



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

LA RENOVACIÓN FOLCLÓRICA LATINOAMERICANA Y LA NUEVA CANCIÓN
PERUANA

Folclor, música popular y política entre las décadas de 1950 y 1980

Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos

IGNACIO ALEJANDRO RAMOS RODILLO

Profesor Guía:
JOSÉ LUIS MARTÍNEZ CERECEDA

Santiago de Chile, año 2019

En memoria de don Jaime Moreno Garrido (1934 - 2017)

Para Clarita, "vamos por ancho camino"

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación contó con el apoyo del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Gobierno de Chile, específicamente de su programa de Becas de Doctorado Nacional, año académico 2013. Contó, asimismo, con el apoyo brindado del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, en particular de Marieta Alarcón, Alejandra Vega y especialmente de José Luis Martínez, mi profesor guía, quien juiciosa y generosamente orientó el proceso resultante en este volumen.

Doy las gracias al Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, en cuyas dependencias pude consultar una enorme cantidad de materiales cuya incidencia fue decisiva. Quisiera expresar mi gratitud especialmente a su directora, Barbara Göbel, y a su jefa de servicios al público, Ulrike Mühlischlegel. Del mismo modo, esta investigación contó con el auspicio del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, institución desde la cual pude coordinar mi pasantía de investigación en la ciudad de Lima, Perú. Agradezco especialmente a quien fuera su director, Raúl Renato Romero.

Deseo expresar mi gratitud a Nicolás Ocaranza, de la Dirección de Investigación y Creación Artística de la Universidad Mayor, por las facilidades prestadas para la redacción de este documento. Doy las gracias sobre todo al Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la mencionada casa de estudios, en especial a Christian Spencer, su director, a Josefina de la Maza, Catherine Burdick y a Juan Pablo Silva, por la ayuda y el apoyo brindados.

Esta tesis debe muchísimo al espíritu colaborativo de los usuarios de la red de intercambio Souseek y al altruismo de Alexandra Elbakyan.

Los largos años de los que esta tesis doctoral da cuenta fueron más gratos y llevaderos gracias al cariño de amigos, parientes y colegas a quienes, por cierto, quisiera reconocer: a Rubí Carreño Bolívar, por el aliento y la confianza constantes. A mis entrañables Pablo Berríos González y Alejandro Viveros Espinosa, por su solidaridad a toda prueba. A Simón Palominos Mandiola, Gerardo Figueroa Rodríguez, Karen Donoso Fritz, Renzo Filinich, Javiera Manzi, Ariel Mamani, Fred Rohner, Juan Pablo González, Nora Fuentealba Rivas, Víctor Rondón, Aníbal Fuentealba Acuña, Soledad Chávez Fajardo, Julio Mendívil, Celso Garrido-Lecca, Fernando García Arancibia, Antoine Sextier, Luis Briceño, Camila Salinas Celedón, Víctor Tapia y tantos otros, por el interés en este trabajo y la ayuda brindada tanto en lo personal como en lo investigativo.

A Héctor, Adriana y Angélica, por el soporte familiar fundamental brindado a este trabajo.

A los distintos amigos y colegas de la ciudad de Berlín, con los mejores recuerdos: Claudia Maldonado Gauss, Víctor Álvarez Ponce, Andrea Speer, Luciana Ramos Parada, Krista Lillemets, Cecilia Maas, Hiram Villalobos y Mayte Dongo Sueiro. A los amigos, colegas y entrevistados de la ciudad de Lima, con el anhelo de seguir colaborando: Raúl Álvarez Espinoza, Pablo Molina Palomino, Leonor Lamas, Camila Sastre Díaz, Juan Aedo Guzmán, Aurelio Tello, Luis Alvarado Manrique, Aída García Naranjo, Marco Iriarte, Hugo Lévano, Jorge Luján, Pilar Zúñiga, José Antonio Catter, Manuel Lizárraga Ibáñez, Juan Melgar Russo Herrera, Mapi Ego-Aguirre, Alberto Chávez Noriega, Giovanna Arias Carbone, Juan Luis Dammert.

Y muy especialmente a ti, Nachita, MUCHAS GRACIAS. Sin ti nada de esto hubiera sido posible.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1 EL FOLCLOR COMO CIENCIA EN EUROPA Y AMÉRICA LATINA.....	16
1.1 La cultura popular según el movimiento romántico.....	16
1.2 El concepto de <i>folklore</i>	24
1.3 El <i>folk</i> y el problema étnico.....	42
1.4 La utilidad del folclor como ciencia.....	49
CAPÍTULO 2 EL FOLCLOR MUSICAL EN AMÉRICA LATINA.....	55
2.1 Nación, identidad y representación.....	57
2.2 Hegemonía y tradición.....	67
2.3 Pueblo, “popular” y cultura popular.....	81
2.4 La industria cultural, lo massmediático y la autenticidad.....	92
2.5 Algunos casos.....	105
CAPÍTULO 3 LA RENOVACIÓN FOLCLÓRICA LATINOAMERICANA.....	117
3.1 Lo nacional, lo internacional y el imperialismo cultural.....	121
3.2 Cultura popular, industria y masividad.....	137
3.3 La canción renovada.....	147

3.4 El compromiso y la política.....	167
CAPÍTULO 4 EL GOBIERNO REVOLUCIONARIO DE LAS FUERZAS ARMADAS Y EL CONTEXTO GENERAL DE LA MÚSICA POPULAR PERUANA.....	173
4.1 El GRFA y la vida política.....	174
4.2 Criollismo, migración y folclor en Lima.....	187
4.3 Música popular y política cultural.....	200
CAPÍTULO 5 LA NUEVA CANCIÓN PERUANA.....	213
5.1 Celso Garrido-Lecca y la Nueva Canción en Chile.....	215
5.2 La Escuela Nacional de Música y el Taller de la Canción Popular.....	223
5.3 Tiempo Nuevo, la izquierda y el Velascato.....	233
5.4 La segunda fase del GRFA y la organización política de la NCP.....	240
5.5 Lo chileno, lo latinoamericano y lo peruano en Tiempo Nuevo.....	249
5.6 La cantata <i>Kuntur Wachana</i> y la canción testimonial.....	258
5.7 Derivaciones de la NCP y su destino durante la década de 1980.....	265
CONCLUSIONES.....	272
BIBLIOGRAFÍA, DISCOGRAFÍA Y ENTREVISTAS.....	282

RESUMEN

Esta tesis tiene por objetivo describir analíticamente la constitución histórica y conceptual tanto del folclor en general como de la Renovación Folclórica latinoamericana en particular, entre las décadas de 1950 y 1980, con atención especial al movimiento de la Nueva Canción Peruana. Combina perspectivas teóricas y metodológicas provenientes de la historia cultural y los estudios culturales -anglosajones y latinoamericanos-, su enfoque es cualitativo y es desplegada en base a una amplia revisión bibliográfica y al análisis de diversas fuentes discográficas, orales y documentales. Los resultados de la misma son múltiples y comprometen, a grandes rasgos, una definición de folclor como mediación estética y políticamente intencionada entre tradición y modernidad -que contribuyó tanto a la definición de las políticas culturales, de las formas de la industria cultural y de las identidades latinoamericanas-, una caracterización crítica del movimiento renovado, en tanto una de las escenas más trascendentales de la música latinoamericana del siglo XX y, como su aporte más importante, una reconstrucción histórica de su expresión peruana, entre mediados de la década de 1970 e inicios de la de 1980.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral aborda el desarrollo histórico y conceptual del folclor musical en América Latina, puntualmente en lo que llamo la Renovación Folclórica latinoamericana, entre las décadas de 1950 y 1980, con especialísima atención a la escena de la Nueva Canción Peruana. Las razones principales que motivan esta investigación pueden parecer contradictorias y, sin embargo, me parece que responden a un mismo espíritu: el deseo de contribuir a una caracterización y problematización sinóptica del movimiento latinoamericano -pues este, en general, ha sido estudiado en torno a casos nacionales- y, en segundo lugar, el deseo de estudiar el fenómeno peruano, debido a que éste es uno de los menos conocidos dentro de la generalidad latinoamericana, uno de los más tardíos cronológicamente y, coincidentemente, uno de los menos cubiertos por investigaciones académicas.

El fundamento principal de esta tesis consiste en que el folclor es un fenómeno musical situado en la América Latina del siglo XX que ha predeterminado gran parte de las expresiones culturales populares latinoamericanas. A grandes rasgos, sostengo que el folclor ha designado tanto los fenómenos de la cultura tradicional como los marcos conceptuales que lo contienen, las actividades investigativas que se ocupan de los mismos y un sinnúmero de otras prácticas y ámbitos, dando forma a un campo en que confluyen disciplinas académicas, cierta productividad industrial cultural y las políticas culturales institucionales. Sostengo, asimismo, que el folclor ha operado como una representación de la tradición y de lo popular, ideada -al menos en un primer momento de su historia- para preservar y refuncionalizar una menguante cultura tradicional amenazada por intensos procesos de modernización. Esta dimensión representacional implica, obviamente, una mediación estética, una

traducción de los rasgos propios de la cultura tradicional a los hábitos y preferencias del público moderno, urbano y masivo, llevada a cabo siguiendo los códigos propios de las músicas doctas y populares presentes en América Latina durante, principalmente, fines del siglo XIX y mediados del siguiente.

En consecuencia, parte importante de esta tesis está dedicada a desentrañar las causas y reconocer los modos en que el folclor experimentó una notable mutación desde la exaltación de lo tradicional -función resonante en los ámbitos simbólico e institucional- hacia su dinamización radical, a partir de los años 1950, manifestada en el quiebre del sesgo nacionalista y el nacimiento de uno latinoamericano e internacionalista, la superación del pintoresquismo ruralista, la audacia de sus innovaciones estilísticas y, entre otros aspectos, su compromiso con proyectos sociales y políticos de nuevo cuño. Por cierto, esta investigación acota la enorme diversidad política del folclor continental a aquellas propuestas identificables con la izquierda, bruñida al alero del desarrollismo midisecular y determinada tanto por la Revolución Cubana como por una amplia gama de procesos de largo alcance desencadenados a lo largo de la década del sesenta.

En tal sentido, el período escogido -las décadas de 1950 y 1980- impone su peso histórico absoluto pues encuentra al folclor estimulado por nuevas discusiones y posiciones críticas que darán un giro a su matriz hasta hacer de éste, en primer lugar, un marco operante también en la esfera eminentemente cultural –no ya sólo en los ámbitos académicos- y, en segundo lugar, un campo de enunciación crítica respecto a las desproporciones estructurales que afectaban a las sociedades latinoamericanas. En este sentido, y más allá de las diferencias específicas entre casos nacionales y regionales, el folclor continentalmente demostró, desde las postrimerías del siglo XIX, su tendencia a instrumentalizar determinadas constelaciones culturales como parte de una estrategia orientada a la formación de un repertorio de prácticas, objetos y valores a los que se les imprimía el sello de lo consuetudinario y lo atemporal. Lo anterior ulteriormente apuntaba a la fijación de identidades nacionales, étnicas, locales y/o regionales cuyo grueso era coincidente

con proyectos sociopolíticos identificados con el liberalismo decimonónico, en su transición hacia el nacional-desarrollismo del primer tercio del siglo XX. En pocas palabras, la época asistió a la emergencia social, política y cultural de lo popular, categoría cada vez más relevante según una redefinición en curso de lo político y una modernización acelerada del campo cultural latinoamericano. Lo popular será, en lo inmediato, una noción crecientemente problemática para las artes y la cultura, que halla su primer antecedente general, en sintonía con un proceso de alcances globales, justamente en la categoría de folclor. Sinópticamente, el objeto de investigación se manifiesta como un proceso que movilizó diversas posiciones políticas y sociales, que abarcó instancias de organización y administración de prácticas y representaciones, expresándose también como una índole específica de política cultural. Dicho de otro modo, bajo la categoría de folclor lo popular fue puesto al servicio de diversos intereses sociales y políticos, según la agencia de diversos sectores culturales y sociales, predeterminando los conceptos respectivos de lo nacional y de ciudadanía. En la misma línea, una evolución de las músicas tradicionales, folclor mediante, puede ser seguida hacia un gran concepto de música popular, desde el despegue del proceso global de modernización que el continente experimenta desde fines del siglo XIX, sobre todo gracias al desarrollo de la industria cultural, de una cultura del espectáculo y al fortalecimiento de los Estados nacionales.

La fase reconocida como Renovación Folclórica fue articulándose continentalmente a partir de los años cincuenta y desarrollándose entre la década del sesenta y del ochenta. Entre mucho aspectos de índole musical y extramusical, el proceso fue desplegándose según una sucesión de cambios en la estructura armónica y la performance del folclor musical de viejo cuño, obedeciendo principios y asumiendo elementos adoptados desde distintos géneros populares cosmopolitas -como el jazz, el bolero o la música vocal, etcétera-, cambios a los que se sumaron la superación temática y estilística de la lírica convencional y la emergencia de una canción centrada en problemas intrínsecos a las sociedades latinoamericanas,

como la explotación y la dependencia económicas o la marginación social y política. La corriente en cuestión se tradujo en una transición hacia un tipo de canción social y política tradicionalmente arraigada, hito trascendental para la cultura latinoamericana que zanjó una distancia definitiva frente a la canción folclórica clásica de décadas previas. No obstante, esta transición o superación del modelo precedente no implicó un corte radical entre uno y otro, pues la evidente politización de la canción folclórica sudamericana se fundió con el proceso histórico completo de la canción folclórica latinoamericana. Con lo anterior, el folclor renovado jugó un papel de relieve en la construcción y el fortalecimiento de la izquierda latinoamericana posterior a la Revolución Cubana, ya fuera desde una sensibilidad o compromiso social y estético, ya como parte de la militancia en estructuras orgánicas o a través de políticas culturales oficiales.

Esta investigación recoge toda una serie de postulados generales, como los enumerados, para concentrarse en el desenvolvimiento de la renovación en el Perú, entre mediados de los setenta e inicios de los ochenta, lo anterior precedido, por cierto, por una correspondiente contextualización de sus antecedentes tanto en relación con el movimiento latinoamericano como con el trasfondo sociopolítico provisto por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. En directa relación con los objetos escogidos, es crucial aclarar que este proyecto de investigación perseguía, en un inicio, fines un tanto distintos: la tesis doctoral en su primera formulación asumiría comparativamente los casos de la Nueva Canción Chilena y de su homónima peruana, a la luz, paradigmáticamente, de la regularidad latinoamericana. El estado intelectual que fue develándose a medida que la lectura y el recabamiento de fuentes avanzaban, llevó a la decisión de descartar el estudio chileno, en primer lugar, por estar más extensamente trabajado y, en segundo lugar, por la urgencia de limitar los plazos de la investigación y de optimizar sus recursos. La novedad y el atractivo de los resultados que fueron paulatinamente surgiendo me convencieron de la necesidad tanto de aportar a una descripción general y problemática de la generalidad continental, como de dar énfasis al caso

peruano, lo cual, sin caer en exageraciones, constituye una verdadera primicia tanto en el contexto de la historiografía cultural latinoamericana como política y relativa, asimismo, a la música popular latinoamericana. Es este claramente el máximo aporte de este trabajo.

