochenta.

“*continuum* Folk-urbano” (Redfield 1941). La distinción para Narváez y Laba está basada en los significados de transmisión y en el tamaño del grupo consumidor. Para ellos “cultura popular” se refiere a:

Events which are transmitted by technological media and communicated in mass societal contexts [and for which there are] significant spatial and social distances between performers and audiences. In contrast [folklore] is transmitted and communicated by the sensory media of living small group encounters. The spatial and social distances between performers and audiences in folklore events is [sic] slight or non-existent and there tends to be high degree of performer-audience interaction (Narváez y Laba 1986).

A partir de esto, los medios masivos aparecen para ser directamente asociados con la cultura popular y Homero la disfrutó con la difusión televisiva y la difusión masiva de LP y discos de 45 r. p. m, y con su presencia en Radio Mar AM, cuando la nueva cumbia peruana convivía con la balada. No ser de elite y ser difundidas a un público amplio no son los únicos aspectos que pueden definir las baladas de Homero como populares. La condición *sine qua non* de lo popular es su aceptación o lo que Hinds (1996) llama “popularidad”.



Homero se sabe un cantante que forma parte del género popular.

Comida rápida y música *pop*

Sentados a una mesa de una tienda de comida rápida de franquicia estadounidense, Homero me comenta los aspectos que él usó como estrategia para ganarse al “Monstruo” de Viña del Mar. Su respuesta es una reflexión de lo que es la música *pop*, hecha para complacer a una audiencia amplísima a partir del famoso principio de “fácil de seguir, fácil de escuchar”.

Homero cumple todos los requisitos para ser un artista popular, independientemente de que ahora el público haya migrado hacia otros gustos musicales. No obstante, aún me queda la duda de si la balada forma parte de la denominada “música *pop*”. En el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* se considera música popular a aquella que es fruto de la industrialización de la música y que complace los gustos de la clase media urbana. Pero el término de música *pop* surge a partir de estilos accesibles a un público sumamente amplio, con una estructura predecible. Homero me lo explica con uno de sus más grandes éxitos, promovido en la década de los ochenta cuando Panamericana Televisión produjo un disco para él. Pensamos en la canción que da origen al epígrafe del presente artículo: “Tu propia telaraña”, cuya letra reza así:

*Y ahora qué, qué vas a hacer,
mi amor se interesó por otro amor.
Me equivoqué con tu querer,
pensaste que yo iba a volver otra vez.*

*Y ahora qué, qué vas a hacer,
por fin he conocido el amor
de otra mujer sin interés,
jugaste y perdiste esta vez. Has caído*

CORO

*En tu telaraña, tu propia telaraña,
aquella que tejiste para mí.*

*Y ahora qué, qué vas a hacer
las cosas te han salido al revés,
piénsalo bien, ya no puede ser
jugaste y perdiste esta vez. Has caído*

CORO

*En tu telaraña, tu propia telaraña,
aquella que tejiste para mí.*

Homero me pregunta: “¿Qué parte es la que más recuerdas?”. Y yo inmediatamente canto: “iiii¡TU PROPIA TELARAÑA, AQUELLA QUE TEJISTE PARA MIIIII!!!!”. Sonríe y me detiene. Esa es la idea, es la melodía que atrapa y luego el estribillo que se repite. Es parte de lo que definió al *pop*: estribillo que atrapa, privilegio de la voz e instrumentos modernos. Concluimos que el *pop* es un tema que se reinventa a sí mismo y que es difícil de delimitar, pero que logra complacer y atrapar al público. Mientras en mi mente sigue resonando: “En tu telaraña, tu propia telarañaaaaa...”

Referencias

Bauman, Zygmunt
2005 *Amor líquido: Sobre la fragilidad de las relaciones humanas*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica.

Berman, Marshall
2013 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.

Browne, Ray B.
1972 “Popular Culture: Notes Toward a Definition”. En: *Popular Culture and Curricula*. Ray B. Browne y Ronald J. Ambroseti (editores). Ohio: Bowling Green State University Press.

Burke, Peter

1978 *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper and Row.

1984 "Popular Culture between History and Ethnology". En: *Ethnologia Europea* 14: 5-13.

Di Maggio, Paul

1982 "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of and Organizational Base for High Culture in America". En: *Media, Culture and Society* 4: 33-40.

Fuller, Norma

1994 *Dilemas de la feminidad. Mujeres de la clase media en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1996 *Identidades masculinas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

García Canclini, Néstor

1975 *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Grijalbo.

1982 *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.

1990 *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

1999 *La globalización imaginada*. México: Paidós.

1995 *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

2002 *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.

Hinds, Harold

1996 "A Holistic Approach to the Study of Popular Culture: Context, Text, Audience, and Recording". En: *Latin American Popular Culture*. Vol. 15: 11-29. Tucson: University of Arizona.

King, Margaret

1980 "New Definitions and New Approaches". En: *International Journal of Popular Culture* 1.2: 11-15.

Levine, Lawrence

1992 "The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and its Audience". En: *American Historical Review* 97, 2: 1369-1399.

Martin-Barbero, Jesús

1995a "Memory and Form in the Latin American Soap Opera". En: *To be continued... Soap Operas Around the World*. Robert Allen (editor). New York: Routledge.

1995b "Telenovela: Melodramas e identidad. La telenovela colombiana". En: *Los me-*

lodramas televisivos y la cultura sentimental. Cristina Peñamarín y Pilar López Díez (coordinadoras). Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Consejería de Presidencia, Dirección General de la Mujer.

Mukerji, Chandra

1983 *From Graven Images: Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press.

Narváez, Peter y Martin Laba

1986 *Media Sense: The Folklore-Popular Culture Continuum*. Ottawa: Popular Press.

Party, Daniel

2003 “Transnacionalización y balada latinoamericana”. Ponencia al II Congreso de Musicología Chilena.

Reisz, Susana

1985 “Sobre el valor y la apreciación literaria”. En: *Lexis*. Vol. IX, N°1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Retfield, Robert

1941 *The Folk Culture of Yucatan*. Chicago: The University of Chicago Press.

Schroeder, Fred

1980 *5000 years of Popular Culture: Popular Culture before Printing*. Ohio: Bowling Green State University Press.

Williams, Raymond

1974 *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Fontana Communications Series. London: Collins.

El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del *jazz* al Perú

José Ignacio López Ramírez-Gastón

The question was put to him what country he was from, and he replied, "I am a citizen of the world" (Diógenes).

El Gigante del Pacífico y la Pocahontas chola: microintroducción a la presencia / percepción norteamericana en / sobre el Perú durante el siglo diecinueve

Pocos años después de que José de San Martín nos declarara libres e independientes, y casi exactamente un siglo antes de los primeros viajes de conquista del *jazz* a nuestras tierras, el primer cónsul de los Estados Unidos en el Perú, William Tudor, ya declaraba que nuestra flamante nueva república no estaba preparada para una democracia representativa y que faltaba mucho para poder ejercitar nuestros derechos civiles como nueva nación. Aunque las opiniones de Tudor durante su estadía en el Perú muestran la ambigüedad política de estos primeros años —en los que el cónsul intenta gestionar su posición tanto ante los poderes coloniales, que encuentra aún instalados en el Callao, como ante los independentistas—, su profético mensaje, cargado de mesianismo, ningunismo, destino manifiesto, y de la naciente intención imperialista de los Estados Unidos que florecería a finales del siglo, nos sirve de marco para entender una relación compleja que pronto se vería arrullada por el oleaje de un *soundtrack* híbrido lleno de productos del folklore musical norteamericano.

Lo que un Tudor, ambivalente y lleno de prejuicios raciales, jamás hubiera podido pronosticar son los procesos de globalización y cosmopolitización que llevarían a estilos musicales híbridos de origen multirracial, generados en los Estados Unidos y repensados en las excolonias —y que en su momento hubiera considerado un producto *mongrelized* o el resultado de “*some mixture of Pocahontas blood, which mixtures are here called Cholos... [and] cursed with an unfortunate mixture of qualities...*” (Clayton 1999: 21)—, a convertirse en elementos importantes del expansionismo cultural norteamericano del siglo pasado. Este Tudor aristocrático, culto, que escucha a Haydn y a Mozart, no logra percibir la condición de mestizaje cultural de la cual proviene, e intenta una dicotomía imposible de sostener, en la que se verán confrontados, por ejemplo, su desdén por los españoles como seres inferiores ‘por propio derecho’ en su percepción de la pirámide racial europea, y la presencia de criollos de ‘sangre adulterada’ por indígenas y negros. Dentro de estas actitudes ambivalentes y confusas percepciones raciales, Tudor hubiera querido poder ver en Bolívar a un Washington, pero nunca podría ver en Atahualpa a un rey Arturo.