En tal sentido, la investigación pudo alcanzar una premisa general difícilmente anticipable de no haber tomado las decisiones ya planteadas: la preeminencia de los casos paradigmáticos de la Renovación Folclórica latinoamericana -Argentina, Chile, Cuba y Uruguay- establece diferencias notables y significativas en contraste con otros casos menos hegemónicos, como fueron el mexicano, el nicaragüense, costarricense, puertorriqueño, venezolano, peruano, colombiano o el ecuatoriano, escenas menores, finalmente, que nacieron bajo el influjo de las más emblemáticas, a imitación de aquellas, y que paulatinamente fueron conquistando mayor autonomía. Bajo este ascendente, la Nueva Canción Peruana no respondió necesariamente a una revisión activa local del folclor y de las músicas tradicionales al interior del Perú, más bien se trató de una importación de modelos extranjeros, especialmente del chileno, lo que a medida que se acercaban los años ochenta fue derivando en un abordaje de las músicas tradicionales andina y costeña, respondiendo a la necesidad de dotar a la Nueva Canción local de un carácter más nacional. La Nueva Canción en el Perú fue una corriente tardía en comparación sobre todo con las escenas consolidadas. Sus principales agentes fueron jóvenes mesocráticos que militaban en algunos de los muchos partidos o movimientos políticos de los setenta, a quienes les movía un interés por la música popular latinoamericana y que asimismo se caracterizaban generacionalmente por un desinterés relativo hacia la música folclórica nacional. Dicho desinterés fue advertido y críticamente asumido a fines de la década a través de un proceso que un informante describió como de “deschilenización”. Políticamente, la Nueva Canción Peruana se insertó dentro de la enorme gama de organizaciones de izquierda que abarcan posiciones marxistas-leninistas, socialdemócratas, castrista-guevaristas o maoístas, entre otras, y respondió asimismo a la ambigua relación

existente entre la izquierda y el mentado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Este movimiento incidió en la formación de Izquierda Unida, conglomerado que reunió a buena parte de la izquierda legal hasta fines de los años ochenta, y como parte de esta gran unidad, tendió a debilitarse con la aparición del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso.

El objetivo general de esta tesis es caracterizar histórica y conceptualmente la Renovación Folclórica latinoamericana, afrontando previamente una reflexión crítica sobre el concepto general de folclor musical en Europa y América Latina, y revisando especialmente el caso de la Nueva Canción Peruana. Sus objetivos específicos son:

- Elaborar las categorías, conceptos y nociones implicados en las problemáticas de lo político, lo popular y lo tradicional, en torno al folclor musical en Europa, originalmente, y luego en América Latina.
- Identificar los modos en que el folclor se ha desarrollado en tanto ámbito de estudios académicos, área de la industria cultural e instancia de diseño e implementación de política culturales públicas durante el siglo XX latinoamericano.
- Recrear y analizar, histórica y categorialmente, las escenas de la Renovación Folclórica latinoamericana en general y de la Nueva Canción Peruana en particular.

La hipótesis que soporta a esta tesis doctoral consiste en que la Renovación Folclórica representa una readecuación categorial y estética de las nociones y prácticas pertenecientes al folclor musical vigente en América Latina entre fines del siglo XIX y mediados del siglo XX. El surgimiento de dicha escena motivó la orientación del folclor musical a los intereses sociales, culturales y políticos -según nociones *ad hoc* de lo popular, lo político y de lo tradición- en un contexto continental de ascenso de la izquierda, lo que a la larga implicó una identificación de estos marcos estéticos con dicho sector político y la derivación final del folclor

latinoamericano renovado como una serie de géneros más dentro del enorme espectro de las músicas populares del continente.

Metodológicamente, y debido a mi formación inicial como historiador, esta es una investigación simultáneamente inserta en los estudios culturales y la historia cultural, que centra su atención en cómo la cultura contribuye a la constitución de la realidad social, reconociendo por supuesto la pertinencia del bagaje crítico y teórico de la multidisciplinaria humanística, científico social y estética. En términos operativos, esta tesis doctoral ha contemplado una fase de revisión bibliográfica orientada al establecimiento de un estado del arte, tanto en lo teórico como en lo historiográfico, llevada a cabo principalmente durante mi estadía de investigación en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, donde tuve ocasión de revisar materiales que abordan la cuestión a nivel continental. La fase de revisión y producción de fuentes fue desarrollada sobre todo en el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde pude revisar bibliografía puntual, conseguir discografía, trabar contacto con otros investigadores y realizar las entrevistas a exponentes de la Nueva Canción Peruana, las que representan la base documental de buena parte de esta investigación.

Los resultados se organizan a lo largo de cinco capítulos. El primero, “El folclor como ciencia en Europa y América Latina”, corresponde a una introducción histórica y conceptual, haciendo las veces, por cierto, de marco teórico. Dice relación principalmente con las causas primordiales y el contexto intelectual que dieron vida al folclor durante la crisis del Antiguo Régimen en Europa, su transformación en disciplina académica durante el siglo XIX y su arribo, finalmente, a América Latina durante en las postrimerías del mismo. El segundo apartado, “El folclor musical en América Latina”, íntimamente ligado al anterior, aborda las definiciones y dilemas propios del folclor en nuestro continente hasta aproximadamente mediados del siglo pasado, centrándose en su faceta académica para volcarse luego a su rasgos y funciones en tanto género de la música popular, apuntando sobre todo a las

nociones de identidad, representación, pueblo y lo popular, autenticidad, etcétera, nociones todas especialmente sensibles al problema tratado.

El tercer capítulo sin duda constituye el núcleo de la investigación y uno de sus aportes fundamentales a la producción de conocimiento sobre la materia. En “La Renovación Folclórica latinoamericana” hay una caracterización crítica del movimiento general latinoamericano, complementada globalmente con otros movimientos -situados sobre todo en Norteamérica y Europa Occidental-, siendo desplegada básicamente en torno a los problemas de lo nacional y lo popular en el seno de posiciones políticas reivindicatorias, el imperialismo cultural y el anticolonialismo, la masividad y el carácter mercantil de los bienes de la industria cultural, la aspiración a una canción crítica y comprometida y, finalmente, a la subjetividad e institucionalidad política de la misma. Las categorizaciones expuestas en este apartado son aplicadas al caso peruano a través de los capítulos cuarto, “El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas y el contexto general de la música popular peruana”, y quinto, “La Nueva Canción Peruana”.

CAPÍTULO 1

EL FOLCLOR COMO CIENCIA EN EUROPA Y AMÉRICA LATINA

1.1 La cultura popular según el movimiento romántico

La fase modernizadora que afectó a Europa Occidental a partir de mediados del siglo XVIII trajo consigo una gama de fenómenos que alteraron significativamente la historia: el comienzo del desarrollo industrial; una redefinición de las instituciones y los espacios de lo político; un reordenamiento de las relaciones entre lo público y lo privado; la paulatina laicización de la vida; una nueva experiencia de lo social, marcada por el auge de lo urbano y el repliegue de lo rural, entre otras tendencias y procesos. Principalmente, en lo que es actualmente Alemania, el movimiento romántico acusó recibo de estos profundos cambios epocales, resintiéndolo, por ejemplo, la velocidad que ganaba el tiempo histórico, pocas décadas más tarde celebrada a través de la retórica del progreso, levantada por el liberalismo decimonónico. La innovación y el avance, junto a sus valores estéticos, políticos y científicos, si bien por una parte eran acogidos por los románticos alemanes, contradecían, de otro modo, referencias y atributos del movimiento que eran exaltados como un antídoto a esta modernidad rampante: una subjetividad que se oponía a una concepción racionalista y mecanicista del mundo, por medio de la celebración de las fuerzas de la naturaleza, de la ensoñación, la germanidad y de la medievalidad. El romanticismo, dentro de sus amplios temas, defendía un vínculo positivo con el pasado, vínculo que abría perspectivas hacia toda una porción del presente histórico, sobre el que la modernidad representaba una cierta amenaza de extinción.

El inicio de los abordajes modernos a la cultura popular se define con el romanticismo alemán, cuya problematización y conceptualización primaria se constituye entre fines del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Esta época, marcada, entre otros procesos, por la crisis del Antiguo Régimen y el auge del nacionalismo, acoge un amplio debate en torno a la constitución de un sujeto político y cultural, el pueblo, entidad colectiva cuya definición persiste aún, según una diversidad de registros y contenidos. Durante la época señalada, la discusión se dio principalmente en un plano filosófico, para luego derivar en el diseño paulatino de una política cultural, con su respectivo repertorio de prácticas y representaciones, determinada por los conceptos de *Volkskunde* y, posteriormente, *Folklore*, a lo largo y ancho de Europa. A este respecto, primaron dos posiciones principales: una reconociblemente ilustrada, más política, y una romántica, más interesada en lo cultural. Simplificando el contraste entre ambas, se puede afirmar que la fuerza de los argumentos se aplicó parcialmente al potencial que el pueblo ofrecía a las novísimas experiencias de la república, la democracia y la nación, en torno a los cambios que experimentaba la realidad centroeuropea con la Revolución Francesa, la crisis del Antiguo Régimen y la articulación de los primeros nacionalismos. En la discusión eran tratados implícitamente algunos tópicos como el de la clase social - un factor determinante para la implementación del ideario republicano y democrático- o el de la instrumentalización del pueblo y su patrimonio cultural -sobre el entendido de que la burguesía, aunque se confundiera con el pueblo al interior del Tercer Estado francés, constituía una entidad aparte-. Da cuenta de la diferencia entre las mencionadas posiciones el hecho de que el iluminismo situó al pueblo como principal legitimador de la nueva hegemonía, separando radicalmente lo culto de lo popular -en lo cultural, sobre todo-, mientras que el romanticismo sostenía un argumento similar, con la salvedad que abrazaba la cultura popular como un aspecto positivo y provechoso para la constitución, particularmente, de una nacionalidad alemana.

Así, el romanticismo se aproximaba positivamente a lo popular a través de tres actitudes. En primer lugar, una de exaltación revolucionaria, según la que el pueblo

dejaba de ser mero “populacho” para, en adelante, constituir una subjetividad por derecho propio. En segundo lugar, una actitud de exaltación nacionalista, por medio de la cual el romanticismo reivindicaba su densidad cultural apelando a un estatus espiritual, garante único de su constitución y destino político, y origen telúrico de la nación. Y, en tercer lugar, una actitud que expresaba magistralmente la oposición romántica a la Ilustración, en los frentes político y estético, que mistificaba o idealizaba el pasado histórico de la germanidad, brindándole valor a lo primitivo y lo irracional.¹

A fin de cuentas, el romanticismo establecía una relación entre pueblo y nación diferente a aquella fijada por la Ilustración, que se dejó ver especialmente durante la Revolución Francesa: una adscripción basada en afinidades políticas, en el apoyo prestado a la construcción de un nuevo Estado republicano, independientemente de lazos sanguíneos o étnicos. La Revolución, de ese modo, sostenía una noción contractual eminentemente iluminista, según la cual la ciudadanía y la soberanía nacionales necesitaban del pueblo como su garante material y discursivo. Tal se basaba en el principio rousseauiano de que cada ciudadano, representativamente, cedía su soberanía en beneficio del interés común, para sostener el proyecto político nacional, sin prestar demasiada atención a las diferencias culturales. Esta comprensión contractualista contrastaba abiertamente con la matriz romántica que concebía al pueblo y la nación desde un punto de vista orgánico: ambas constituyen comunidades que ganan consistencia política en las dimensiones sanguínea, espiritual y territorial, apuntando a un principio sobre todo étnico para la construcción de la nación, donde lo cultural es preexistente a lo político.²

El romanticismo contribuía a la articulación de un nuevo imaginario social, en cuyo contexto el patrimonio y las prácticas culturales del pueblo alcanzaban un estatus inédito. Tal principio representaba la base material y espiritual del pueblo, así entendido, como nación. A Johann Gottfried von Herder, teólogo, filósofo y crítico

¹ MARTÍN BARBERO, J. 1987. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México, Editorial Gustavo Gili. P. 17.

² MARTÍN BARBERO, *Ibid.*, p. 20.

literario, se debe no sólo el impulso inicial del movimiento romántico durante la segunda mitad del siglo XVIII, junto a otras figuras de renombre, como Johann Wolfgang von Goethe o Friedrich W. J. Schilling. Se le debe la primera definición conceptual de lo expuesto. Herder tuvo ocasión de leer los *Fragments of ancient poetry collected in the Highlands of Scotland and translated from the gaelic or else language* (1760), obra que sobre todo en las Islas Británicas y Alemania, estimuló un interés renovado por las tradiciones populares, y persiste como uno de los antecedentes del movimiento folclórico del siglo XIX.³ En este ambiente cultural, Herder proponía una solución a una serie de inquietudes que movían al movimiento romántico, en pos de la constitución de una nación soberana.⁴ A lo largo de varias obras⁵, Herder reflexionó en torno a la categoría de “pueblo” -*Volk*-, en la que enlaza las nociones de cultura, comunidad, lengua y territorio, bajo la idea de una identidad común y preexistente, cuya naturaleza es eminentemente espiritual.

Herder desarrolló originalmente este proyecto, cultural y científico, sobre una valoración de la “poesía natural” -*Naturpoesie*- que emanaba de la voz del pueblo, en su imagen más bucólica.⁶ De ahí, justamente, el concepto de “espíritu del pueblo”, *Volkgeist*,⁷ donde prima una relación de determinación entre el ambiente o hábitat -*Natur*-, el carácter o alma nacional -*Geist*- y finalmente la lengua -*Sprache*. El espíritu del pueblo es inherente a la comunidad nacional referida, está estrechamente unido a las peculiaridades del territorio en que los germanoparlantes

³ La obra, que Herder reelaboró en la década siguiente, era atribuida apócrifamente a Ossian, suerte de bardo celta, cuando en realidad fue escrita por James Macpherson, precursor del romanticismo en Escocia. Es irónico pensar que una matriz cultural preocupada intensamente por la autenticidad, como la folclórica, tenga por uno de sus primeros antecedentes a una falsificación. BELMONT, N. 2005. Folklore. En: BONTE, P. e IZARD, M. (Eds.). Diccionario Akal de etnología y antropología. Madrid, Ediciones Akal. P. 297.

⁴ OCHOA, A. M. 2003. Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma. Pp. 92-93.

⁵ Algunas de estas obras son *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), *Stimmen der Völker in Liedern* (1774), *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken* (1778-1779), *Vom Geist der Ebräischen Poesie* (1782-1783).