He tomado como excusa al primer cónsul de los Estados Unidos en un Perú en sus primeras etapas de conformación, para embarcarnos en la compleja labor de representar (o imaginar) un proceso de interacción cultural cargado de percepciones y tensiones ‘erróneas’ entre los dos hemisferios, y que afectaron radicalmente los procesos musicales del Perú republicano (o poscolonial, de acuerdo al gusto). En la construcción de una ‘música peruana’ o, aún más complicado, de una ‘música nuestra’, no es necesariamente el capitalismo colonialista americano, *per se*, como fuerza política intervencionista, el mayor agente en la conformación del mestizaje musical peruano con el folklore norteamericano del siglo veinte. Si eventos específicos importantes como la intervención en el país de los accionistas norteamericanos del Peruvian Mining Syndicate de Utah en 1901, el descubrimiento de la ‘ciudad perdida’ de los

incas por Hiram Bingham en 1911 y el arribo de la International Petroleum Company en 1915 marcan definitivamente nuestra relación con los Estados Unidos, es más bien en las tensiones ideológicas y nacionalistas generadas por esta presencia extranjera que encontramos elementos clave para la conformación de nuestra ‘música nacional’. Si los bailes de moda norteamericanos entran rápidamente a competir con los bailes europeos, símbolo de cosmopolitanismo urbano, en poco tiempo también pasaríamos a cuestionarnos si *to dance or not to dance* los ritmos del norte.

Por otro lado, sí es tal vez un caso de fortuna histórica que la ‘Patria Nueva’ del Gigante del Pacífico (Augusto B. Leguía) coincidiera con el incremento de las grabaciones del folklore americano, la masificación de la cultura del fonógrafo y poco después de la radio –declarada monopolio a favor de la Marconi’s Wireless Telegraph Company por el mismo Leguía en 1921 (Bustamante 2005: 207)–, así como con el desarrollo incipiente del *jazz* que empezaría a diseminarse a través de estos nuevos medios masivos. Si bien las elites peruanas aprobaban el ingreso de fuertes capitales norteamericanos como la base de un desarrollo económico, autores nacionalistas de inspiración marxista como José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre consideraban que el Perú se estaba esclavizando económicamente a los Estados Unidos (Drake 1989: 216), siendo estos pensadores parte de la serie de movimientos intelectuales interesados en defender lo que conceptualizaban como comunidades indígenas. Leguía participaría durante buena parte del Oncenio de este pensamiento indigenista de moda promoviendo la supervivencia de la comunidad indígena, y es solo al final de su mandato que daría un giro hacia la política conservadora (Romero 1989: 126).

Durante el primer período de invasión cultural norteamericana que nos interesa –los años veinte– podemos encontrar informes continuos sobre la política de los Estados Unidos y los más ínfimos detalles de la vida cotidiana

norteamericana en la prensa limeña, pero mínimas referencias, si alguna, a los estilos musicales del norte. La discusión sobre las artes musicales estaba restringida a las finas artes clásicas de Europa, mientras que los ritmos populares de la cultura del *minstrel* y la bohemia carecían de la seriedad necesaria para ser discutidos a profundidad. Por otro lado, las artes musicales en general tenían una presencia subalterna en los medios de difusión de la prensa escrita, en comparación a la de la poesía, la literatura, la pintura, el teatro, y muy pronto el cine. Para 1930, la promoción de las películas por presentarse en los cines limeños tomaba hojas enteras de periódicos como *El Comercio*, cosa difícil de lograr para cualquier arte (aún más para la música) durante la década anterior. En este período el cine norteamericano, a través de personajes como Charles Chaplin, logra un mayor éxito en el fomento de la cultura de los Estados Unidos en el país, aunque no todo lo que produce el cine norteamericano viaja inmediatamente a nuestro hemisferio, y películas tan importantes para la historia del cine y para nuestra conversación aquí, como *The Jazz Singer*, de 1927, no lograron ser estrenadas inmediatamente en nuestro país.

Lo que sucede en Burbank se queda en Burbank: el neocriollo cosmopolita en su propio *melting pot*

Es justamente en el mundo del cine donde, a finales de la década de los veinte, el nombre del *jazz* hace su aparición estelar con películas como *The Jazz Singer* y el *cartoon Congo Jazz*. Estos dos productos de sincronización sonora (gracias a la Vitaphone Corporation) nos enfrentan a la fuerte problemática racial presente en la cultura norteamericana durante un período en el que la condición multirracial del país se ve simplificada por una dicotomía relativamente nueva: blanco y negro. Si cien años antes escuchábamos a un Tudor confundido en su representación del 'mundo étnico' propio y ajeno, la

controversia racial posperíodo abolicionista presenta sus propias disyuntivas, y el *jazz* se encuentra en el medio de la tormenta, una tormenta que no llega a nosotros.

Congo Jazz masifica los modelos del Blackface del *vaudeville* de los veinte, saltando de Broadway al cine, y nos muestra el carácter ‘primitivo’ de los estilos musicales de influencia afroamericana, demostrándonos cómo Bosko “*finds the origins of Jazz in the jungle, where he makes music with the animals, using found objects as instruments*” (Sandler 1998: 73). Esta caracterización de Bosko donde los términos ‘negro’, ‘primitivo’ y ‘jazz’ confluyen pasó desapercibida para la población americana que consideró la obra como positiva desde el punto de vista racial. No obstante el nombre, *Congo Jazz* no tiene un *soundtrack* ‘jazzero’, y el honor se lo llevaría *Dixie Days* al añadir “*a new twist to animated black representations by using both minstrel songs and jazz to accompany depictions of African American characters as animal figures*” (Lehman 2009: 19). *Congo Jazz* y *Dixie Days* exponen el desarrollo de conflictos y negociaciones en la representación racial, incomprensibles para el ambiente peruano.

A pesar de la presencia de sectores esclavizados y socialmente oprimidos en relación a su condición racial en el Perú, el discurso racista aquí toma rumbos diferentes y el discurso social no siente en el discurso racial norteamericano un reflejo de su propia realidad, siendo la problemática de la comunidad indígena la que es tomada en consideración por los discursos intelectuales de la época, relegando a los ‘negros’ peruanos a desaparecer dentro del conglomerado criollo costeño. El cine de los Estados Unidos sirve como masificador de mensajes culturales incompletos, entre ellos la complejidad social que envuelve el desarrollo del *jazz*, produciendo una respuesta natural de sorpresa ante ‘el otro’ exótico por parte de los sectores culturales criollos de Lima. Si bien el cine es un gran mediador cultural y fortalece en forma dramática la influencia de los Estados Unidos, su relación con el desarrollo de los deriva-

dos del *jazz* es solo tangencial en este primer momento, siendo las culturas de la partitura, la victrola y la ‘electrola’ mejores mediadores para la masificación de la cultura inicial de los ‘bailes jazzeros’. Durante este período se nos presenta un modelo de peruanidad que no incluye al afroperuano, expresado a través del Cusco como centro para la reivindicación de la cultura inca, y de la elección de instrumentos como el charango a modo de referentes de la cultura andina colonial en ‘conexión histórica directa’ con el período precolonial incaico. La conversación sobre la presencia del *jazz* incluiría, en su momento, un modelo utilitario y simplificador con tres grandes grupos imaginarios de interés para nosotros: el extranjero norteamericano, el indígena andino y el criollo costeño (incluida la ‘cultura negra’). Ante las percepciones de pureza cultural, o de necesidad de retorno a una cultura precolonial, el criollismo costeño podría ser marginalizado frente a dos grandes ‘imperios’: los gringos y el imperio inca.

El criollo limeño de principios del siglo veinte, construido sobre las cenizas de la Biblioteca Nacional destruida al final de la guerra del Pacífico por las fuerzas chilenas de ocupación, siente al Perú como un paraíso europeo, una nación cuya cultura representa el desarrollo moderno y el progreso de una Europa idealizada. En este contexto: “*Indians, ethnic minorities, and regional ethnic cultures were accepted only insofar as they could integrate and blend into the larger national culture*” (Romero 2001: 124). Mientras en los Estados Unidos la construcción de una dicotomía racial se iba acentuando, el Perú iba homogeneizando el discurso social para incluir a las minorías en el sueño criollo. Los detalles del extraño proceso de ‘invisibilización’ cultural del ‘*criollo dream*’ en el que los grupos ‘no blancos’ del criollismo limeño se diluyen en función de una visión de modernidad criolla a finales del siglo diecinueve, han sido ya discutidos en detalle por musicólogos como Raúl R. Romero (2001) y, posteriormente, Heidi Carolyn Feldman (2006). Parte de esta fantasía neocriolla es construida por autores como Ricardo Palma, quien siente

tras la derrota ante los chilenos a un Perú fragmentado en el que el campesinado indígena muestra una falta de patriotismo que debe ser enfrentada. En el desarrollo de la cultura criolla de principios del siglo veinte, la condición racial deja entonces de ser determinada biológicamente y es reemplazada por un nuevo concepto de criollismo como bandera de una peruanidad homogénea. Esta condición subsiste en el Perú contemporáneo, y nociones como 'blanco', 'cholo', 'negro' y 'mestizo' están determinadas por clase social o por participación cultural más que por condición biológica.

Ante la imagen de una negritud asimilada, o diluida, en el proyecto criollo de la posguerra, y a través de un mestizaje continuo de los diferentes grupos raciales del Perú, difícilmente podríamos hablar de un concepto de cultura afroperuana similar al de la llamada cultura afroamericana de los Estados Unidos. En todo caso, la mínima presencia de afrodescendientes en comparación a la masiva población indígena de los Andes relegó su condición a un segundo plano y dificultó los posibles puntos de contacto cultural con la diáspora norteamericana, cuya noción de identidad racial tendría un historial mucho más claro y prolífico. Si el *jazz* traía al Perú, entre otras cosas, símbolos de conciencia africana, ese mensaje jamás llegó a los grupos de afroperuanos, quienes no contaban con las herramientas ni con la retórica que les hubieran permitido construir un lenguaje propio de identificación con los productos norteamericanos catalogados como 'afro'. De la misma forma que un 7/11 solo existe, para la mayoría de los peruanos, en el mundo fantástico de Hollywood, Bosko, Betty Boop y Mickey Mouse (este último modelado, también, en el Blackface) no guardan relación con la realidad, y menos aún con la historia de la cultura negra del Perú.

El *jazz* llega nuestro país escondido como un producto exótico de poca importancia cultural y artística, y no relacionado con los conceptos de raza o segregación. El cosmopolita neocriollo de la Lima de principios del siglo veinte sigue

adorando los productos culturales europeos, pero está dispuesto a entretenerse con los bailes de moda norteamericanos (desde el *turkey trot* hasta el familiar *one step*) al ritmo musical que fuera (desde el Stride pianístico del Harlem hasta el Dixieland), demostrando su vocación cosmopolita e internacional. Si las artes cultas de Europa tenían cabida en los grandes teatros, el espíritu ‘jaranero’ de la bohemia criolla de la Guardia Vieja que en su espíritu de inclusión había recibido a la *polka*, a la *jota*, a la *mazurka* y al *waltz* de Viena, ahora tenía las puertas abiertas a todo tipo de nueva ‘jarana’ extranjera, bajo diversos nombres, todos revoloteando en torno al ambiguo término de *jazz*.

Inca Jazz para criollos: negociaciones indigenistas en la era gramofónica

Habían pasado solo cinco años desde el nacimiento del *foxtrot* en 1912 y ya la Banda del Batallón de Gendarmes N° 1 estaba grabando el disco de 10 pulgadas “El aristócrata”¹, adicionándolo a un repertorio que incluía los éxitos “El cóndor pasa” y “Ollantay” (*Kasua* incaica), dentro de una variedad de estilos musicales que abarcaba marchas, habaneras, pasillos, marineras y el *two-step* “Luisa Mercedes”. Esto no era una novedad y ya los músicos peruanos estaban grabando desde 1911 para la Columbia en Nueva York (y para 1913 en Lima), generando –gracias al interés de la Victor Talking Machine por el mercado musical latinoamericano– espacios nuevos para la música popular peruana. Esta presencia, aunque mínima, del *foxtrot* en el repertorio de las bandas implica su inclusión como estilo dentro de la variedad musical popular. La Banda de la Guardia Republicana, el reemplazo de la gendarmería nacional, grabaría en 1925 el *Himno Nacional* para el sello local Arto (derivado de la Columbia y del sello Artophone de los Estados Unidos), que ayudaría a la cultura del gramófono en un aporte utilitario y facilitador para la promoción de la nación-estado.

1 Discography of American Historical Recordings, s. v. “Victor matrix G-2323. Victor 69917. El aristócrata / Banda del Batallón de Gendarmes N° 1.

Mientras que para Lloréns el “fonógrafo no parece haber alcanzado más de una audiencia reducida y limitada a las clases pudientes y a los sectores que vivían atentos a las novedades técnicas del mercado internacional” (Lloréns 1983: 35-61), un trabajo de Gérard Borrás y Fred Rohner en los últimos años ha documentado la existencia, más bien, de una “pequeña pero pujante industria musical” (Borrás y Rohner 2013: 9). Una ojeada a periódicos como *El Comercio* en los años veinte nos muestra un mayor interés por la cultura del teatro, por ejemplo, o un mayor revuelo ante la aparición de la radio en el ambiente nacional, que un interés (existente o no) en el desarrollo de la industria del gramófono. En su mayor parte, la promoción de este comparte con los rollos de música, las partituras y los instrumentos clásicos los espacios de propaganda contratada. En todo caso, frente a una visión descalificadora de la cultura del fonógrafo a principios del siglo veinte en el Perú, podemos decir que la cultura del disco estaba, definitivamente, floreciendo.



Figura 1. *El Comercio*, abril de 1924.

Pero el tema que nos interesa en este momento es otro: la presencia del *jazz* en sus variantes iniciales en relación a esta nascente industria musical. Otra ojeada a *El Comercio* en 1922 nos expondría el contraste entre las presentaciones en ‘tiempo real’ y la grabación, y entre la música de tinte europeo aristocrático y los bailes de moda relacionados con el *jazz*. Mientras *El Comercio* promocionaría, por dar un ejemplo, casi diariamente con bombos y platillos el recital de ‘arte supremo’ de José Santos Chocano y María Carreras, el *jazz* se encontraría reducido a pequeños anuncios comerciales crípticos sobre las últimas novedades a la venta, como los de la casa Exposición Musical, incluyendo en uno el siguiente texto casi a modo de telegrama: “Jazz Fox. Salomé. Cairo. Guacamayo. Las últimas novedades. Exposición Musical. Correo 29”.



Figura 2. *El Comercio*, 6 de enero de 1922.

Lo cierto es que la palabra *jazz* tiene una mínima presencia en medios de difusión como *El Comercio* o *Variedades* durante los años veinte. Esta escasa difusión de la propaganda musical en algunos medios de la prensa escrita no nos da una visión completa del pulso musical peruano, y menos aún un entendimiento de la fuerza de la llegada de los ritmos del *jazz*, y de la *jazz band* como modelo de orquesta popular. La cantidad de partituras de *foxtrot* publicadas, las imágenes representativas de la cultura norteamericana (in-

cluidos banjos elegantes afroamericanos de salón y *flappers*) y la oferta de las versiones grabadas en discos Arto de ‘etiqueta roja’ –es decir, fabricados en el Perú– son elementos más valiosos para comprender la exposición de la población peruana o por lo menos limeña al jazz del momento. Publicaciones como el *foxtrot* “Nicanor” de Ramón Collazo, cantado por Paco Moren, y el *camel-trot* “Tut-Ankh-Amon” de Joseph Nohr (que también interpretó Gardel para Argentina), grabado por la Orquesta Jazz Band Francisco Canaro para Odeón en 1923 –y con la “última novedad sensacional. Ejecutada con ‘Serrucho’ por el autor”²– muestran una serie de relaciones culturales entre los Estados Unidos, Perú y Argentina que requieren aún mayor análisis, y que formarían parte de un discurso continental de reivindicación étnica que serviría de respuesta negociadora a la ‘invasión yanqui’ durante los veinte.