⁶ BENDIX, R. 1997. In search of authenticity. The formation of Folklore Studies. Madison, The University of Wisconsin Press. P. 36.

⁷ OCHOA, *Op. cit.*, pp. 92-93.

habían habitado y forjado su cultura, desde la Antigüedad Tardía y atravesando toda la Edad Media. Puesto que la naturaleza es la entidad distributiva de la humanidad en distintas naciones, otorgándoles a cada una y según su ubicación, sellos espirituales característicos⁸, la idea de *Volksgeist* es profundamente territorial. Esta red conceptual, de hecho, prefigura al movimiento romántico en su totalidad, según el cual cada pueblo viene dotado de un espíritu distintivo y transhistórico, constitutivo de un conjunto orgánico que puede ser comprendido solo desde sí mismo. El interés filológico y literario que caracterizó al romanticismo en su primer desarrollo responde a esta concepción del lenguaje, no solamente como un puro instrumento de la comunicación humana, sino que, como la expresión de una determinada naturaleza, de la condición emocional e idiosincrática que define un carácter colectivo. De ahí, por ejemplo, que cuando Herder instaba al estudio de lo popular, esto debía ser abordado en su singularidad, puesto que la humanidad entera se conformaba sobre la suma de estas particularidades, obedeciendo al principio idealista de que la historia no acontecía de manera universal, sino solo en ciertas entidades sociales específicas que marcaban la dirección y la intensidad en la marcha de la historia.⁹

Esta dialéctica de universalidad y particularidad, como expresión parcial de la humanidad, integra un componente psicológico que concita el interés lingüístico y literario del romanticismo: el estudio de las expresiones culturales de un pueblo abre el acceso a su psicología profunda, a su “carácter”. Es por esto que uno de los desafíos que se planteaban los primeros especialistas en lo popular era, precisamente, el de dar cuenta en sus investigaciones de la singularidad de cada pueblo para, ulteriormente, contribuir a una mirada comparativa que abarcara la universalidad de la experiencia humana y de las leyes que rigen su naturaleza.¹⁰ Sin embargo, el desarrollo posterior de esta matriz, entrando ya en el siglo XIX, se

⁸ KALIMAN, R. 2004. Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui. Córdoba, Comunic-arte Editorial. P. 24.

⁹ PAVEZ OJEDA, J. 2015. Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980). Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado. P. 78.

¹⁰ PAVEZ OJEDA, *Ibid.*, pp. 82-83.

interesaría más por la particularidad de lo nacional y lo regional que en los elementos universales de la cultura popular.

El concepto de *Volkskunde* -cuya traducción es “cultura” o “conocimiento” de lo popular-, coopera para que esta episteme redunde en una disciplina operativa, a través de una comprensión de lo popular como una suma de saberes y patrimonios dignos de ser estudiados. El concepto situaba a la literatura popular u oral en un estatus similar al de la literatura culta y escrita, esto es, como fuente de un goce estético genuino¹¹ y como receptáculo de una “verdad”, por así decirlo. De esta manera, lo que antes pudo ser despreciado como “incultura” ahora correspondía a un área de estudio legítima, cuyos métodos eran básicamente los de la recopilación de todo tipo de patrimonio oral. Para cumplir con este cometido, el movimiento romántico debió partir por identificar lo popular con una noción de autenticidad particularmente sensible, elevando un ideal de “pueblo auténtico” que, según Herder, estaba encarnado en la vida rural y comunitaria de los campesinos, artesanos, leñadores, mineros y pescadores de lengua alemana. El criterio herderiano no era eminentemente clasista y, sin embargo, las actividades manuales son las más comunes en esta enumeración. Antes bien, su criterio era territorial: lo popular, así entendido, se apartaba radicalmente de la inautenticidad de los sectores urbanos de las sociedades alemanas, conformados por nobles, intelectuales, terratenientes absentistas, burgueses, trabajadores industriales y proletarios urbanos, quienes cultivaban un estilo de vida cada vez menos expresivo del espíritu nacional. A propósito, y como el observador que fue de la Revolución Francesa y de las posteriores invasiones napoleónicas, pero sobre todo por considerarla una cuestión hegemónica propia de la Alemania dieciochesca, Herder se inquietaba a causa del afrancesamiento tanto de su medio intelectual como de la nobleza alemana -que, por ejemplo, en Prusia estaba obligada a comunicarse exclusivamente en francés, por órdenes de Federico II-. Esta situación constituía

¹¹ CALAME-GRIAULE, G. 2005. Literatura oral. En: BONTE, P. e IZARD, M. (Eds.). Diccionario Akal de etnología y antropología. Madrid, Ediciones Akal. P. 440.

una amenaza concreta a la identidad germánica, pues atentaba contra la eventual gestación de un pensamiento y de un espíritu alemanes, en vista, probablemente, a una unificación política que llegaría sólo durante la segunda mitad del siglo XIX.

En este encadenamiento de territorialidad y clasismo, y en un mismo sentido, el rechazo que en parte el romanticismo sentía hacia a la Ilustración se expresaba como un rechazo a su cosmopolitismo, actitud de la que resulta también esta significativa distinción de campo y ciudad. Asimismo, el romanticismo cuestionaba el “urbanicismo” de la cultura occidental, que desde la óptica ilustrada -y luego liberal- situaba a la gran ciudad como el ámbito ontológico de lo humano, como una suerte de sustitución espacial del Caos por el Orden, de la Barbarie por la Civilización.¹² Dicha concepción opera como la legitimación cultural de la construcción de una nación, contemplando un eventual horizonte institucional, basado en la unidad espiritual de la misma y de sus lazos atávicos con el territorio, en sintonía con una concepción holística por la cual lo espiritual y cultural forman un todo indisoluble con lo cívico y lo telúrico¹³.

Otro aspecto de lo anterior es la noción de *Volkskunde*, interesada por un “pasado presente” que es, desde esta perspectiva, la temporalidad propia de los sectores rurales. Se trata de un presente que queda irremisiblemente atrás, como el residuo del progreso, aún perceptible pero irremediabilmente amenazado por los procesos modernizadores, entre ellos, el cosmopolitismo, la industrialización y la urbanización. El concepto de *Volkskunde*, de este modo, tematiza un fenómeno característico de la modernidad desde el siglo XVIII, que es la crisis de las sociedades tradicionales a causa de la modernización. Mientras la revolución industrial y otros procesos como el *enclosure* -o cercamiento de antiguas tierras comunales, fenómeno especialmente sensible en la Inglaterra georgiana y victoriana- condenaban a muerte a sistemas ancestrales de vida, rurales y comunitarias, sometiendo a sus miembros a la proletarización, conceptos como el

¹² ECHEVERRÍA, B. 2011. Modernidad y capitalismo (15 tesis). En: Ensayos Políticos. Quito, Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados. Pp. 123-124.

¹³ KALIMAN, *Op. cit.*, pp. 25-26.

de *Volkskunde* y posteriormente el de *Folklore* exaltaban las mismas formas de vida y comunidades, como encarnaciones del carácter popular y nacional. Se le otorgaba, por ende, un determinado valor cultural a sectores sociales preindustriales y orales, comunidades y estamentos que, desde aquí y en oposición a los sectores de avanzada de su tiempo, urbanos y letrados, estarán sometidas a la arcaica y pintoresca dinámica de la costumbre, antes que al cambio y al avance¹⁴. Así, la cultura popular de la que se hace cargo el romanticismo es la sobrevivencia de una época en desaparición.

Por lo mismo, el recurso disciplinar de *Volkskunde*, cuya finalidad es la de categorizar y preservar la cultura popular rural de carácter eminentemente oral, supone no obstante el riesgo de restarle historicidad,¹⁵ al connotar la idea de que dichas expresiones culturales, tradicionales, se hallaban en estado de agonía sobre todo porque no podían ser objeto de una reelaboración creativa ni de una adaptación a los cambios en curso. De este modo, lo popular romántico encierra un concepto de tradición que, si de una parte refuerza su opuesto complementario, que es lo culto, de otra determina una idea de transmisión cultural, material e inmaterial, que vuelve a la cultura popular en sí la suma de supervivencias a la desaparición.¹⁶

En resumen, al romanticismo le urgía la celebración de una cruzada de rescate de dicho patrimonio, como parte de una política cultural¹⁷ tendiente a resguardar estas

¹⁴ THOMPSON, E. P. 2000. Historia y antropología. En: Agenda para una historia radical. Barcelona, Editorial Crítica. P. 19.

¹⁵ OCHOA, *Op. cit.*, p. 92.

¹⁶ MARTÍ, J. 2000. Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales. Sant Cugat del Valles, Editorial Deriva. Pp. 38-39.

¹⁷ La definición de política cultural, desde un punto de vista empírico, supone una organización metódica de las estructuras afines, generalmente entendida como el conjunto de gestiones desarrolladas por el Estado, las instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios -en pocas palabras, desarrolladas por los "agentes" culturales-, con el fin de satisfacer los requerimientos de las comunidades y estimular un tipo específico de representación simbólica. La idea de política, en este sentido, se presenta como un conjunto de iniciativas que responden a un diseño, y que se orientan a regular la producción, la distribución y el consumo del patrimonio, y el aparato burocrático desplegado para aquello. TEIXEIRA COELHO. 2009. Política cultural. En: Diccionario crítico de política cultural. Barcelona, Editorial Gedisa. P. 241. Esta noción más ajustada a la planificación y la gestión, debe ser ampliada para acoger experiencias más volitivas o "espontáneas", como las que pueden expresarse en el quehacer de individuos y colectivos, muchos de aquellos relativos a movimiento sociales y políticos de base, implementados y efectuados más sobre la marcha que

“concreciones” del espíritu nacional, tal como si aquellas se hallaran en un estado definitivo. La conservación de dicho patrimonio revestía un carácter ciertamente museal, debido a este halo de inmovilidad que la cultura popular, así entendida, otorgaba a sus objetos, como un contraste de la cultura urbana y burguesa, y en tanto testimonio de su propia evanescencia y ahistoricidad. La concepción romántica de la cultura popular, asimismo, asimilaba el quiebre entre los mundos urbano y rural, al brindarle al campo un contenido positivo: en base a su oralidad, a una cultura material de tipo artesanal y a una mentalidad considerada premoderna, el tipo de cultura particular de los sectores campesinos alemanes se elevaba como una fuente de la autenticidad trascendental por la nación alemana, argumento que apuntaba a una incorporación nacional del pueblo alemán a través de su cultura. *Volkskunde*, como disciplina de conocimientos, contribuía a resaltar el contraste entre dichos mundos, prestando su atención a la estabilidad histórica y la unidad orgánica de la etnia, por medio de la superposición de los criterios geográficos de la ruralidad y temporal de la antigüedad, constituyendo una serie de testimonios y documentos en torno a la crisis de las sociedades tradicionales.¹⁸

1.2 El concepto de *folklore*

La trama ideológica descrita anteriormente derivó en el concepto de *Folk-Lore*, acuñado por el inglés William Johns Thoms en 1846. El término ganó una enorme proyección internacional, reemplazando casi totalmente a su predecesor salvo en los países de habla alemana. La impronta emocional de *Volkskunde*, no obstante su carga intensamente política, al calor del desarrollo de metodologías particulares

obedeciendo a agendas constituidas. Ya sea en uno u otro registro, “política cultural” implica una definición basal de cultura que es operativa en todos estos casos, que responde a una comprensión de la misma tanto en un sentido antropológico –estructura civilizatoria o proceso global- como en un sentido estético -creación o producción, prácticas, objetos y crítica. Consiste, finalmente, en la conceptualización práctica de la cultura como una instancia, dicho de este modo, “más allá de sí misma”, es decir, según los modos en que la cultura aporta a la configuración social, económica, política y religiosa, y de cómo esta debe ser orientada y planificada. MILLER, T. y YÚDICE, G. 2004. Política cultural. Barcelona, Editorial Gedisa. Pp. 11-12.

¹⁸ MARTÍN BARBERO, *Op. cit.*, p. 19.

de su quehacer -filológicas, musicológicas, anticuarias, etcétera-, fue transitando durante el siglo XIX hacia la constitución de una nueva ciencia positiva, supeditada a la separación en diferentes disciplinas y saberes, consagrada académicamente, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, hacia fines de ese siglo e inicios del siguiente.¹⁹

Su documento fundacional es una carta que William J. Thoms publicó en la revista *Athenaeum* de Londres en agosto de 1846.²⁰ El anticuario británico intentaba afinar el marco conceptual de las “antigüedades” o “literatura” populares -*popular antiquities* y *popular literature*-, objeto de cuidado en la Inglaterra de ese entonces, y que se consideraban bajo seria amenaza, tal como en la Alemania romántica, por distintos procesos de modernización. Es probable que, en dicha época, la idea de “antigüedades populares”, que también era interés de expertos en Francia y otras regiones célticas,²¹ se constituyera en contraste con otras antigüedades correspondientes, sea el caso, al legado grecolatino y al arte religioso medieval, cuyo carácter es más “culto” y letrado. Como fuera, Thoms acuñaba este neologismo en base a dos palabras tomadas del anglosajón, *folk* y *lore*. La raíz teutónica *folc*, común a muchas lenguas germánicas,²² refiere tanto a gentes en el sentido general -“naciones”- como en el particular “personas”, gente común y corriente-, y así mismo ocurre en el inglés antiguo con *folk* -en el inglés moderno, de hecho, el uso plural y común de esta palabra, *folks*, rescata este último sentido, amistoso e informal-. Por su lado, *lore* alude a “saber” y “cultura”, en un sentido genérico, material e inmaterialmente, y apunta a una serie de significados que incluyen nociones generales de educación, aprendizaje y erudición,

¹⁹ OCHOA, *Op. cit.*, pp. 94-95.

²⁰ Carta que, a la larga, se extendió en un grueso de columnas periódicas, redactadas por Thoms y otros autores, entre 1846 y 1849. La tenacidad con que estos autores enfatizan el término hablaría del carácter orgánico del movimiento británico de anticuarios y recopiladores. Llama la atención, asimismo, el que ciertos autores refieran al folclor como el patrimonio de la “gente pequeña” o humilde -*small people*-, quizás refiriendo a su condición plebeya y, sobre todo, sencilla. MILLER, S. 2011. *The Athenaeum: The Folklore Columns (1846-9)*. *Folklore* 122(3): 328.

²¹ BELMONT, *Op. cit.*, p. 297.

²² No sólo germánicas: se trata, sobre todo, de una raíz indoeuropea que, de hecho, desde el latín y en el castellano moderno deriva en “vulgo” y “vulgar”, por ejemplo.

específicamente -al menos en la acepción folclórica- en el sentido de lo pretérito, lo tradicional y lo legendario.²³ Juntas equivalen a “sabiduría popular” o “cultura popular”.²⁴ La acuñación del término pretendía nombrar y legitimar las actividades de recopilación y puesta en valor llevadas adelante tanto por Thoms como por otros especialistas británicos, sobre aquellas formas antiguas de la poesía, la narrativa, las creencias, las costumbres, las canciones, las danzas y la artesanía.