Figura 3. Foxtrot “Nicanor” de Ramón Collazo.

2 “Arto o Artophone: primer sello discográfico peruano”. En: <http://el-anacronico.blogspot.pe/>

Durante el Oncenio de Leguía, el desarrollo de la cultura del gramófono convivió con la ‘peruanización del Perú’ y los ideales indigenistas que apoyaba inicialmente el gobierno, produciendo una doble respuesta ante la llegada de los ritmos de bailes de moda internacional, sin importar su procedencia. Es decir, el *vals*, por ejemplo, podía ser considerado tan extranjerizante como el *foxtrot*, y para un fundamentalismo indigenista un peligro para el desarrollo de una identidad musical criolla que revalorara la ‘cuestión indígena’ y que garantizara su futuro a través de discursos avalados por la nación como institución política de unificación. Ante la visión integradora del gobierno la música extranjera representa un riesgo para la construcción de la unidad nacional, ya que para la elite costeña el producto extranjero podía ser aún más cercano que el producto andino. Cuando el peruano cosmopolita de Lima quería promocionar su nacionalidad podía recurrir a los motivos incaicos, pero en la comodidad de la vida cotidiana y la vida bohemia, a lo mejor el *foxtrot* y el tango resultaban más atractivos. Joshua Tucker (2013) menciona, por ejemplo, una cita de Gamarra (2007: 171) sobre un artículo de 1930 en el semanario *La Opinión*, donde se habla de la necesidad de mantener la tradición “ahora, más que nunca, cuando el Tango y la Jazz Band [yazban] tratan de imponerse sobre nuestro mundo espiritual”. Gérard Borrás recoge una opinión similar publicada en *Variedades* (junio 1927) tres años antes, con el título “Estimulemos lo nuestro”, donde el autor (bajo el seudónimo “Ego”) declara que “convocar a un concurso de bailes y cantos nacionales en estos días de tango arrabalero y el black bottom acrobático significa tener clara conciencia de nuestra despersonalización de lo que se nos lleva el prurito de adoptar lo forastero de la ineludible necesidad de contraponer las aficiones propias a los gustos importados”. El criollo de Lima no logra ver sus propios procesos de hibridación y, en muchos casos, intenta la defensa de una pureza imaginada que debe resistirse a lo nuevo. Si estos procesos son comunes durante cambios generacionales, en este caso la aclimatación a los fenómenos musicales globales también refleja la condición provinciana del cosmopolita

limeño que sueña a la distancia con paraísos afrancesados o anglosajones ajenos que no comprende en su totalidad, y que han sido continuamente reinventados en la visión popular peruana de forma paralela a las mitologías indigenistas del imperio incaico.

El Kesha³ Inca ha llegado ya, y ha llegado bailando el Dixieland

Por mucho tiempo los autores dedicados al estudio de la música peruana estuvieron enfrascados en una misión de rescate. El problema central estaba en que no había nada ni nadie a quien rescatar. La tarea fundamental emprendida en parte durante la colonia, durante la república y, sobre todo, durante la primera parte del siglo veinte puede ser entendida con mayor facilidad si se confronta con las motivaciones que la generaron, y leída con mayor tranquilidad como una reconstrucción interpretativa propia de su tiempo, más que como un trabajo de recuperación ‘científica’ de lo irrecuperable.

El caso de ‘lo andino’ puede ser particularmente problemático. Hasta los años cuarenta el tema más importante por tratar era la reconstrucción de la música de los ‘incas’. Los detalles de este proceso, junto con las discusiones sobre la escala pentatónica como símbolo supremo de la musicalidad inca, han sido ya ampliamente documentados y discutidos (Romero 1989). La confusión que se genera al relacionar el desarrollo de la cultura andina con el período ‘inca’ sobre la base del pensamiento evolucionista de la época, produce una serie de lecturas ‘autoctonistas’ de la realidad andina, y por extensión de la peruana, lo cual serviría de modelo para la generación de piezas con ‘aire’ incaico o andino. Esta visión, cargada de romanticismo, y apoyada por el movimiento indigenista durante la época de la aparición del *jazz* en el Perú (aunque con un diferente matiz), produce un conflicto al confrontarse con las nuevas invasiones musica-

3 El Kesha Inca es el Inca Mesías de una variación del mito del Inkarrí en la selva central, y se refiere principalmente a Juan Santos Atahualpa y la sublevación de 1742.

les del momento. La música criolla costeña y el *vals*, siendo productos de obvia procedencia europea, han merecido amplia atención por parte de los académicos (Basadre 1964; Santa Cruz 1977; Lloréns 1983), sin la necesidad de conectarlos directamente con un pasado americano y comprendiéndolos como un fenómeno urbano de su momento histórico. Por otro lado, en el caso de la ‘música de los Andes’, la atención principal por parte de los autores ha estado por mucho tiempo centrada en las imaginaciones sobre el pasado precolonial y en la posible supervivencia de un imperio mítico.

Es dentro de este proceso de construcción romántica que aparece una de las respuestas ‘peruanas’ a la presencia de la música popular extranjera o ‘extranjerezante’ de los años veinte: el *jazz* incaico (o sus equivalentes en cualquier posible combinación de los términos ‘inca’, ‘incaico’, ‘*step*’, ‘*trot*’, ‘*shimmy*’, ‘*jazz*’ o ‘*camel*’). Si en la costa contemporánea el término ‘inca’ hace referencia a un pasado compartido entre la costa y los Andes peruanos, los orígenes del ‘incaísmo’ como visión unificadora americana alejarían estos dos espacios y utilizarían a personajes simbólicos como Túpac Amaru II, la crítica europea al absolutismo monárquico, y el Alto Perú (entre otras cosas) para conformar un eje político centrado en el Cusco y que incluiría tanto a Bolivia como a Argentina (entre otros).

Los proyectos criollos de recuperación del paraíso perdido tras la conquista llevan también consigo la carga del imaginario europeo, que ya desde el siglo quince exotiza y mitifica al indígena ‘primitivo e incivilizado’, convirtiéndolo en un ser ambivalente que puede tanto expresar características malévolas propias de su condición genética como su categoría de pariente de Adán y Eva, ingenuo y noble, más perfecto incluso que la mitológica familia nuclear americana de los años cincuenta. Si bien el tema se extiende a través de más de cinco siglos, nuestro interés principal está en la influencia que tienen algunos de estos movimientos en la presencia de elementos ‘autóctonos’ o estereotipos culturales del Perú como esenciales para la identificación de un producto

musical de carácter nacional y, sobre todo, en este texto, para el desarrollo de un *jazz* autodenominado incaico.

Estos mecanismos para peruanizar o ‘incaizar’ el arte occidental no eran por supuesto nuevos. En 1855 llega a Lima el músico italiano Carlo Enrico Pasta, quien participa de la activa vida cultural capitalina, escribiendo y estrenando, como nos cuentan Ricardo Miranda y Aurelio Tello, “diversas zarzuelas para los teatros limeños, amén de un par de óperas de temática peruana *El Pobre Indio* (1868) y –por supuesto– *Atahualpa*, compuesta y estrenada en el teatro Paganinni [*sic*] de Génova en 1875, y posteriormente llevada a escena en Milán y en Lima en 1877” (Miranda y Tello 2011: 80). Si bien la temática de esas dos óperas intenta ser ‘peruana’, es un ejemplo más bien de exotismo, en el que el autor europeo fabrica historias sobre los no-europeos, provengan de donde provengan. Lo interesante aquí es el proceso por el cual las elites limeñas cultas del criollismo nacional realizan un proceso similar al de Pasta, exotizando la condición precolonial en una difícil maniobra que intenta generar orgullo por una tradición inexistente sin dejar de representarse como ciudadano cosmopolita del mundo civilizado de Occidente. Tanto Pasta como su público (ya sea limeño o italiano) pierden de vista los procesos culturales de la América colonizada y sus respectivos procesos de hibridación, para favorecer una lectura romántica que unifica y acerca a los dos grupos frente a un concepto común: el indígena (oprimido y avergonzado o heroico e imperial). Este intento bipolar por congeniar los dos mundos imaginados no maduraría para este tipo de piezas musicales hasta la exhibición de *Ollanta* de Valle Riestra durante el gobierno de Leguía.

Si el complejo tema de las relaciones entre los diferentes ‘peruanismos’ y las artes musicales clásicas europeas requiere un estudio más detallado, la aparición de temas ahora ya clásicos de la historia musical peruana como la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra en 1900 y la zarzuela *El cóndor pasa* de Daniel Alomía Robles en 1913, demuestran la necesidad de justificar la pre-

sencia de estilos musicales extranjeros a través de temas nativistas de reivindicación étnica. Si bien *Ollanta* no tuvo la acogida esperada en su estreno del 26 de diciembre de 1900 en el Teatro Principal, en su reestreno en 1920 en el teatro Forero y en pleno período ‘norteamericano’ del Oncenio de Leguía (quien apoyó directamente la presentación), la respuesta de las elites limeñas fue más que positiva, y la obra se presentó ante un lleno total y el aplauso escrito de la prensa (Rengifo 2014).

Es importante recordar aquí que la invasión de la música norteamericana tiene en los estilos musicales europeos tradicionales un fuerte contrincante. El Virreinato del Perú ya llevaba siglos de presencia musical europea para cuando los norteamericanos intentan demostrar que representan un ‘nuevo cosmopolitanismo’ para Latinoamérica. Doscientos años antes de *Ollanta*, ya la primera ópera en Latinoamérica, *La púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, era presentada en el palacio del décimo séptimo virrey del Perú, Melchor Portocarrero Lasso de la Vega. La música clásica europea le llevaba una amplia ventaja en los ambientes elitistas de los centros culturales del Perú (no necesariamente solo Lima), y era parte de los requerimientos esenciales de todo caballero o dama de sociedad conocerlos y apoyar su desarrollo en los encuentros sociales que la revalidaban continuamente.

Múltiples ejemplos posteriores de esta ‘indigenización’ de la música europea a la peruana con pianos románticos y escalas pentafónicas pueblan las primeras décadas del siglo veinte: *Gloria y ocaso del inca* (Pacheco de Céspedes), *Preludios incaicos* y *Ocho variaciones sobre un tema incaico* (Chávez Aguilar), etc. Este indigenismo andino no encuentra mejor lugar que la Ciudad Imperial, donde se genera el grupo de compositores conocido como ‘los cuatro grandes del Cusco’. Como bien declaran Miranda y Tello, este “... nacionalismo cusqueño fue una extensión tardía y provinciana de un nacionalismo romántico que otros compositores igualmente nacionalistas superaron por su

mayor desarrollo técnico y estrecho contacto con las corrientes internacionales de la música del siglo XX” (Miranda y Tello 2011: 164).

Si el final del siglo diecinueve encuentra a la comunidad criolla peruana confundida con respecto a su condición, a su identidad, a su nación y a su situación mestiza, y en un estado de depresión tras el fracaso en la guerra del Pacífico, los cambios históricos que llevarían pronto a los Estados Unidos a dominar nuestras costas generarían nuevas confusiones y ambivalencias. Al igual que en la música culta, donde lo que nos diferenciaba de los europeos mientras imitábamos sus estilos eran los elementos simbólicos indígenas e incaicos, en la música popular debíamos cubrir este ‘porcentaje’ de ‘autenticidad autóctona’ tanto para saciar la necesidad de identidad como para ofrecer un producto propio al mundo a través de la ‘indigenización’ y, en algunos casos, ‘incaización’ musical. Los productores musicales necesitaban implementar muchas veces elementos que les eran casi tan exóticos como a un extranjero y que representaban la cultura ‘lejana’ de los Andes. Los mismos indígenas eran a fin de cuentas, para los blancos, mestizos y negros asimilados de la costa, un constructo intelectual que no necesariamente se veía reflejado en una interactividad real. La famosa respuesta de Leguía a Carlos Condorena en 1923, en plena discusión sobre el tema, refleja claramente la condición subalterna de los indígenas frente a los ‘costeños’, y el rápido desmoronamiento de la ‘Patria Nueva’: “A mí ningún indio me va a levantar la voz” (Rénique 2004: 100).

Pero volviendo al jazz: este inca argentino sí que baila bien el *one step*

*At the outset I wish to emphasize one point most emphatically.
The new dances are not improper dances* (Caroline Walker, 1914).

En muchos manuales de baile de principios del siglo veinte encontraremos frases interesantes como la siguiente: “... *for the proper dancing of the*

'Boston' it is necessary to disregard the music" (Swepston 1914: 14). Si uno piensa que la música y sus pasos de baile deberían estar íntimamente vinculados, la variedad de pasos presentes en la música popular de los Estados Unidos a comienzos del siglo veinte nos hace la tarea muy difícil; más aún si entendemos que en los nuevos procesos de globalización cultural, la Sudamérica hispánica ya había contribuido con nuevos bailes híbridos al resto del mundo durante el siglo diecinueve. Argentina (nuestro antiguo *partner in crime* en la construcción del incaísmo) exporta el gran producto del tango a finales de dicho siglo. Parte de un proceso de estandarización del baile incluía luchar contra la 'falta de decoro' y la 'obscenidad' de los bailes y estilos musicales del momento. El tango por ejemplo, "*shorn of crudities*", es reformado para los ambientes de baile norteamericano o inglés de acuerdo a la moral de moda. Caroline Walker, en la introducción a su 'manual de instrucciones' intentaría solucionar la percepción infame de los 'bailes modernos' que planteaba que quienes los realizaban eran "*those whose performance of any dance would be improper and in many cases even suggestive*" (Walker 1914: 7). Los Kinney no le echarían la culpa necesariamente a los 'individuos de mal vivir' pero sí apoyarían esta estandarización o domesticación de los bailes 'maleados': "*To some people the Tango seems to be an object of suspicion. In a previous incarnation, three or four years ago, it did, in all likelihood, fall short of the requirements for acceptance in Anglo-Saxon ballrooms*" (Kinney y Kinney 1914: 291).

Tampoco están necesariamente claras para los norteamericanos la naturaleza y lógica cultural de bailes como el tango: "*What has been taught and danced for the past two or three seasons, and still being danced as the Tango is, in reality, not the Tango, but has been classified by the best authorities as the One Step*" (Walker 1914: 11). Walker va más lejos y da a entender que cualquier *ragtime* o canción popular en 2/4 o 4/4 y tocada rápidamente es adaptable a este tango / *one step*.

Una nueva ojeada a *El Comercio* de 1924 nos acerca a los sospechosos ambientes donde el ‘jazz’ podía relacionarse con las artes escénicas europeas de entretenimiento en Lima. Si como música popular vinculada a bailes cuya decencia podía ser discutible en algunos medios difícilmente podría codearse con las artes ‘elegantes’ de Europa, los ambientes de la sátira menos refinada –como el *café-concert* y los espacios del *vaudeville* llegados desde el París de Vallejo a través del Bataclán– podrían aceptarlo con mayor facilidad, incluyendo a sus doce bataclanas (quiero decir: *jazz girls*), bajo el rítmico auspicio de la Jazz Band de Lorenzo, por ejemplo (ver Figura 4). La presencia del Bataclán francés no debería sorprendernos y es parte de una intención fracasada de expansión de los espectáculos de la sala parisina, tras el exitoso período de Maurice Chevalier. Lo interesante para nosotros es la implementación del término ‘bataclana’ en relación al comportamiento indecoroso o a la desnudez, tanto en el Perú como en Argentina (los dos puntos principales de las giras del Bataclán), y esta relación entre las ‘bailarinas de jazz’ y la *jazz band*. La conexión de la música popular criolla con los ambientes de entretenimiento y las ‘mujeres de alma bacanal’ no era nueva, y los espacios del antiguo *music hall* inglés o norteamericano eran ya alabados por Pinglo en temas como su *one step* “El cabaret”. Vemos múltiples ejemplos de la conexión de la *jazz band* con este ambiente, como la noticia en *El Comercio* de la Select Band Jazz Feerie, tocando bajo la dirección artística de Teresita Zaza, “la bella y elegante artista tan aficionada a los espectáculos de carácter bataclanesco”⁴.



Figura 4. *El Comercio*, marzo de 1924.

4 *El Comercio*, 22 de abril de 1924.