El aporte de Thoms, quien en la década de 1870 lideraba la Folk-Lore Society inglesa,²⁵ reaccionaba directamente al desarrollo previo de la disciplina en Alemania, particularmente al trabajo de los hermanos Wilhelm y Jacob Grimm, llevado a cabo al alero de las Universidades de Gotinga y Berlín hacia la década de 1840. Sus obras²⁶ concitaron la atención tanto de especialistas como del gran público europeo, y ayudaron a definir un cierto imaginario occidental en torno a la infancia, cuya relevancia es considerable en el hecho de que Walt Disney, en los Estados Unidos del siglo XX, recurriera constantemente a sus recopilaciones para desarrollar las tramas de sus filmes. Además, las labores académicas y recopilatorias de los hermanos impulsaron aún más al *Volkskunde* como una disciplina académica por derecho propio, estableciendo una diferencia más

²³ WILLIAMS, R. 2003. Folk-Folklore. En: Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. P. 149.

²⁴ En algún momento del siglo XIX el término comienza a ser escrito como si se tratara de una sola palabra: *folklore*. Es de notar que su acuñación en base al antiguo idioma anglosajón se acoge a una suerte de *revival* en la Inglaterra de ese entonces, que buscaba contraponer la mencionada lengua al griego clásico como repertorio de nomenclaturas científicas. Thoms sugiere este neologismo en vez de, por ejemplo, “demología” o “piscodemología”, que pueden remitir también al estudio del “alma” o mentalidad populares. Es igualmente notable que el *Diccionario de la Lengua Española* incorpora *folklore* en su edición de 1925, y oficializa su castellanización en “folclore” y “folclor” en la de 1970. De este modo, preferiré en lo que sigue el vocablo “folclor” para referirme a todos estos tópicos. Agradezco a la académica del Departamento de Lingüística de la Universidad de Chile, Soledad Chávez Fajardo, su ayuda con estas definiciones lexicográficas.

²⁵ WILLIAMS, *Ibid.*, p. 149.

²⁶ Las más destacadas pueden ser *Kinder und Haus-Märchen* (1812-1815), *Deutsche Sagen* (1816-1818), *Deutsche Mythologie* (1835) y el *Deutsches Wörterbuch* (1854-1960), obra centenaria que recibió el impulso inicial de la dupla. Los hermanos, en conjunto o por separado, produjeron otros textos sobre gramática o cuestiones fonéticas del idioma alemán. La magnitud del trabajo estrictamente literario es comprobable en el hecho de que la mayor parte de sus ediciones comerciales enfatizan, en su título, que se trata de “los cuentos” de los Grimm, casi como si fueran de su autoría.

marcada entre folcloristas profesionales y aficionados, contribuyendo, asimismo, a la formación de un movimiento folclórico internacional que se erigiría como un modelo intelectual crucial para los distintos procesos de construcción nacional que cruzaban la Europa decimonónica.

Inspirado en el trabajo de los Grimm, Thoms acuñaba un término que en lo sucesivo sería sistematizado como una teoría y una metodología precisas, mediante la regulación general de las pesquisas, de la clasificación de sus elementos y resultados, pero, sobre todo, de una mirada comparativa que fue peculiarmente importante para la disciplina en Europa. En esta fase, por ejemplo, jugó un papel crucial el investigador finés Julius Krohn, quien lo dotó de un método científico ampliamente aceptado, tomado del paradigma positivista y de la literatura comparada.²⁷ Durante la segunda mitad del siglo XIX, se consolidó como un área de estudios académicos y una categoría cultural de alta resonancia pública que promovía la creación de grandes acervos orales, tanto literarios como musicales, orientados según una matriz comparativa sobre las tradiciones, nacionales y regionales.²⁸ Precisamente, la celebración del Primer Congreso Internacional de Folklore en París, en 1889, sitúa a esta materia como una disciplina científica en regla,²⁹ la que paulatinamente fue reemplazada por la etnología europea que, entre otros aspectos que el folclor ignoraba, incorporaba la metodología etnográfica y una perspectiva que abarcaba todo el contexto social y cultural de sus objetos de estudios.³⁰

²⁷ La obra que representa mejor este momento es, en cuestión, un hito en la historia del folclor literario como ciencia, *Metodología del Folclor*, redactado por Kaarle L. Krohn en base al trabajo hecho por su padre, cuya primera edición es noruega y es relativamente tardía, pues data de la década de 1920.

²⁸ CALAME-GRIAULE, *Op. cit.* p. 441. AROM, S. y ALVAREZ-PEREYRE, F. 2005. Etnomusicología. En: BONTE, P. e IZARD, M. (Eds.). Diccionario Akal de etnología y antropología. Madrid, Ediciones Akal. P. 266.

²⁹ PEREIRA SALAS, E. 1952. Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno. Santiago, Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. P. 10.

³⁰ BELMONT, *Op. cit.* p. 297.

Su historia decimonónica es la de su tránsito desde un paradigma romántico hacia uno positivista.³¹ Fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando el folclor terminó por asegurarse un estatus científico al adoptar determinadas categorías de las ciencias naturales, con las cuales esperaba descubrir y clasificar “especímenes” recogidos en los ámbitos de la auténtica cultura popular. Sus objetos predilectos eran, entonces, las “supervivencias” que yacían en sectores socialmente aislados, como si se tratara de evidencia yacente en estratos geológicos. Es decir, dichos especímenes eran entendidos en un modo similar a como los científicos entendían los vestigios del pasado en la historia natural³². Se trata de un elemento epistemológico, finalmente, que en lo cultural y lo social veía la cultura popular como el producto no tanto de la actualidad activa de los sectores subalternos o “incultos”, sino, antes bien, como el producto de una potencia suya para resistir el intenso cambio cultural y, de este modo, persistir intactos en una nueva situación de la sociedad en general. Según Raymond Williams, de hecho, el único aporte verdaderamente novedoso del folclor al estudio de la cultura popular rural es esta idea de la cultura tradicional como una “supervivencia”.³³ Este aspecto arcaizante fortalece ese principio de la antigüedad contemporánea *versus* la modernidad en curso, por así decirlo, lo que hace que sus objetos sean existentes *en* el tiempo presente pero no *del* tiempo presente, o que, desde un punto de vista más evolucionista, sean apreciados en tanto restos de civilizaciones que mueren en medio de civilizaciones que viven, pues son incapaces de adaptarse a un medio en transformación.³⁴

La aparición del término estimularía un debate más o menos intenso, hasta entrado el siglo XX, en torno a las características del pueblo en cuestión *-folk-* y la naturaleza de su cultura *-lore-*. Este debate haría del folclor un campo de disputas, fundamentalmente sobre la orientación y la relevancia de los usos académicos,

³¹ OCHOA, *Op. cit.* pp. 94-95.

³² CHAMOSA, O. 2012. Breve historia del folclore argentino (1920-1970): identidad, política y nación. Buenos Aires, Edhasa. Pp. 24-25.

³³ WILLIAMS, *Op. cit.* p. 149.

³⁴ BELMONT, *Op. cit.*, p. 297.

artísticos y políticos de estos conceptos. El carácter de esta discusión podría resumirse de la siguiente manera. “Folclor” dice relación indistintamente con una concepción de lo social *-folk-* y con una concepción de cultura *-lore-*, cuyo contenido específico es variable. Sobre esta distinción complementaria y su variabilidad, es lógico afirmar que los estudios folclóricos, tanto en Europa como en Latinoamérica, ya entrando en el siglo XX, y en contraste con su contraparte norteamericana,³⁵ identifican *folk* con los sectores sociales rurales, a salvo -aparentemente- de los embates de la modernidad. Asumen, en pocas palabras, que *lore* nombra una forma de vida global propia de las sociedades tradicionales, que da su tono a la cultura popular en este sentido, como una realidad premoderna, carente de historicidad y, por lo mismo, “pura”, a resguardo de las desnaturalizaciones y trastornos perpetrados por la modernidad. Esta gran categoría de folclor, cuyos contenidos específicos, insisto, toman por lo general este aspecto, debió su popularidad a la implementación académica e investigativa auspiciada o implementada, en mayor o menos medida, tanto por los movimientos nacionalistas como por los Estados nacionales, y a su uso extensivo en los campos artísticos, en los medios masivos de comunicación y a través de las distintas instancias de la industria cultural, fundamentalmente a través de la así llamada música folclórica, o *folk*, ya en plena

³⁵ Los estudios norteamericanos del folclor ofrecen una versión muy distinta sobre estas cuestiones y problemas porque, entre otras cosas, han superado el principio ruralista. Ya en la década de 1960, la disciplina integró la idea de que la tradición no es ese bastión inamovible que se ofrece a la “folclorística” tradicional. Que la autenticidad, del mismo modo, depende de la transitividad de los procesos históricos y de diferentes intereses sociales. Que los valores asociados al folclor también varían, y que una perspectiva de clase hace definitivamente la diferencia en las investigaciones. Integró, asimismo, una mirada transdisciplinar que valora los aspectos paralingüísticos y paramusicales -como la performance-, que asume la importancia de la significación y la recepción, según la comunicología, por ejemplo, y que sus elementos deben ser asumidos como textos culturales en diálogo con un contexto determinado. Las continuidades y discontinuidades que afectan esta dimensión de la vida social dan cuenta de la vitalidad de todas las culturas, y de las tensiones, por ejemplo, entre tradición e innovación. Conceptos o nociones como *folklife*, *fakelore* -este último refiere irónicamente a la invención premeditada de tradiciones- *citylore* o *urban folklore*, dan cuenta de este giro paradigmático que se asocia, asimismo, al *folk revival* que surge en los Estados Unidos hacia los cuarenta, y que se consolida como una escena crucial para la historia de la música popular mundial, en los sesenta. BLACHE, M. 1999. Introducción. En: *Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*. Buenos Aires, Ediciones Colihue. Pp. 7-8.

forma a mediados del siglo XX, tanto en Europa como la América Latina y el resto del continente.

Su trama conceptual está basada en una idea de tradición determinada por las experiencias de una sociedad tradicional menguante y sus “supervivencias”, y que en la práctica se componen de una valoración de la oralidad, por una noción esencialista de la identidad -fundida, precisamente, con lo territorial y lo étnico-, por una visión purista y estática sobre la cultura, y por un criterio ruralista que tiende a dar la espalda a los fenómenos contemporáneos, que marcan y a su vez expresan la cultura popular en contextos urbanos. En palabras de Alicia Martín, folcloróloga argentina:

“La visión racionalista y evolucionista de estos fundadores europeos colocaba en un único eje temporal formas de vida y de sociedad que eran contemporáneas y sincrónicas. Europa iba a ordenar toda la vida humana del planeta –presente, pasada y por venir- en una escala única y ascendente, colocándose ella misma en la cúspide de la civilización. Toda la historia de la humanidad se reducía al desenvolvimiento, lento pero inexorable, de la razón y sus productos excelsos; la ciencia, la técnica y la industria. Desde esta visión, al Folclore [sic] le tocará recolectar, clasificar y conocer aquellos saberes que cultivan y mantienen quienes no han arribado aún al saber racional-científico dentro de las propias sociedades europeas”.³⁶

Este criterio espacial es particularmente sensible pues sitúa, en lo popular urbano, el polo inestable y volátil de la identificación, básicamente a causa del cosmopolitismo propiciado por los medios modernos de producción y distribución cultural, y reconoce los tan necesarios enclaves de identidades fijas y atemporales en unas culturas rurales pretendidamente estáticas e invariables, toda vez que tales se hallan, finalmente, inmersas en procesos de transformación estructural y de resignificación simbólica constantes. La relación entre la nación moderna y la cultura popular se ha establecido desde el siglo XVIII europeo, e inicia como inquietud propia del romanticismo alemán. Estas cuestiones tuvieron un desarrollo tal que,

³⁶ MARTÍN, A. 2005. Introducción. En: Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura. Buenos Aires, Libros del Zorzal. P. 9.

para los efectos de esta investigación, son relevantes en tanto impactan en la América Latina, donde gozaron de protagonismo en la cuestión identitaria y las distintas políticas culturales, especialmente gracias a la hegemonía conquistada por los regímenes nacional-populares que fueron instalándose en la región desde la década de 1920. Dicho de otro modo, desde fines del siglo XIX, pero más decididamente a partir de la década de 1940 y hasta los años 1960, la conceptualización casi exclusiva de la cultura popular latinoamericana se llevó a cabo bajo esta categoría.

La gestión de los organismos del Estado hizo del folclor, en un amplio sentido, una política cultural crucial para la agenda pública, ya fuera a través de instituciones académicas o de organismos volcados a la extensión. Esto se tradujo en el establecimiento de programas de formación académica, recursos destinados al trabajo de campo y a la publicación, en la formación de investigadores y docentes; en instancias de extensión que llevaban estos resultados a un público general y en su aplicación a los programas de estudio en la enseñanza escolar; como la configuración de escenas de proyección folclórica que involucraban artes doctas como la música, la danza y otras disciplinas escénicas; asimismo, en los medios masivos, que contaron con un grado de participación y regulación estatal y académica. El proceso de institucionalización y masificación de lo folclórico, ininterrumpido hasta la década de los setenta, implicó en consecuencia, la triangulación del aparato estatal centrado en la cultura y la educación, de instituciones académicas, de los medios masivos de comunicación y de la compleja red de producción y distribución de la industria cultural, en esta última, especialmente las industrias discográficas, cinematográfica y la radiofonía. Los usos públicos del concepto, mayormente definido por su tratamiento académico, incluso hasta el día de hoy, están determinados por su circulación en la gestión cultural y educativa pública, en los ámbitos de la cultura popular y en la comunicación masiva, y en relación a la cultura tradicional, toda vez que a esta se le designe con el apelativo de “folclórica”.

El folclor hace eco de las transformaciones estructurales que agudizan el quiebre de la dialéctica urbano/rural en América Latina, a inicios del siglo XX, expresado en la industrialización de las actividades productivas, la potenciación comercial y financiera de la circulación mercantil, en la estatización nacionalista de la actividad política, y principalmente en la crisis y refuncionalización de las culturas y sociedades tradicionales del continente.³⁷ Sobre este último aspecto, el historiador José Luis Romero asegura que el campo latinoamericano sufrió una serie de transformaciones resultantes de la inserción de la economía agroexportadora en un capitalismo global, determinado por una segunda revolución industrial cuyo despegue se dio hacia los años 1870. Dichas transformaciones se expresaron en la tecnificación de algunas actividades agrícolas, en el desarrollo de tecnologías de refrigeración y transporte, en una mejora sustantiva de la conectividad tanto al interior de los países como con los principales mercados -básicamente gracias al tendido de líneas férreas y la introducción del vapor en la navegación-, y en el desarrollo de instrumentos de crédito que incrementaron el dominio económico de la ciudad por sobre el campo.³⁸ Íntimamente relacionado a lo anterior, Romero explica cómo este proceso estructural -que va desde las independencias nacionales, desde 1810 en adelante, a la consolidación de los gobiernos republicanos y del modelo liberal-oligárquico de desarrollo, hacia 1880- se expresa igualmente como la no tan lenta transición de una cultura y una visión de mundo aún muy colonial, sometida a la herencia ibérica y colonial, a una liberal y cosmopolita, estimulada por la apertura del continente a la influencia sociocultural, y a la impronta económica de países centrales como Inglaterra, Francia o los Estados Unidos. Lo que el autor describe inicialmente como el dominio del campo por sobre la ciudad -zanjada, por ejemplo, en el cacicazgo y el patrimonialismo de los hombres fuertes, de a caballo, que gobernaban las nacientes repúblicas-, se transforma en un dominio de la ciudad por sobre el campo mediante, por ejemplo,

³⁷ ECHEVERRÍA, B. 2011. Modernidad y capitalismo (15 tesis). En: Ensayos Políticos. Quito, Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados. P. 124.

³⁸ ROMERO, J. L. 2001. Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. P. 176.

la validación de las formas liberales y republicanas de la política, la aplicación al agro de formas capitalistas y comerciales de explotación y, sobre todo, la domesticación tanto de los grandes señores criollos como de la plebe rural.³⁹

El concepto de folclor, precisamente, coopera activamente con esta refuncionalización del campo latinoamericano, proceso que acaba transformándolo -y con él a sus aplicaciones- en el medio para un debate que se llevó a cabo durante todo el siglo pasado, en torno a una idea trascendental de autenticidad en la cultura popular. El proceso por el cual los especialistas europeos hacían su esfuerzo por construir una ciencia folclórica, resulta asimismo en su arribo a Latinoamérica, difundiéndose el término en los medios académicos locales, posibilitando además el sometimiento de la cultura popular rural del continente a una suerte de proyecto de categorización global de la oralidad.⁴⁰ Igualmente, funcionó como una suerte de complemento a las campañas de alfabetización que cada Estado nacional implementaría desde fines del siglo XIX, en su deseo de dotarse de una ciudadanía que fuera fuerza económica y cuerpo social de legitimación para el proyecto liberal⁴¹.

Desde una posición más crítica, el historiador argentino Oscar Chamosa asegura que el folclor fue un dispositivo de control y representación social predilecto para las elites latinoamericanas de fin de siglo. Chamosa apunta a que las labores de

³⁹ ROMERO, *Ibid.*, pp. 226-227.

⁴⁰ En relación con esta tendencia mundial de registro y catalogación, cabe mencionar el enorme impacto generado por las invenciones sucesivas del gramófono y de otros formatos de grabación de audio, desde la década de 1880 en adelante. La nueva tecnología permitió a investigadores inicialmente rusos, húngaros y norteamericanos, llevar adelante los primeros registros de campo que dieron pie a la formación de la musicología comparada o etnomusicología. Con el cambio de siglo, se establecieron los primeros archivos sonoros en las ciudades de Viena, París y Berlín, y fue en entreguerras cuando las labores de registro y recopilación se extendieron por todo el globo. Esta etapa destaca por la preeminencia de la Escuela de Berlín, cuyo grueso de investigaciones se basaron en material de segunda mano que era enviado a la capital alemana por comisionados y colaboradores, y que contribuyó notablemente al desarrollo del sistema de clasificación de instrumentos musicales de Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, a inicios de la I Guerra Mundial. LECHLEITNER, G. 2002. Much more than sound and fury! Early relations between the Phonograph Archives of Berlin and Vienna. En: BERLIN, G. y SIMON, A. (Eds.). Music archiving in the world. Papers presented at the Conference on the occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv. Berlín, Verlag für Wissenschaft und Bildung. Pp. 173-176.

⁴¹ RAMA, Á. 2004. La ciudad letrada. Santiago, Tajarar Editores. P. 115.

recolección folclórica de la época se aplicaron en pleno proceso de unificación de las distintas comunidades tradicionales, al interior de Estados que atravesaban procesos de expansión burocrática y territorial. Dicha expansión causó una reducción de su autonomía política y económica, a un tiempo que estimuló la emigración hacia las ciudades y la consecuente proletarización de la antigua población rural. Como el folclor obedecía a los principios positivistas presentes en otras ciencias, agrega Chamosa, éste funcionaba según un sentido similar al del naturalismo -emprendiendo el inventariado de la flora y fauna nacionales-, de la historiografía -articulando el archivo de la historia patria- y de la geografía -trazando el mapa del territorio nacional-. De este modo, los folcloristas salían al campo en busca de las tradiciones que acreditaban la antigüedad de la nación, aspecto que necesitaba ser cubierto en vista a los reclamos de soberanía que urgían a los Estados en expansión. Chamosa concluye que el folclor participa de la construcción del Estado moderno y capitalista, pero obedeciendo, aún, a un criterio romántico que situaba a las clases populares rurales como las más auténticamente nacionales. Los folcloristas positivistas parecieron no percatarse de esta incongruencia, esto, en un contexto europeo y americano, durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando los esfuerzos por la formación de los Estados naciones demandaban de las elites transnacionales la uniformización de las sociedades y economías locales, subordinadas desde ahora al centralismo estatal. Esto implicaba la homogeneización de las culturas locales según un estándar nacional, generalmente pauteado por la sociedad y la región dominantes, en donde hasta las comunidades más aisladas debían someterse a la vez que resultaban privadas de sus recursos naturales. La reorganización de los mercados nacionales según políticas productivistas, potenciados por los avances en transportes y comunicaciones, por ejemplo, terminó por arruinar a gran parte de las pequeñas economías locales, transformando su fuerza laboral en mano de obra poco calificada y migrante. Dado este trasfondo, para Chamosa el folclor latinoamericano resulta ser una estrategia de apropiación del capital cultural tradicional, condicionada ideológicamente por posiciones que juzga reaccionarias, para un enaltecimiento de la nación que no

toma en cuenta la realidad política y material de las comunidades simbólicamente referidas.⁴²

El espíritu categorial que el folclor adopta, y que lo transforma en una expresión del método como dogma epistémico, en palabras de la musicóloga colombiana Ana María Ochoa, marcó el ocaso de éste como un medio de búsqueda existencial basada en las expresiones culturales del pueblo, según su primer impulso romántico.⁴³ Este nuevo paradigma, llamativamente descriptivo, determinó desde el folclor que en general no fueran elaboradas preguntas sobre el cambio cultural - cómo la modernización afecta las “supervivencias” o adaptaciones, dado el caso-, o sobre las condiciones estructurales de la cultura popular rural -cómo el folclor es, en mayor o menos medida, la manifestación cultural de la pobreza, la marginalidad y la explotación, asunto al que aludía anteriormente Chamosa-. El folclor en su fase positivista, en mayor o menor medida, encuentra en la cultura tradicional ese “hecho positivo”, dado, incuestionable, que es la evidencia de la cultura popular como un fenómeno estático y arcaico.

Este viraje positivista en América Latina es constatable en la categorización y elevación de ciertos géneros tradicionales, arraigados en regiones puntuales del continente, al estatus de nacionales, desde fines del siglo XIX. El interés por tales coincidió, asimismo, con una serie de cambios que afectaban a las aristocracias latinoamericanas, puntualmente a sus prácticas musicales, influidas notoriamente por el *Bel Canto* italiano, que apuntaban a la obtención de una identidad de clase más nacional.⁴⁴ El desarrollo de este nacionalismo musical americano quiso

⁴² CHAMOSA, *Op. cit.*, pp. 26-25.

⁴³ OCHOA, *Op. cit.*, p. 94.

⁴⁴ Rodolfo Lenz, por ejemplo, describe y critica el desarraigo aristocrático que observa, en Santiago de Chile, a mediados de la década de 1890. El académico afirma que, a una suerte de transformación o decadencia de las formas clásicas de la música y poesía popular santiaguina, en el seno del bajo pueblo, se suma un desprecio aristocrático creciente por las formas poéticas y musicales hispánicas. Lenz observa que el piano ha desterrado al arpa y a la guitarra del salón decimonónico. Que ha introducido prácticas y repertorios europeos, los que, además de desplazar el acervo de origen colonial, imponen una suerte de desdén hacia la lengua castellana. Esto se ha expresado en la negativa, tanto en el salón como en el gran escenario, a cantar en la lengua “vulgar” o a traducir las óperas internacionales -italianas, en su mayoría- al castellano, a contrapelo de la actitud asumida por distintas naciones europeas que las han llevado al sueco, al danés, al serbo o al croata. Lenz

satisfacer en lo sucesivo esta creciente necesidad de distinción entre una música docta latinoamericana y la gran tradición académica occidental. En una primera fase, esta escuela se caracterizó por la creación de “aires” criollos y la armonización de materiales recopilados, formando una escena internacional de compositores profesionales y aficionados que publicaban y estrenaban sus obras en América Latina, el Caribe y el Viejo Mundo. Se trató de una tendencia nativista o criollista aparentemente espontánea -es decir, que no obedeció a una política cultural o a un programa estético específicos- y que no fue fruto del trabajo mancomunado de sus principales exponentes, entre quienes se cuentan el mexicano Manuel M. Ponce, los argentinos Alberto Williams y Julián Aguirre, el boliviano Simeón Roncal, el peruano Luis Duncker Lavalle y el costarricense Julio Fonseca, entre otros.⁴⁵ Fue en la vuelta de siglo que, como afirma el musicólogo mexicano Alejandro L. Madrid, estas diversas escenas nacionales coincidieron con la formación de las escuelas musicológicas nacionales.⁴⁶ La segunda fase del nacionalismo, más institucional y programática, se desarrolló a mediados del siglo XX,⁴⁷ y en ella destacaron compositores como Carlos Chávez y José Revueltas en México, Carlos Isamitt y Pedro Humberto Allende en Chile, Heitor Villa-Lobos en Brasil o Theodoro Valcárcel en el Perú. Con sus particularidades estilísticas y sus posicionamientos de campo y políticos específicos, a estos compositores los une el hecho de haber aportado al desarrollo de músicas académicas con pretensión nacional y de inspiración popular, en medio de procesos de hondos cambios políticos y de gran inquietud social y económica, como fueron la Revolución Mexicana, la fundación del *Estado Novo*

condena el que, para la elite chilena, el castellano no sea una lengua comparable a la de Dante. LENZ, R. 2003. Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno. En: ELLENA, E. (Ed.). Grabado popular chileno. Santiago, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional / Centro Cultural de España. Pp. 20-21.

⁴⁵ TELLO, A. 2004. Aires nacionales en la música de América como respuesta a la búsqueda de identidad. Hueso Húmero 44: 214-215.

⁴⁶ MADRID, A. L. 2010. Música y nacionalismos en Latinoamérica. En: SPENCER E., C. y RECASENS B., A. (Eds.). A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Madrid, Akal Ediciones. P. 233.

⁴⁷ ARETZ, I. 1991. Historia de la etnomusicología en América Latina. Desde la época precolombina hasta nuestros días. Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de la Organización de Estados Americanos. Pp. 156-157.

brasileño, o la instalación de gobiernos nacional populistas en casi todo el continente.

A grandes rasgos, el nacionalismo musical latinoamericano inauguró la empresa de construcción de un complejo imaginario sonoro continental, estimulado por la necesidad de pertenencia cosmopolita de las elites al ámbito mundial de la música de arte, con la correspondiente distinción local, e inspirado en la presencia de comunidades mestizas, afrodescendientes e indígenas que serían valoradas como fuentes de autenticidad.⁴⁸ Como adelanté, la composición de obras criollistas o nativistas comparte un campo y un tiempo con la incipiente institucionalización de las disciplinas del folclor y de la musicología en el continente. Su convergencia exaltará a diversos géneros locales en su pretendida representatividad nacional, a saber: el danzón en Cuba; el bambuco para Colombia; la cueca y la tonada chilenas; la zamba argentina, el huayno o el yaraví en el Perú, etcétera. Alejandro L. Madrid lo describe como una operación compositiva que motivó la construcción de estos géneros o “aires nacionales” para introducirlos en obras basadas en técnicas europeas. Una estrategia estética, a fin de cuentas, para la proyección de una serie de identidades locales que lograrían hacer frente a la oferta de músicas foráneas, en el mercado cultural regional, estimulando tanto la formación de una academia musical como de los estudios en música tradicional y popular. Se trataría, a fin de cuentas, de un proyecto neocolonial a cuyo medio las burguesías del continente se apropiaban del patrimonio cultural de los sectores populares, recreando la exclusión estructural en la representación simbólica.⁴⁹

La expansión y consolidación del folclor científico en América Latina presenta las siguientes características generales. Según el lingüista español Juan José Prat Ferrer, la historia de la “folclorística” puede ser dividida en tres fases. La primera, “pre-folclórica”, se constituye documentalmente a partir de crónicas de conquistas, relatos de viajes, informes y tratados etnográficos, etcétera, producidos durante los

⁴⁸ MADRID, *Op. cit.*, p. 229.

⁴⁹ MADRID, *Ibid.*, p. 229.

siglos XVI y XIX, documentos todos que si bien no responden a los criterios básicos de los estudios en cuestión, si figuran como fuentes de información para la reconstrucción de la cultura popular del pasado remoto. La segunda, la fase de los “precursores”, de investigadores que recopilan y catalogan las costumbres populares, de un material, en general manipulado -por razones artísticas o escrupulosas-, conseguido sin métodos ni objetivos claros, según el autor, época que antecede a la instalación de la folclorística como disciplina científica. Esta fase cubre la segunda mitad del siglo XIX y se extiende hasta aproximadamente la década de 1920. La tercera fase, que representa la formación y sistematización de la disciplina como tal, es dividida por Prat Ferrer en décadas: los veinte inauguran la metodología de trabajo de campo; los treinta sientan los métodos científicos; los cuarenta y cincuenta asisten a la confección de tratados y a la aparición de trabajos panorámicos, de alcance regional. Los años sesenta, finalmente, suponen la consolidación del folclor como ciencia, gracias a la publicación de trabajos comparativos e interpretativos y al desarrollo de cierta perspectiva interdisciplinaria,⁵⁰ que continuará hasta más o menos la década de 1980, cuando el folclor tiende a ser reemplazado por la etnomusicología, la musicología popular y conceptos operativos como el de patrimonio o el de diversidad cultural.