Cabe aquí decir que la *jazz band* no estaba exclusivamente vinculada a este entorno o al de la pista de baile, y que podemos ver otros ejemplos de participación alternativa en la cultura limeña, como la presentación de una *jazz band* en el estreno en el Teatro Ideal de *El gabinete del Dr. Calegari*, “el primer film gigante ultramoderno. Dedicada a los hombres de estudio, a los artistas y a la intelectualidad chalaca”⁵.

Esto en el ámbito de las presentaciones en vivo y de la banda ‘jazzera’ de entretenimiento que cumple una función de ejecución musical de los *hits* del momento. En el caso de la composición criolla, autores como Carlos A. Saco, hoy considerado figura esencial del criollismo nacional, abrazaron pronto el *jazz* y los estilos de baile americanos en representación del criollo costeño, pero negociando su pertenencia tanto a las modas musicales como al indigenismo político ya popularizado. En un artículo de 1927 de la revista *Variedades* se declara que: “Saco se ha dedicado a ‘nacionalizar’, si así puede decirse, el *jazz*, el *one step*, el *fox trot* y el *charleston* y en breve la casa Brandes editará algunas de sus nuevas composiciones para satisfacción de la gente cabaretera y aficionada a las expansiones coreográficas”⁶.

Uno de los temas más famosos de Saco es el *jazz-camel* “Cuando el indio llora”, grabado en Nueva York a mediados de los veinte por la Orquesta de Jazz de Nilo Menéndez. Esta obra es un ejemplo importante de la relación entre los movimientos indigenistas que hemos mencionado con anterioridad y su adaptación a los ritmos internacionales de moda. Los productos musicales generados por autores como Saco no estaban dirigidos exclusivamente al público peruano y esperaban poder conquistar espacios fuera del país, y en el caso de temas como “Cuando el indio llora” cumplir la doble función de alentar un modelo de amor patrio y triunfar mediáticamente con un produc-

5 *El Comercio*, 1 de enero de 1925.

6 *Variedades* 990, 19 de febrero de 1927.

to exótico pero entretenido, extraño al consumidor extranjero pero digerible, y amistoso y cercano para el público nacional.

En la *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* (Fagan y Moran 1983 y 1986) podemos encontrar otras canciones de Saco a ritmo de *jazz* como “Cecilia”, “Murmullos” y “El caprichoso”, todas grabadas por la Orquesta Internacional; mientras que sellos como Regal o Gennet grabarían otros tantos temas ‘jazzeros’ del mismo autor. El aspecto ‘jazzero’ de las composiciones de Saco y de otros autores contemporáneos de la bohemia criolla limeña de los veinte no ha logrado tener una presencia significativa en el trabajo de investigación musicológica realizado en las últimas décadas, a pesar de ser un elemento presente y recurrente en el desarrollo de gran parte de la música criolla peruana de principios del siglo veinte.

Saco no fue, por supuesto, el único trabajando en este proyecto de ‘nacionalización musical’, y se generaron muchas otras grabaciones de los *inca steps*. La Orquesta Internacional, la Orquesta Típica Incaica, Los Floridians, Los Castilians y La Orquesta Peruana de Robles son algunos de los nombres que encontramos en los registros de la Brunswick y de la Victor, con temas de ‘jazz incaico’. Títulos como “Manco Cápac” de Benigno Ballón Farfán o “Amor indio” del ayacuchano Moisés Vivanco pueblan el panorama de la música grabada de sabor andino, y una lista completa y detallada de estos trabajos está aún por publicarse. Por otro lado, no son solo los peruanos quienes se dedican a promover esta exótica mixtura. Como director musical de los Brunswick Laboratories, y promotor tanto de la cultura de la grabación como de la cultura de la radio, Louis Katzman grabaría bajo diferentes nombres como The Whittalls Anglo-Persians, The Castillians, Louis Katzman’s Colonial Orchestra, la Atlantic Dance Orchestra, the Brunswick Salon Orchestra o la Jazz-O-Harmonists, incluyendo en su repertorio múltiples grabaciones peruanas como el ‘*inca step*’ con la Louis Katzman’s Orchestra, como un ‘*novelty*, instrumental’.

A pesar de lo variado y prolífico de la producción musical peruana relacionada con el *jazz*, el término *jazz band* no logra declarar su relación con géneros musicales específicos, pasando a la posteridad representando solamente a la cultura de baile. Incluir en la promoción de un evento en Lima el término *jazz band* implicaba más que la exclusividad estilística: la idea de diversión bailada. Si en décadas posteriores la labor de catalogar a la bandas de *jazz* en el Perú sería sencilla, durante los años veinte las *jazz band* pierden rápidamente la posibilidad de generar protagonismo musical y sus mestizajes musicales quedaron diluidos en la cultura criolla costeña y vencidos por la supremacía del *vals*.



Figura 5. *El Comercio*, 16 de marzo de 1924.

Una pequeña anécdota bastará para aclarar nuestra situación contemporánea con respecto a las *jazz band* de los veinte: a mediados del 2015, el saxofonista peruano Carlos Espinoza encontró colgada en la pared de la casa de familiares del músico Pocho Purizaga (importante innovador en la historia del *jazz* peruano) la foto de una *jazz band*, con un letrero donde figura: “Purizaga Jazz Band”. Mientras el trabajo de Pocho puede ser encontrado en los medios de difusión –aunque como Carlos Espinoza también comenta no al nivel de su importancia en el desarrollo del *jazz* en el Perú–, el historial ‘jazzero’ de la familia Purizaga ha pasado completamente desapercibido. Existen casos

similares que relacionan con músicos de períodos posteriores afectados por este historial ‘abandonado’ de la música popular, y que deben ser investigados para aclarar una serie de relaciones musicales y culturales importantes y olvidadas. Si para una familia limeña de los veinte el término ‘*jazz band*’ podía ser de uso común, para el limeño contemporáneo carece por completo de significado.



Figura 6. Purizaga Jazz Band.

La historia de las *jazz band* del Perú es un capítulo perdido en nuestra historia musical y que merece una labor de rescate posible, necesaria y urgente. El poco interés que se le ha prestado al *jazz* de este período está concentrado en las influencias de carácter andino. Aunque los mismos autores comprenden el nivel de mitificación en el que el proceso ha estado envuelto y los diferentes discursos políticos que alimentaron la formación del *inca step*, aún podemos percibir una intención nacionalista en el énfasis dado al elemento ‘peruano’ del mestizaje musical. Enfrentarse a un fenómeno musical desde una mirada nacionalista es un proceso peligroso y destinado a ensombrecer la percepción de la situación musical enfrentada, pero es un proceso presente en muchos

de nuestros análisis académicos. La *jazz band*, sin el elemento ‘indígena’, puede llegar a ser considerada como la copia de un producto extranjero o extranjerizante y sin mayor relevancia histórica. Este proceso por el cual los productos musicales de procedencia extranjera que no presenten elementos representativos de los discursos ‘étnicos’ o nacionalistas pierden la atención tanto del sector académico como del popular, es un problema aún por solucionar, y que en nuestro caso se ha visto reflejado en la poca acogida que ha tenido el *jazz* como objeto de estudio en el Perú. Una de las tareas primordiales para los nuevos estudiosos de la música aquí es reconstruir, más aún que una realidad histórica, la propia percepción y actitud del ‘experto’ como una labor subversiva frente a las construcciones de identidad del pasado basadas en clase y raza. Atrapados entre el cientificismo tradicional y las promesas del discurso poscolonial y subalterno, entre las nociones de nación y etnia, perpetuamos una serie de lecturas con la que hemos ‘colonizado’ el pasado remoto en función al pasado cercano, pero no al presente ideológico.