Por su parte, Isabel Aretz, una de las especialistas más destacadas del continente, traza la trayectoria del folclor prestando atención al progreso y la disponibilidad de distintas materialidades y formatos audiovisuales, importantísimos para el registro tanto de las músicas tradicionales como de distintas experiencias de la oralidad. Se trata de cinco etapas consecutivas: cilindros de cera, parafina u otros materiales, entre las décadas de 1900 y 1930; discos de metal y distintos tipos de plásticos, de 1930 a 1950; cintas magnetofónicas, entre los años 1950 y 1970, aproximadamente; cassettes y videocassettes, a mediados de los años setenta; y, finalmente, formatos digitales, a partir de los ochenta. Cada una de estas etapas corresponde

⁵⁰ PRAT FERRER, J. J. 2008. Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Pp. 247-249.

respectivamente al trabajo de antropólogos, lingüistas y musicólogos europeos, ajustado a los parámetros propios de la musicología comparada; a la labor de musicólogos aficionados, folcloristas regionales y musicólogos; al de etnomusicólogos, sociólogos, etnomusicólogos y folclorólogos, quienes se orientan a un estudio general de la música como cultura; y de antropólogos y cineastas con inclinaciones musicales, siguiendo un enfoque crecientemente interdisciplinario. Isabel Aretz, finalmente, asegura que las tecnologías más recientes concitan el trabajo de todos los enfoques anteriores y sus distintas aplicaciones, entre otras, comerciales, que integran un estudio social de la música así llamada folclórica.⁵¹

Esta doble periodización se basa, igualmente, en aspectos institucionales, investigativos y teóricos que pueden ser analizados desde una perspectiva regional, y que representan tanto antecedentes como iniciativas y tendencias generales del proceso latinoamericano. La figura de Ramón Menéndez Pidal, por ejemplo, uno de los fundadores de la folclorología hispánica, ejerció una influencia crucial en el continente americano, puntualmente en distintos proyectos sistemáticos de recopilación de la poesía tradicional, contribuyendo, de este modo, a impulsar un proyecto continental que acusara recibo tanto de la profesionalización de la disciplina como de una condición institucional cada vez más relevante. A contrapelo de la tendencia general en los estudios de la época, que se regirían hasta bien entrado el siglo XX por un criterio nacional, el erudito español publicó en 1906 *Los romances tradicionales en América*, breve trabajo cuya recepción americana estimuló a no pocos investigadores criollos a hacer lo propio en sus respectivos países. Entre ellos se cuentan a Julio Vicuña Cifuentes, uno de los primeros grandes especialistas chilenos, y a Carlos Vega, experto argentino a quien le cabrá un rol protagónico en la futura folclorología sudamericana. Menéndez Pidal supo capitalizar esta influencia, logró reunir a distintos investigadores nacionales en torno suyo y,

⁵¹ ARETZ, *Op. cit.*, p. 173.

gracias a una colaboración a distancia con sus allegados, publicó, finalmente, en 1939, *Los romances de América y otros estudios*, un clásico en la materia.⁵²

La publicación de esta obra coincide con el momento en que las nuevas elites culturales, de orígenes mesocráticos, preocupadas de asignarle un nuevo y legítimo lugar a la cultura popular, logran que distintas instituciones públicas y privadas se hagan cargo de ésta. Los años treinta y cuarenta están cruzados por la formación y consolidación de diversas instituciones del tipo. En este sentido, el etnomusicólogo peruano Julio Mendívil afirma que el interés por venir de los investigadores latinoamericanos -y no sólo latinoamericanos- no respondía exclusivamente a una atención espontánea y altruista por productos culturales antes ignorados. Dicha atención sintonizaba con la voluntad creciente de los Estados nacionales para apropiarse de dicho patrimonio, mediante proyectos oficiales de sistematización y representación, cultural y política, tarea que llenó al folclor de una definición central, posteriormente disputada por distintos sectores de interés al interior de cada sociedad nacional, y a nivel continental.⁵³

Esta iniciativa continental puede advertirse en una serie de hitos que tensionan lo nacional y lo regional. Por ejemplo, en 1938, el presidente Lázaro Cárdenas ordenó la fundación de la Sociedad Folklórica de México y del Instituto Mexicano de Musicología y Folklore, este último por sugerencia del compositor Luis Sandi. A inicios de la década siguiente, otro gran exponente del nacionalismo musical mexicano, Carlos Chávez, establecía un proyecto de investigación folclórica y se creaba, asimismo, una comisión *ad hoc* al interior del Departamento de Música de la Dirección General de Educación Estética. Y, finalmente, en 1946 se establecía el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde se inició una recopilación con tecnología de registro y la edición de materiales recopilados por distintos investigadores desde la década anterior. Parte importante del desarrollo primario del folclor científico

⁵² GONZÁLEZ, A. 2016. La edición de un Romancero americano. Abenámbar 1: 217.

⁵³ MENDÍVIL, J. 2016. En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones. P. 55.

mexicano se debe a Vicente Teódulo Mendoza, compositor, recopilador, folclorista, etnomusicólogo e historiador. De hecho, él asumió la investigación en el área como un recurso para la creación musical nacionalista,⁵⁴ en un primer momento, y con esa experiencia paulatinamente derivó en una vocación folclórica por sí misma, autónoma que, marcando su caso como una notable excepción, se desarrolló en una extensa obra compuesta por trabajos extrapolables o comparativos sobre la música tradicional mexicana y latinoamericana -mestiza e indígena-, la música precolombina, la oralidad y la música criolla hispánica en los Estados Unidos, principalmente.⁵⁵

El de Mendoza es un caso paradigmático, aunque no el único. En él confluyen el interés personal, genuino, por las tradiciones populares, y una dimensión histórica o estructural que se expresa en el deseo político -estatal, en buena parte de los casos- por refuncionalizar la cultura popular con el fin de configurar una legitimación discursiva y un repertorio simbólico para distintos regímenes nacional-populares. Es el caso también de otras figuras pioneras en Sudamérica, puntualmente la de Carlos Vega, quien inaugura el estudio de la música folclórica en la Argentina. Gracias a actividades investigativas y formativas que desarrolló en dos instituciones porteñas, el Museo de Ciencias Naturales y el Instituto Nacional de Musicología, contribuyó a la formación de una primera generación de musicólogos argentinos -dentro de la que se cuenta a la propia Isabel Aretz- y a la exportación de las bases científicas de la materia a otras regiones del subcontinente, debido, por ejemplo, a la enseñanza que entregó a investigadores extranjeros -Lauro Ayestarán, del Uruguay, y Luis Felipe Ramón y Rivera, de Venezuela, entre otros-, y a pioneras investigaciones de campo que llevó a cabo en el Perú, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay, hasta los años cincuenta.⁵⁶

⁵⁴ ARETZ, *Op. cit.*, pp. 137-138.

⁵⁵ PRAT FERRER, *Op. cit.*, p. 248.

⁵⁶ ARETZ, *Op. cit.*, p. 201.

Volviendo a la periodización propuesta por Prat Ferrer, los cincuenta precisamente asisten a la emergencia de una perspectiva americanista que se expresó en los estudios panorámicos de Paulo de Carvalho-Neto, célebre investigador brasileño. De Carvalho-Neto es, quizás, el investigador más internacionalista de su época. Sus trabajos abordan la música, la danza y la organología, obedeciendo a una definición de la folclorística como el estudio que intenta descubrir las reglas de la formación, organización y mutación de los hechos culturales,⁵⁷ integrando elementos del psicoanálisis, la educación, la teoría culturalista en general y la historia. Dedicó trabajos a la cultura tradicional brasileña, uruguaya, chilena y ecuatoriana, puntualmente, y a la cultura latinoamericana en general. Además de esta inclinación regional, el investigador brasileño destaca por ser uno de los pocos expertos de la época en abordar la cuestión de la diferencia clasista y racial como aspectos fundamentales del folclor, en su caso, asumido como dispositivo analítico de las sociedades latinoamericanas. Aunque el autor adolece del esquematismo propio del análisis cultural izquierdista de los sesenta y setenta comprobable, por ejemplo, en una concepción maniquea de las relaciones sociales y en una comprensión homológica de las relaciones sociales en cultura, su trabajo integra la idea del folclor y la cultura popular como experiencias de defensa sociopolítica y de diferenciación de clase, al mismo tiempo que rompen con un principio fundante del folclor latinoamericano: la cultura tradicional como ámbito de encuentro e indiferenciación de las clases nacionales, de suspensión de los conflictos que subyacen a cada sociedad.⁵⁸

1.3 El *folk* y el problema étnico

La dimensión crítica expuesta por De Carvalho-Neto, rara, por cierto, debido a su ausencia casi total en el panorama teórico del folclor antes de los setenta, permite

⁵⁷ PRAT FERRER, *Op. cit.*, p. 282.

⁵⁸ DE CARVALHO-NETO, P. 1973. El folklóre de las luchas sociales. Un ensayo de folklóre y marxismo. México, Siglo Veintiuno Editores. Pp. 8-9.

precisamente detectar un contraste que ayudaría a una caracterización previa del folclor científico de la región. En lo estrictamente teórico, y como buen heredero tanto de la definición romántica como positivista del antecedente europeo, el concepto concita una reflexión sobre el problema del cambio cultural y, sobre lo mismo, en torno a las tensiones entre lo viejo y lo nuevo que inciden en una serie de opciones teóricas y metodológicas por las que son definidos tanto lo popular como lo cultural.

La institucionalización del concepto se desarrolló como un debate más o menos tácito sobre las nociones territorializadas de *folk* y *lore*, y sobre cómo debían ser abordadas disciplinarmente. Desde un punto de vista epistemológico, la definición de dichas nociones se vio influida por el devenir histórico del continente, en el entendido de que la integración de la América Latina al “Occidente” moderno, a partir del siglo XIX, contrajo la necesidad de administrar correctamente las diversas identidades sociales y culturales que databan de la época colonial, ahora enmarcadas en un intenso proceso de transformación. Esto, que equivalía en buena medida a la subalternización del “Otro” bajo las estructuras del mercado, del Estado y de una cultura hegemónica modernos, precisaba de un instrumento de conocimiento y de un imaginario. La diferencia fue recreada por este concepto *ad-hoc*, que vino a reforzar una suerte “alteridad interna”⁵⁹ organizada en torno a un sujeto moderno centrado, según el modelo ilustrado y encarnado por esta nueva clase social compuesta de criollos e inmigrantes europeos, que habitaba las ciudades y se hacía cargo del destino de las naciones.

En vista a esta renovada alteridad, el folclor científico latinoamericano se vio profundamente determinado por la persistencia de estructuras y condiciones socioeconómicas que dejaban de existir en Europa y Norteamérica -más aún después del fin de la II Guerra Mundial y la aceleración de la modernización-, que se manifestaba en enormes territorios aún explorables y colonizables, habitados por

⁵⁹ GONZÁLEZ, J. P. 2013. Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Pp. 84-85.

grupos indígenas; en grandes latifundios enmarcados en economías orientadas a la extracción y exportación de materias primas; en procesos de industrialización incipientes; en desigualdades sociales asociadas a distinciones étnicas o raciales; y a clases medias aún en ciernes. En dicho sentido, y aunque el folclor se instala y se estructura históricamente en la transición de un modelo de desarrollo -el liberal oligárquico decimonónico- a otro -el denominado desarrollista o nacional-popular-, es plausible afirmar que éste, como ciencia y cultura, se encarga de representar las últimas manifestaciones de lo estructural que tiende a desaparecer a medida que avanza el siglo XX. Volviendo a lo anterior, la heterogeneidad social y cultural latinoamericana contrastaba con la aparente homogeneidad en los mismos términos que caracterizaba a Norteamérica, por ejemplo, donde la presencia de una industria cultural potente había mitigado las diferencias sociales y raciales, no obstante la persistencia de importantes bolsones de marginación entre las poblaciones negras, nativas americanas e hispanas.⁶⁰

En contraste, el folclor administraba la alteridad latinoamericana no en base a la presencia o ausencia de los medios de producción y circulación simbólica modernos -no en esta etapa, al menos-. Aquí, lo que es verdaderamente crucial es la marcación de diferencias en torno al mestizaje. Obedeciendo a la prerrogativa nacionalista del folclor científico en su primera etapa, se entiende que cada caso, cada nación, deviene de un crisol étnico que es el producto de sucesivas oleadas de conquista, colonización y apropiaciones territoriales,⁶¹ cuya naturaleza es “histórica” en un doble sentido: sus representaciones se basan en evidencia documental -fuentes escritas del pasado o aquellas conseguibles, en su defecto, por medios de la investigación y sus registros- y su horizonte no va más allá de la imposición del dominio luso-hispánico.

A partir de la primigenia y, sin embargo, vigente reflexión herderiana, el folclor debe entenderse como algo en sí mismo, como la manifestación del ser de la comunidad,

⁶⁰ PRAT FERRER, *Op. cit.*, p. 281.

⁶¹ CHAMOSA, *Op. cit.*, p. 28.

en sus propios términos y representada por su porción más prístina. Siguiendo esta lógica, y considerando al folclor como una regularidad de casos estudiados, la tendencia general es a considerar lo aborigen al margen, si no de la nación, sí al menos de lo folclórico. La cultura étnica o aborigen se caracterizaría por resultar de una expresión “natural” del aborigen, quien vive en su propio territorio, está en posesión de una cultura de origen precolombino, y que sobre todo no participa normalmente de la vida cultural de la población mestiza.⁶² De lo mismo, y si bien las músicas precolombinas e indígenas posthispánicas conforman tanto un antecedente como una fuente para las músicas folclóricas, el paradigma clásico supone que las primeras no son el resultado de mezclas disímiles, como sí lo es el folclor, y que -lo que es más relevante- las músicas indígenas carecen del alto poder identificador que sí ostentan las mestizas.⁶³

Para explicarlo siguiendo el esquema básico, nuevamente, lo indígena queda al margen del *folk* pero puede formar parte del *lore*, en la medida que entre en fusión con la cultura mestiza. En palabras de Prat Ferrer, esta cuestión se debe a las desventajas teóricas de la folclorística latinoamericana, que provocaron que en la disciplina no se impusieran decididamente los dilemas de la dinámica del cambio y la mezcla culturales.⁶⁴ Es decir, lo que prevalece en tal desarrollo epistémico es la desvinculación metodológica entre unos hechos que no son examinados a fondo, y un entramado teórico que, a su vez, está blindado por la actitud escolástica de los especialistas regionales: su obediencia a las reflexiones y planteamientos de figuras fundamentales de la materia que, sin embargo, no necesariamente referían a los casos y a los problemas contingentes de las investigaciones. La praxis carecía de una circularidad que nutriera virtuosamente el desarrollo teórico, por una parte, y enriqueciera analíticamente los hechos y datos, por la otra. Con respecto a lo anterior, Julio Mendivil radicaliza el argumento al afirmar que posiblemente el folclor

⁶² ARETZ, *Op. cit.*, p. 25.

⁶³ ARETZ, I. 1980. Síntesis de la etnomúsica en América Latina. Caracas, Monte Ávila Editores. P. 11.

⁶⁴ PRAT FERRER, *Op. cit.*, p. 280.

científico se construyó sobre la inexistencia de algo así como un “hecho folclórico” - la espectralidad de esas sociedades tradicionales, puras y ancestrales-, pero sí sobre posibilidades ciertas de imaginarlo y reificarlo,⁶⁵ es decir, formando parte de un esencialismo estratégico o una ficción teórica con contenidos conceptuales altamente volubles y variables.

Volviendo a esta problemática relación de lo indígena y lo folclórico, la disciplina definió sus contenidos al ser contrastada con otras áreas colindantes de especialización, como la etnografía, la etnología y la antropología en general, con su derivado estrictamente musical, dígase musicología comparada o etnomusicología. Isabel Aretz, defensora de la identidad científica del folclor en América Latina, arribó a una definición adecuada a la regularidad casuística del continente y a las mentadas discriminaciones disciplinares. El folclor es una ciencia en forma que se hace cargo de la “cultura no erudita del *folk*”, cuyos orígenes se hallan en una o varias “tradiciones”, que participa de las grandes instituciones -o sea, que es del interés de los Estados nacionales y de organizaciones intergubernamentales, como las que la autora llegó a presidir-, que cumple funciones importantísimas en la vida tanto individual y como colectiva de las sociedades, y que se manifiesta en una enorme variedad de expresiones tangibles e intangibles. En lo que atañe puntualmente a la música folclórica, acota Aretz, ésta es de naturaleza tradicional, anónima y oral, y así es aprendida, recreada y transmitida. Es, asimismo, patrimonio del “pueblo de nuestras naciones civilizadas”, y por lo mismo debe ser identificada y clasificada sobre la fijación de estrictas diferencias culturales, para que así -y sobre esto me gustaría poner atención- su concepto pueda ajustarse a la experiencia europea de la música folclórica: un patrimonio homogéneo, indiferenciado, fruto de un pueblo en cuyo seno no persisten marcaciones étnicas importantes.⁶⁶

⁶⁵ MENDÍVIL, *Op. cit.*, p. 56.

⁶⁶ ARETZ, *Historia*, p. 16 y 25.

Naturalmente, hay excepciones. Las investigaciones folclóricas en el Perú, por ejemplo, comenzaron profesionalmente con los viajes y los registros del matrimonio de Marguerite y Raoul D'Harcourt, en la década de 1920, quienes destacaron no sólo como pioneros en la materia, si no como los principales impulsores de la investigación en música andina. Quien inauguró la folclorística en la Argentina, por su parte, el etnólogo Roberto Lehmann-Nitsche, a fines del siglo XIX, destacó por su interés comparable por la cultura criolla y la cultura de los indígenas de la pampa y la Patagonia. En Chile, Rodolfo Lenz, quien incorpora la folclorística al país en los años 1890, desarrolló un imprescindible trabajo sobre el habla chilena criolla y el mapudungun, apuntando, en último término, a la constitución de una mirada etnológica sobre el pueblo mapuche; y, por último, el destacado pintor, compositor y estudioso Carlos Isamitt, fundador de la institucionalidad folclorística en la Universidad de Chile, quien vivió entre los mapuche durante varios años en la década de 1930, y con cuyas investigaciones colaboró importantemente con el nacionalismo musical chileno -componiendo obras fundamentales para el catálogo del siglo XX- y redactó algunos de los primeros trabajos sobre música mapuche.

En relación con posiciones más críticas o complementarias en el folclor de mediados del siglo XX, los planteamientos de Fernando Ortiz, en Cuba, y de José María Arguedas en el Perú, no sólo abordan críticamente el problema de la diferencia étnica, sino que además plantean innovaciones teóricas que parecieran superar, por así decirlo, la matriz folclórica. Fernando Ortiz, figura señera en el folclor científico en Cuba, insistía en que antes que la diferencia étnica, lo que condicionaba el carácter popular y tradicional de determinada expresión era el hecho de pertenecer o estar en uso de los sectores sociales más bajos, urbanos o rurales. Ortiz ostenta el aún raro mérito de poner en diálogo al folclor, en su concepto hegemónico -rural, oral, mestizo-, con la cultura popular en general, sosteniendo, además, que se trata de un ámbito cultural en expansión, que terminaría por superar las barreras étnicas y clasistas y que, debido a su naturaleza transitoria y dinámica, debía ser tratado teóricamente con una actitud más heterodoxa. Su concepto de

transculturación, cabe mencionar, es tematizado y aplicado en su obra *La africana de la música folklórica de Cuba*, de 1950, que contribuye, además, con la inclusión de los afrodescendiente dentro del folclor cubano.

Por su parte, José María Arguedas, quien en la década del cincuenta ya descollaba por instrumentalizar el folclor como una herramienta práctica de la antropología, se propuso la tarea de superar una tendencia fortísima en la disciplina, determinada por conceptos como el de aculturación o una matriz desarrollista-evolucionista. Su trabajo se vuelca indistintamente al estudio de la cultura de las comunidades andinas del Perú, y la regulación y documentación del quehacer de los músicos serranos en la ciudad de Lima, dimensiones que es capaz de asimilar teóricamente como encarnaciones de una misma cultura andina, que además de diversa, es sumamente dinámica y adaptativa. En su tránsito de la comunidad agraria a la barriada costeña, la cultura andina, lejos de perder su identidad, la refuerza en la asimilación de lo moderno y en la recreación urbana de las tradiciones de origen.⁶⁷ El trabajo de Arguedas es especialmente interesante por incorporar variables como la colonialidad, los regímenes de propiedad y laborales que rigen el agro peruano, el desarrollo infraestructural del país, y asumir, ulteriormente, que la cultura andina, de base indígena y sumida en un constante proceso de cambio y mestizaje, representa la fase cultural más importante de la nación.

La convivencia de tan distintas propuestas da cuenta del folclor como un amplio campo de disputas teóricas -y políticas, ulteriormente- donde predomina el hegemónico criterio criollo y mestizo. Con la identificación de esta idea de folclor y el eventual origen europeo de la música folklórica, Isabel Aretz apunta a la necesidad de distinguir lo auténtico y lo apropiado como principios teóricos de esta ciencia. Desde esta perspectiva, lo indígena queda descartado en tanto *folk* por representar los sectores más “atrasados” o “incivilizados” de las comunidades nacionales. Salvando el ideologema de la diferencia cultural, Aretz asume que la

⁶⁷ ARGUEDAS, J. M. 2012. Folklore del valle del Mantaro. En: Obras completas tomo VIII. Obra antropológica y cultural 3. Lima, Editorial Horizonte. Pp. 15-236.

cultura indígena no puede ser abordada más que como el folclor del aborígen en sí mismo, y que, por ende, sólo puede ser estudiado por el indígena y para su propio y exclusivo provecho.⁶⁸ Por otra parte, y en función del *lore*, Aretz asume que la mestización de lo indígena puede integrar músicas y bailes aborígenes en los distintos repertorios folclóricos que, sin embargo, han resultado de la actividad de un mestizo prevaleciente, quien ha absorbido étnicamente al indio. La centralidad del mestizaje en la exposición de la autora se comprende en la preocupación particular suya, y general del folclor como práctica académica y sector cultural, por integrar la cultura tradicional al desarrollo de la nación moderna.⁶⁹

1.4 La utilidad del folclor como ciencia

La marginación, hegemónica pero no absoluta -insisto-, de lo indígena y el enaltecimiento del mestizo como sujeto folclórico predilecto genera, a su vez, otros dilemas al interior de la disciplina. La mayoría de los problemas que complican el uso de la categoría en América Latina, sentencia la folcloróloga argentina Martha Blache, derivan de la ausencia de una concepción estable, social y culturalmente, de “pueblo”, en este contexto, la entidad social que es portadora del hecho folclórico, del *lore*. La autora ha identificado algunas de las posiciones fundamentales al respecto. Destaca, sobre todas, la de aquellos especialistas que asocian *folk* a un sector social específico, en la abrumadora mayoría de los casos a comunidades campesinas homogéneas, pequeñas, aisladas y autárquicas; aferradas a tradiciones ancestrales donde la familia juega un rol protagónico; premunidas de una tecnología rústica, con una casi imperceptible división del trabajo, condicionadas por una cosmovisión hondamente religiosa y enmarcadas en economías de supervivencia, desmonetarizadas. La autora, sin embargo, desestima esta concepción del *folk* apuntando a que tal pureza o aislamiento de dichas comunidades no puede ser efectiva bajo el avance de la modernización: no existe,

⁶⁸ ARETZ, Historia, p. 25.

⁶⁹ ARETZ, Síntesis, p. 247.

pues, una sociedad ideal que, en los tiempos presentes, no haya sido tocada por la cultura de masas y los medios de transporte y comunicación.⁷⁰

El problema ha sido tangencialmente tratado por algunos especialistas. En relación al desenvolvimiento del folclor en Chile, el mentado Carlos Vega, quien recorrió el centro y sur del país a inicios de la década de 1940, advirtió las dificultades que enfrentaba la recopilación de música tradicional en un medio, aunque rural, donde se hallaban presentes la radio y la victrola.⁷¹ Asimismo, Juan Uribe Echeverría, quien a fines de la década siguiente se hallaba investigando sobre los bailes chinos del Chile Central, ponderaba la genuinidad de las tradiciones que podían encontrarse en localidades alejadas del ferrocarril, según el autor, “[...] el gran enemigo del folklore auténtico”.⁷²

A la luz de estos casos, la cuestión que aquí Martha Blache desmonta teóricamente tiene que ver ya no con la diferencia étnica, ya zanjada, sino con la diferencia social y territorial que emerge al momento de identificar al *folk*. En tal sentido, puede agregarse, el folclor latinoamericano del siglo XX responde aún a la matriz romántico-positivista de su antecedente europeo, al basarse en un valor de autenticidad, puede pensarse, aún más relevante que el dispositivo científico mismo. Del mismo modo, la categoría pone en movimiento una serie de binarismo fundamentales para la definición del marco conceptual. Se trata, a saber, de la oposición de lo popular y lo culto; de lo colectivo-anónimo y lo individual-autoral, en el entendido de que la cultura opera como un acervo canónico de “obras”; de lo empírico como algo opuesto a lo formal y lo sistemático. Asimismo, de lo tradicional *versus* lo moderno, lo nuevo y lo cambiante; de lo regional-local en oposición a lo universal-cosmopolita, o de lo artesanal o rústico, finalmente, como lo contrario de lo científico y lo industrial. El derivado analítico de estas oposiciones binarias

⁷⁰ BLACHE, M. 1983. El concepto de folklore en Hispanoamérica. *Latin American Research Review* XVIII(3): 135-136.

⁷¹ VEGA, C. 1959. Música folklórica de Chile. *Revista Musical Chilena* 13(68): 4.

⁷² URIBE ECHEVARRÍA, J. 1958. Contrapunto de alféreces en la Provincia de Valparaíso. Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile. P. 50.

describe modélicamente la cultura propia de los medios rurales, la cultura de los campesinos, con lo cual, el paradigma aporta a la constitución de un “modelo campesino del folclor”⁷³ que se sustenta en una idea del *folk* atemporal y armónica, situada lejos de la influencia letrada y urbana.

En consecuencia, la complexión étnica de una sociedad asigna un determinado estatus cultural a aquel sector que conserva y practica tradiciones y costumbres arcaicas, el *lore*, elemento que, al menos teóricamente, caracteriza indistintamente a las sociedades “civilizadas” -criollas- y a las que no lo son -indígenas-. Para el primer caso, la transmisión y conservación de tales tradiciones y costumbres se da oralmente, a través de un proceso que brinda forma y carácter a un acervo de prácticas, objetos y valores que han perdido o están en trance de perder su uso social y, por ende, su vigencia como cultura viva.⁷⁴ El *lore*, el “saber” del pueblo campesino es, a fin de cuentas, un cúmulo de remembranzas, antigüedades y sobrevivencias. Es el resultado, observado desde una ancha perspectiva histórica y social, de la aclimatación de materiales provenientes de Europa, la asimilación de lo negro y lo indígena, la maduración de lo criollo. Pero, sobre todo, es el fruto de un concepto, fundado en el evolucionismo decimonónico, según el cual el avance desde lo primitivo -inferior- a lo civilizado -superior-, deja a medio camino, precisamente, a los campesinos.⁷⁵

El *lore* es un tipo de patrimonio degradado, deteriorado, anacrónico, que carece de valor de uso.⁷⁶ Esta visión, refrendada principalmente por Carlos Vega, supone que el *folk* es un conglomerado social que tiene la capacidad de asimilar elementos ajenos -de origen europeo, por ejemplo, o consistentes en prácticas aristocráticas que “han caído” al pueblo-, de conservarlos, de transmitirlos y que, no obstante, carece de la facultad para transformarlos o actualizarlos. La aparente incapacidad

⁷³ MARTÍN, *Op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ MERINO DE ZELA, E. M. 1986. ¿Qué es el folklore? Pueblos y costumbres del Perú. Lima, Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de Lima Metropolitana. P. 10.

⁷⁵ PRAT FERRER, *Op. cit.*, p. 281.

⁷⁶ BLACHE, El concepto de folklore, p. 136.

de los sectores populares para adaptarse creativamente a un mundo cambiante, según lo expuesto, refuerza la idea de una cultura campesina arcaica que sólo puede circular al margen de los ámbitos oficiales de generación de saberes, del espacio simbólico e institucional de las bellas artes, de la producción destinada a los medios masivos y la industria cultural.⁷⁷ Pero, al mismo tiempo, esta aparente incapacidad brinda valor a la extraña espontaneidad atribuida a la oralidad que no está presente, por ejemplo, en las instituciones formativas y de esparcimiento de la vida moderna. En otras palabras, siguiendo nuevamente a Blache, el folclor latinoamericano compensa su desinterés teórico por las dinámicas de la transmisión y la conservación orales, con una exaltación de las mismas en tanto que refugio para una cultura alternativa o complementaria de lo moderno y lo cosmopolita.⁷⁸

Algunos de estos contenidos están presentes en la definición de folclor propuesta por Augusto Raúl Cortazar, una de las autoridades más importantes en el Cono Sur. Considera que lo que llamamos folclórico es, en definitiva, un gran proceso de transmisión de elementos culturales, en cuya transformación no se ve comprometida la esencia última de estos objetos, esencia que es, asimismo, el carácter o el alma del grupo social que sostiene dicho proceso. Cortazar asume que el folclor no es otra cosa que “folclorización”, es decir, la noción acuñada para nombrar este gran proceso a través del cual prácticamente cualquier elemento de la cultura puede ser llenado con un contenido identitario y esencial. En este sentido, folclorización equivale a “tradicionalización”, idea que se vincula con el problema del uso o desuso de las costumbres y tradiciones arcaicas. Para el autor, el folclor cumple con satisfacer ciertas necesidades de índole biológica, económica o estéticas. Dicha satisfacción se orienta, finalmente, a fortalecer el arraigo y la compenetración del *folk*, es decir, a brindarle una identidad. El folclor es un sistema global, afirma Cortazar, diseñado y encarnado tradicionalmente por el pueblo, que

⁷⁷ MARTÍN, *Op. cit.*, pp. 7-8.