Este texto tiene como función principal servir de preámbulo y de ambientación para una discusión aún sin invitación, fecha ni propuesta. Si en mi breve introducción a la historia del *jazz* en el Perú (López 2013) discuto algunos de los problemas de recopilación de información básica e incluyo mínimas menciones a la situación de los veinte, entre ellas las disputas entre las *jazz band* de Chorrillos y La Punta mencionadas en el texto de Gabriel Benites (1995), estos comentarios son tan escasos como la información encontrada en los medios de difusión de la época y en los trabajos de los estudiosos de la música. Fuera de los problemas metodológicos e ideológicos planteados, creo que el interés en el tema de la historia del *jazz* en el Perú tendrá un nacimiento tardío pero efectivo. El trabajo académico *in progress* nos presentará en los próximos años una imagen más reveladora, que deberá incluir no solamente la recopilación inicial de datos, sino un análisis extenso y desapegado en el que nuestras tendencias contradictorias y xenofobias ocultas puedan ser

directamente cuestionadas en favor de una visión posnacional y realmente descolonizadora. El *jazz* como subcultura musical peruana durante los años veinte es un ‘país extranjero por descubrir’, tan exótico y enigmático en sí mismo como los Estados Unidos, y al que debemos enfrentarnos desprovistos de misión moral o cívica, y sin políticas dogmáticas de identificación o pertenencia. Tudor no esperaría menos de nosotros.

Referencias

Basadre, Jorge

1964 *Historia de la República del Perú*. Lima: Ediciones Historia.

Benites, Gabriel

1995 “Jazz in Peru”. Texto no publicado.

Borras, Gérard

2012 *Lima: el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Borras, Gérard y Fred Rohner

2013 *La música popular peruana. Lima - Arequipa (1913-1917)*. Los archivos de la Victor Talking Machine + 1 CD. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Brunswick Records: New York sessions, 1927-1931 Ross Laird, Brunswick-Balke-Collender Company, Brunswick Radio Corporation Greenwood Publishing Group.

Brunswick Records: Chicago and regional sessions Ross Laird, Brunswick-Balke-Collender Company, Brunswick Radio Corporation Greenwood Publishing Group, Jan 1, 2001.

Bustamante, Emilio

2005 “Los primeros veinte años de la radio en el Perú”. En: *Contratexto* 13: 206-220. Universidad de Lima

Clayton, Lawrence A.

1999 *Peru and the United States: The Condor and the Eagle*. Georgia: University of Georgia Press.

Drake, Paul W.

1989 *The Money Doctor in the Andes: The Kemmerer Missions, 1923-1933*. Durham: Duke University Press.

Evans, Nicholas M.

2000 *Writing Jazz: Race, Nationalism, and Modern Culture in the 1920's*. New York: Taylor & Francis.

Fagan, Ted y William R. Moran

1983 y 1986 *The Encyclopedic Discography of Victor Records*. Santa Barbara: Greenwood Press.

Feldman, Heidi Carolyn

2006 *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Gamarra Carrillo, Jeffrey

2007 "Las veladas literario-musicales como espacios de construcción de identidades en Ayacucho del siglo XX: Elementos de la historia cultural regional". En: *El desarrollo de las ciencias sociales en Ayacucho: la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga*. Luis Millones, Jeffrey Gamarra y José Ochatoma Paravicino (editores). Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNMSM, pp. 169-178.

Kinney Troy y Margaret West Kinney

1914 *The Dance. Its place in art and life*. New York: Frederick A. Stokes Company.

Klor de Alva, J. Jorge

2009 "La poscolonización de la experiencia (latino) americana. Una reconsideración de los términos 'colonialismo', 'poscolonialismo' y 'mestizaje'". En: *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde / sobre América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Lehman, Christopher P.

2009 *The Colored Cartoon: Black Representation in American Animated Short Films, 1907-1954*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

Lloréns Amico, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

López Ramírez-Gastón, José Ignacio

2013 “A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano”. En: *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. Julián Ruesga Bono, coordinador. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Manning, William R. (editor)

1938 *Diplomatic Correspondence of The United States, Inter-american Affairs, 1831-1860*. 8 volúmenes. Washington, D. C.: Carnegie Endowment for International Peace.

Mendoza, Zoila S.

2006 *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Miranda, Ricardo y Aurelio Tello

2011 “La música en Latinoamérica”. En: *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Vol. 4. Mercedes de Vega Armijo, coordinadora. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Ramos Núñez, Carlos Augusto

2000 *Historia del derecho civil peruano: siglos XIX y XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Raygada, Carlos

1954 *Historia crítica del Himno Nacional*. Lima: Editorial Mejía Baca.

Rengifo Carpio, Daniel

2014 *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rénique, José Luis

2004 *La batalla por Puno: conflictos agrarios y nación en los Andes peruanos, 1866-1995*. Lima: IEP / CEPES / SUR.

Reza, Germán A. de la

2014 “Amistades convenientes: William Tudor Jr., primer cónsul de Estados Unidos en Perú (1824-1828)”. En: *Cuadernos Americanos Nueva Época* 149, Vol. 3 (julio-septiembre). Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Romero, Raúl R.

1987 "Panorama de los estudios sobre la música tradicional en el Perú". En: *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 14. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1989 "Géneros, contextos y escalas musicales en los Andes peruanos". En: *Revista del Conservatorio* 2. Lima, diciembre.

2001 *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. New York: Oxford University Press.

Sandler, Kevin S.

1998 *Reading the Rabbit: Explorations in Warner Bros. Animation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Santa Cruz, Nicomedes

2004 *Obras completas I. Poesía (1949-1989)*. Lima: Libros en Red.

Santa Cruz Gamarra, César

1977 *El waltz y el valse criollo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Smith, Jonathan Z.

1982 *Imagining Religion: From Babylon to Jonestown*. Chicago: University of Chicago Press.

Swepston, Eileen

1914 *The tango. As Standardized and Taught by the Representative Dancing Masters of the North American Continent*. Vancouver: J. H. Welch.

Tucker, Joshua

2013 *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press.

Vega Armijo, Mercedes de (coordinadora)

2011 *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. 6 volúmenes. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Walker, Caroline

1914 *The Modern Dances. How to Dance Them*. Chicago: Saul Brothers.

SOBRE LOS AUTORES

Santiago Alfaro Rotondo

Sociólogo por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Se ha desempeñado como oficial del Programa de Derechos Indígenas e Interculturalidad de la Oficina Regional para América del Sur de Oxfam, y como subgerente de Artes Escénicas e Industrias Culturales de la Municipalidad de Lima. Ha sido editor del libro *Ciudadanía intercultural: conceptos y pedagogías para América Latina* (PUCP, 2008) y es autor de diferentes artículos publicados en libros y revistas como “Políticas y mercados culturales en América Latina”, número especial (Vol. 48, N° 4, 2013) de la *Latin American Research Review* (LARR). Sus intereses en investigación incluyen la etnicidad y la ciudadanía, así como las políticas e industrias culturales. Actualmente es docente y jefe de la Oficina de Evaluación de la Investigación de la PUCP.

Luis Alvarado

Investigador independiente y curador. Dirige el sello discográfico y plataforma de conciertos Buh Records, con el que realiza una intensa labor de difusión de la música peruana de vanguardia. Entre sus trabajos de investigación destacan la muestra *Resistencias: primeras vanguardias musicales en el Perú*, el documental *Ruido vulgar: extremos sonoros en Lima* y los libros *Tiempo y obra de César Bolaños* y *Chincha Saudita: el viaje musical de Perujazz*.

Gérard Borrás

Profesor de estudios latinoamericanos en la Universidad de Rennes 2 (Francia) y director del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA). Dedicó sus investigaciones a las relaciones entre músicas populares y sociedades en América Latina y en los países andinos en particular. A partir del 2000 orientó su trabajo hacia la música popular peruana de principios del siglo veinte con dos objetivos

principales: proponer nuevas ediciones científicas de las grabaciones realizadas en el Perú entre 1910 y 1935, y contribuir a un estudio de la producción de objetos musicales (discos, partituras, cancioneros, etc.) que permita enriquecer el conocimiento histórico de la producción musical de los sectores populares del Perú y de sus regiones. Ha publicado *Montes y Manrique. Cien años de música peruana* con Fred Rohner en el 2010, y *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* en el 2012 (ambos editados por IFEA y el Instituto de Etnomusicología – IDE de la PUCP). En el 2013 publicó, también con Rohner, *La música popular peruana. Lima-Arequipa 1913-1917* (IFEA).

James Butterworth

Estudió en la Universidad de Cambridge y luego obtuvo una maestría y un doctorado en etnomusicología por el Royal Holloway de la Universidad de Londres. Entre sus áreas de investigación se encuentran la música folclórica y popular en el Perú, el capitalismo, la cultura sentimental pública, el género, la producción y consumo del *videoclip*, y las políticas culturales indígenas. Actualmente, además de enseñar etnomusicología en las universidades de Cambridge y de Oxford, se desempeña como investigador en la Universidad de Kingston (Londres), donde estudia la *performance* del *hip hop* británico.

Shane Greene

Profesor de antropología en la Universidad de Indiana Bloomington, donde también dirigió el Centro de Estudios Latinoamericanos y Caribeños entre los años 2011 y 2015. Sus trabajos abarcan los movimientos sociales, estudios culturales, urbanismo y música. Su primer libro, *Customizing Indi-geneity: Paths to a Visionary Politics in Peru*, fue publicado en EE. UU. por Stanford University Press en 2009, y en español por el Instituto de Estudios Peruanos. Actualmente se encuentra terminando un proyecto sobre la vida subterránea en Lima durante el conflicto armado, cuya publicación por Duke University Press se titulará *Punk and Revolution: 7 More Interpretations*

of Peruvian Reality. En el Perú estará a cargo de Pesopluma, con el título *7 interpretaciones de la realidad subterránea*.

Alexander Huerta-Mercado

Tiene una maestría y un doctorado en antropología por la New York University, además de un diplomado en Culture and Media por la misma universidad. Es licenciado en antropología por la PUCP en donde enseña actualmente. Ha publicado artículos sobre cultura popular en Lima, especialmente en lo relacionado a espectáculo y medios masivos, género y humor. Asimismo, lleva a cabo el proyecto Sherezade consistente en articular el video, la antropología e Internet para fines educativos. Entre 1994 y 1999 fue parte del proyecto de investigación de campo del IDE de la PUCP, del que ahora es investigador.

Kyle E. Jones

Magíster y candidato al doctorado en antropología por Purdue University, Indiana. Sus áreas de interés se enfocan en la juventud, la cultura urbana, la globalización y la investigación de diseño. En el 2010 empezó sus aproximaciones al *hip hop* y la formación de organizaciones juveniles populares en Huancayo, Cusco y Lima.

Javier F. León

Doctorado en etnomusicología por la Universidad de Texas, Austin. Dirige el Centro de Música Latinoamericana de la Indiana University Jacobs School of Music. Sus trabajos han sido publicados en varias revistas, incluyendo la *Revista de Música Latinoamericana*, *Black Music Research Journal* y *Ethnomusicology Forum*, y en los libros *Music and Cultural Rights* (2009) y *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (2011). También ha sido editor invitado para la revista *Culture, Theory and Critique* y coeditor del libro *A Latin American Music Reader: Views from the*

South, de próxima publicación. Actualmente sus investigaciones se enfocan en la relación entre música y política cultural, la salvaguardia del patrimonio, las industrias culturales y el neoliberalismo, tanto en el Perú como en otras partes de América Latina.

José Ignacio López Ramírez-Gastón

Profesor de la PUCP e investigador del IDE de la misma universidad. Se graduó en estudios comparados por la Ohio State University. Magíster y doctorando en música por la Universidad de California en San Diego. Dedicó su trabajo principalmente al estudio de la música popular contemporánea y a la relación entre tecnología y música en el Perú. Como artista se ha presentado en múltiples festivales alrededor del mundo y, desde 1999, es director del sello Discos Invisibles, dedicado al arte sonoro.

Julio Mendivil

Etnomusicólogo y charanguista peruano. Ha sido investigador y docente adjunto en etnomusicología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Música y Teatro de Hannover, y profesor visitante en diversas universidades tanto en Europa como en Latinoamérica. Ha dirigido la cátedra de etnomusicología en la Universidad de Colonia (2008-2012) y el Center for World Music de la Universidad de Hildesheim (2013-2015). Actualmente preside la International Association for the Study of Popular Music - Rama Latinoamericana (IASPM-AL) y es profesor de etnomusicología de la Universidad Johan Wolfgang Goethe de Frankfurt.

Zoila Mendoza

Antropóloga peruana y actualmente profesora principal y jefa del Departamento de Estudios Indígenas de las Américas (Native American Studies) en la Universidad de California en Davis. Bachiller y licenciada en antropología por la PUCP y magíster y doctora por la Universidad de Chicago. Es autora

de *Al son de la danza* (PUCP, 2002), con versión en inglés titulada *Shaping Society Through Dance* (University of Chicago, 2000), y de *Crear y sentir lo nuestro* (PUCP, 2006), traducido al inglés como *Creating Our Own* (Duke University, 2008); así como de varios artículos y capítulos en libros tanto en inglés como en castellano sobre las fiestas, la música y las danzas andinas. Ha realizado asimismo diversos documentales en ambos idiomas sobre estos y otros temas. Recibió la beca Guggenheim (2010-2011) para trabajar en su proyecto de libro y documental etnográfico sobre la peregrinación al santuario del Señor de Qoyllur Rit'i.

Kathryn Metz

Jefa del área de responsabilidad social del Rock and Roll Hall of Fame y Museo en Cleveland, Ohio. Tiene un Ph. D. en etnomusicología por la Universidad de Texas, Austin. Desde el año 2003 ha realizado trabajo de campo en la Amazonía urbana del Perú y ha publicado diversos capítulos sobre música urbano-amazónica en varios libros. Es también una flautista clásica profesional e integra regularmente un cuarteto de *bossa nova* en la ciudad de Cleveland.

Fred Rohner

Profesor del Departamento de Humanidades de la PUCP e investigador del IDE de la misma universidad, es magíster en filología hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España y candidato a doctor por la Universidad de Rennes (Bretaña, Francia). Ha publicado junto con Gérard Borrás *Montes y Manrique. Cien años de música peruana* (2010), como parte de la serie “Grabaciones históricas de la música peruana” que editan el IDE de la PUCP y el IFEA; así como *La música popular peruana. Lima-Arequipa 1913-1917* (IFEA, 2013), también con Borrás. Sus áreas de investigación comprenden la música y la lírica popular limeña (siglos diecinueve y veinte) y la literatura de viajeros.

Sarah Yrivarren

Arquitecta por la PUCP, autora del libro *Tribus urbanas en Lima*. Ha dado conferencias en las facultades de arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (Lima), la Universidad Privada Antenor Orrego (Trujillo) y la Universidad Alas Peruanas (Ayacucho); así como en las facultades de ciencias sociales de la Universidad Nacional Federico Villarreal y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Participa activamente en diversos grupos contraculturales con los que colabora mediante artículos y conversatorios. En la actualidad es docente en la PUCP y asistente de edición en la sección de arquitectura de su Fondo Editorial, combinando su trabajo con su participación en el Grupo de Estudios en Musicología de la misma universidad.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE

TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA

PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA

CORREO E.: TAREAGRAFICA@TAREAGRAFICA.COM

PÁGINA WEB: WWW.TAREAGRAFICA.COM

TELÉF.: 332-3229 FAX: 424-1582

DICIEMBRE 2015 LIMA - PERÚ

Este libro presenta varios artículos que, desde una perspectiva interdisciplinaria, analizan las diversas expresiones de música popular urbana que coexisten hoy en el Perú, y que hasta ahora habían sido pocas veces vistas como temas propicios de investigación académica. Los distinguidos autores incluidos en esta compilación escriben, a partir de puntos de vista que vienen desde las ciencias sociales y las humanidades, acerca del origen y desarrollo de manifestaciones locales como la música criolla y la música afroperuana, pasando por el nuevo mercado surgido alrededor del huayno comercial, hasta Felipe Pinglo, Chabuca Granda, Yma Sumac y nuevas cantantes como Dina Páucar. Asimismo, lo hacen sobre movimientos musicales que se han arraigado en el Perú como consecuencia de la globalización cultural: *rock metal*, *rock punk*, música electrónica, *pop*, cumbia y *jazz*. La gran diversidad de enfoques expresados en este libro lo convierten en una excelente introducción a la música popular en el Perú, como una nueva área de estudios por explorarse y descubrirse.

Autores

Santiago Alfaro / Luis Alvarado / Gérard Borrás / James Butterworth
Shane Green / Alex Huerta-Mercado / Kyle Jones / Javier León
José Ignacio López / Julio Mendivil / Zoila Mendoza / Kathryn Metz
Fred Rohner / Raúl R. Romero / Sarah Yrivarren

ISBN: 978-612-45070-1-4



9 786124 507014