⁷⁸ BLACHE, *Op. cit.*, p. 140.

puede ser distinguido, al mismo tiempo, dentro del ámbito de la sociedad civilizada contemporánea.⁷⁹

Así, el folclor integra una clave interpersonal: la transmisión es directa, no contempla medios tecnológicos modernos y cumple con vincular indisolublemente a las comunidades con sí mismas y su entorno. El folclor científico debe encargarse de recoger esta información, dice Cortazar, y de proyectar este cúmulo de saberes al conjunto de la sociedad civilizada y nacional. Con lo anterior, el desahucio o la obsolescencia de la cultura campesina puede adquirir un nuevo uso, una utilidad contemporánea que, de hecho, representa la finalidad teleológica de la disciplina: el conocimiento de los sectores de la población que, a ojos de los compatriotas urbanizados e ilustrados, son exóticos, atrasados y rústicos. En un sentido hondamente romántico, Cortazar concibe al folclor como la expresión parcial, nacional, de lo humano,⁸⁰ pero desde un punto de vista abiertamente utilitario.

El argumento es complementado, entre otros, por Mildred Merino de Zela, folcloróloga peruana, para quien el folclor representa el interés de la comunidad, sus aspiraciones, valores y objetivos, las directrices generales que norman su comportamiento, ya no sólo el acervo de prácticas y objetos de la tradición rural. Allí reside el interés por su estudio, afirma: en su potencial ciudadano. La tradición, en el mismo sentido, constituye el elemento de cohesión del grupo, esa es su función, la de garantizar la perennidad esencial de un pueblo. El folclor, entonces, revela las particulares creencias, costumbres y modos de ser del grupo en cuestión, es la condensación de su “filosofía” y de su estructura emocional.⁸¹ Es en este punto de la argumentación en que se entiende el particular carácter institucional del folclor en América Latina. La espontaneidad del hecho folclórico, la autenticidad del *folk* y la funcionalidad del *lore*, son organizados de tal forma que, a través del quehacer de investigadores e instituciones comprometidas, las tradiciones rurales brinden

⁷⁹ CORTAZAR, A. R. 1949. Naturaleza de los fenómenos folklóricos. Revista Musical Chilena 5(35-36): 23-24.

⁸⁰ CORTAZAR, *Op. cit.*, pp. 24-25.

⁸¹ MERINO DE ZELA, *Op. cit.*, pp. 10-11.

determinados recursos de identificación colectiva, a través, mayormente, de la exaltación patriótica. Este aspecto revela una dimensión comparable: con la novedad de los medios modernos, disciplinares y tecnológicos, el folclor se tradujo en una cruzada por el rescate, por la conservación de lo efímero y lo crepuscular, gracias a medios técnicos contra los que el folclor, al menos en espíritu, protestaba. Con lo anterior, vale la pena considerar otra definición de folclor: un ámbito en donde se encuentra lo arcaico y lo moderno para desarrollar vertientes académicas, formas sensibles e imaginarios.

CAPÍTULO 2

EL FOLCLOR MUSICAL EN AMÉRICA LATINA

Según lo expuesto en el capítulo previo, el folclor constituye una compleja trama conceptual, algunos de cuyos elementos más relevantes son las nociones de “pueblo” y “cultura” -*folk* y *lore*, respectivamente-, cuyos contenidos, a su vez, son variables y discutidos. Esta tesis, como ya adelanté, lo aborda desde una perspectiva histórica y conceptual general, aunque en particular está dedicada a los géneros y estilos musicales agrupados en torno a la categoría de “nueva canción”, o a la más operativa -desde este punto de vista- de “Renovación Folclórica”. Así, considero necesario ahondar en algunas ideas fundamentales que, en su exposición, pueden ayudar a comprender mejor el desarrollo del folclor como tal, de sus renovaciones en lo estrictamente musical, de sus implicaciones estéticas, políticas y sociales, que lo instalan, ulteriormente, como un metagénero crucial para el desarrollo histórico de la música popular latinoamericana y, del mismo modo, como un capítulo particular de las relaciones entabladas entre música y política.⁸²

Es la modernidad la realidad histórica y el marco ideológico que rodea todas estas cuestiones y problemas. Consiste, según los planteamientos de Marshall Berman, más que nada en una experiencia universal, una vorágine de promesas y

⁸² Si por “política” nos referimos a las instancias convencionales de lo estatal, lo gubernamental y lo partidístico, “lo político” refiere al modo en que la sociedad se constituye en relación con el despliegue del poder. Es decir, lo político trasciende la sola esfera de lo convencional, según la fórmula “todo es político”, por ejemplo. Se manifiesta que actitudes y acciones cotidianas, tanto como maneras alternativas de ejercer el poder, que pueden provocar un efecto sobre la estructuración y la concepción misma de lo social. MOUFFE, C. 2007. En torno a lo político. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 144 p.

expansiones, luchas y desintegraciones, de creación y destrucción, de ambigüedad y angustia, de retrocesos y crecimientos. La experiencia de la modernidad ha sido moldeada históricamente por fenómenos y procesos concretos, como son la tecnificación de la vida, la aceleración de la historicidad, la dispersión y masificación de la sociedad, la aparente pérdida de un sentido comunitario, etcétera. La “unidad de la desunión” que ha resultado ser la experiencia de lo moderno, según Berman, ha estimulado la aparición en una gran variedad de discursos culturales, llamados “modernismos” que son, a grandes rasgos, propuestas más o menos deliberadas que aspiran a una mayor y mejor asimilación de la modernidad como época de la historia, tanto en sus aspectos objetivos como los existenciales, individuales o colectivos. Sus efectos, a fin de cuentas, han transformado a los seres humanos simultáneamente en sujetos y objetos de la modernidad, brindándoles, asimismo, herramientas de concientización y emancipación, y a la par sometiéndolos a condiciones de opresión y alienación. Los modernismos, articulaciones de este tipo de recursos culturales, de este modo pretenden hacer frente a un mundo en constante cambio, bajo relaciones productivas y de poder que reifican desproporciones sociales, en la contradictoria y simultánea promesa y concreción parcial de desarrollo e igualdad⁸³.

Dicha promesa, anunciada por la modernidad metropolitana con toda su “novedad radical”,⁸⁴ arriba a inicios del siglo XIX a la América Latina, y comienza a desenvolverse con la independencia y la apertura al influjo de las potencias del Atlántico Norte. El Nuevo Mundo, de este modo, se vuelve un campo de nuevas disputas donde diversos actores sociales negocian y pugnan por gozar de los beneficios de la modernidad y sustraerse a sus efectos negativos. La incompletitud de la modernidad latinoamericana –su incapacidad para reproducir totalmente el modelo septentrional-⁸⁵ es el marco económico, político y cultural para la formación

⁸³ BERMAN, M. 2006. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México, Siglo Veintiuno Editores. Pp.1-2.

⁸⁴ KOSELLECK, R. 1993. Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos modernos. Barcelona, Ediciones Paidós. P. 297.

⁸⁵ LARRAÍN, J. 1994. La identidad latinoamericana. Teoría e historia. Estudios Públicos 55: 57-58.

de identidades sociales, en primera instancia, que habrían de ser ordenadas según esta rearticulación del binomio dominación/subalternidad, ahora bajo regímenes republicanos.

2.1 Nación, identidad y representación

Esta fase de la historia americana implica la superposición de modernización y nacionalismo, experimentada en el continente hasta bien entrado el siglo XX, ya fuera a través de proyectos promovidos por diversos actores de la sociedad civil, o bien como el gran proceso de construcción de aparatos estatales y de delimitación de fronteras políticas que se vino desarrollando desde fines del siglo XVIII. Ahora, es precisamente a partir de dicho siglo que la formación global de los Estados nacionales se vio fortalecida en gran medida con el empoderamiento de las burguesías nacionales, las que, gracias a los bloques hegemónicos que fueron capaces de configurar, condujeron proyectos políticos de autodeterminación relativamente exitosos, tanto con el derrocamiento del Antiguo Régimen europeo como con la independencia de las antiguas colonias iberoamericanas.

Para el éxito del proyecto nacional y republicano, dichas burguesías comprendieron que la construcción de una ciudadanía *ad hoc* requería de una serie de estrategias, entre las que figura una poderosa apelación discursiva, que apuntara tanto a un origen mítico como a un bienestar futuro y universal a la comunidad encargada de solventar a dicho Estado. La doble dialéctica histórica -de pasado y presente- y sociopolítica -de clases dirigentes y clases dirigidas- encierra la promesa de un bienestar social solventado en la existencia de un aparato estatal que, entre otras funciones, se encarga de regular las dinámicas locales del capitalismo.⁸⁶ Es así cómo, etimológicamente hablando, “nación” en castellano moderno deriva de los equivalentes latinos de “nacer” y “nacimiento” -*nascere, natio*-, fruto de un

⁸⁶ SEYDEL, U. 2009. Nación. En: SZURMUK, M. y IRWIN, R. (Eds.). Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. México, Siglo XXI Editores. P. 190.

reacomodo conceptual de sus usos medievales, para, en lo sucesivo, denominar los lazos primordiales, étnicos, que configuran una unidad cultural específica.

La nación puede ser entendida -transitivamente, está claro- como un discurso articulado para el agrupamiento de los individuos que componen una sociedad, en una “comunidad política imaginada”, según la definición de Benedict Anderson,⁸⁷ agrupamiento que, en el mejor de los casos, aspira a algún tipo de institucionalidad, y cuyos contenidos históricamente han variado. El nacionalismo clásico baraja tanto cuestiones operativas o empíricas -la mutación de una nación en un Estado-nación- como aquellas más ideales o esencialistas -la nación como una entidad espiritual-, de modo que una de aquellas puede ser analizada partiendo por el vínculo de población y territorio que, en este caso, es similar al modo en que una persona está vinculada a un cuerpo. Nación y territorio se pertenecen uno al otro, es ese el punto, y ese mismo sentido biológico se repite en la consideración de la primera como una gran estructura de parentesco, una especie de enorme familia extendida y entramada por estirpe y lazos de solidaridad. Con lo anterior, los connacionales tienen consciencia de quiénes son, de sus orígenes y de cómo ha devenido su historia, convenciones y comprensiones todas que aseguran una sólida cohesión colectiva. Desde esta óptica, la nación es una comunidad esencial e instintiva, volitiva, además, en su deseo de vivir unida y diferenciada de otras, sabiendo a cabalidad cuáles son sus miembros y reconociendo asimismo la otredad.

El nacionalismo clásico describe la nación tanto desde un paradigma natural u ontológico -la personalidad colectiva adjunta a un cuerpo colectivo, que a su vez controla un territorio en el que tiene su arraigo y opera como sobre una red de parentescos- como desde un paradigma cultural -como una unidad de contenidos, lingüística y emocionalmente homogénea, un conglomerado social fácilmente distinguible y conscientemente solidario, con su conveniente repertorio simbólico-. Con todo lo anterior, una nación existe gracias a preexistencias históricas, una

⁸⁷ ANDERSON, B. 1993. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México, Fondo de Cultura Económica. P. 23.

determinada territorialidad, o su diáspora, una cierta coherencia cultural, pero sobre todo gracias a una “comunidad de intereses”⁸⁸ que permite la proyección de la colectividad al futuro. La clave conceptual de este entramado es el de identidad, que permite designar el alto grado de autoconciencia, cuyo carácter es al menos en primera instancia, constructivo,⁸⁹ y que activa una definición del “nosotros” en relación con un “ellos”.⁹⁰

El nacionalismo clásico, dado el caso, debe dejar paso a una consideración constructivista que permita abordar la nación en el desentrañamiento de sus componentes históricas e ideológicas. Es desde esta óptica que, antes que operar como un instrumento de gobierno -que es, finalmente, la aspiración última del nacionalismo paradigmático-, la nación es ante todo un sistema de significación y representación de la vida social. En otras palabras, la nación es antes una entidad cultural que un dispositivo político, como expuse en el capítulo anterior, y es esta, precisamente, una de las ideas que estimula la formación del concepto de *Volkskunde*. En su fase preestatal, por así decirlo, un proceso nacionalista se expresa en la transmisión de sus discursos totalizantes, en el montaje de su historicidad y su imaginario, en generar una cultura pública y hacer visible una relativa voluntad de poder -la futura razón de Estado-, precisamente para destacar las características diferenciadoras de una nación y, ulteriormente, contrarrestar la naturaleza inestable y transitiva de las identidades y de los procesos de identificación⁹¹.

La cuestión, como adelanté, tiene en el concepto de identidad una de sus bases teóricas centrales. Su concepción culturalista la asocia con una serie de

⁸⁸ RENAN, E. 2000. ¿Qué es una nación? En: FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Ed.). La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires, Ediciones Manantial. P. 64.

⁸⁹ PAREKH, B. 2000. El etnocentrismo del discurso nacionalista. En: FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Ed.). La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires, Ediciones Manantial. P. 100.

⁹⁰ GRIMSON, A. 2012. Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. P. 71.

⁹¹ SEYDEL, *Op. cit.*, p. 190.

representaciones que, en último término, permiten a la individualidad constituirse en una colectividad concreta, de un modo interpersonal, intercomunicativo e histórico⁹², al alero de determinados procesos sociales, políticos, económicos y culturales. La identidad se traduce empíricamente en estrategias de identificación a través de las cuales se busca persuadir a la potencial comunidad de la bondad, naturalidad y necesidad de constituirse, definiéndose asimismo en relación con una otredad. Esto, pues todo proceso de identificación es, simultáneamente, un proceso de diferenciación e individuación. Una definición apropiada de identidad, por ende, debería reconocer el sentido de distancia/cercanía que determina su devenir, lo que puede expresarse tanto social –“nosotros” distintos de “otros”- como territorialmente –“nosotros aquí” distintos de “otros allá”-. Este es uno de los aspectos centrales para la construcción del sentido común asociado a las identidades colectivas.

Uno de los aspectos más problemáticos para el concepto en cuestión tiene que ver justamente con la diferencia y la heterogeneidad, discontinuidades que suponen un desafío para las representaciones resultantes de los distintos procesos de identificación. A propósito, Stuart Hall propone su concepto de identidad enfatizando la historicidad de las identidades modernas, sindicándolas como un fenómeno social que tiende, precisamente, a la fragmentación. La fragmentariedad de la identidad es, de hecho, un asunto teórico que antecede al problema de la heterogeneidad. Los planteamientos de Hall se dan sobre el entendido de que la modernidad es, a grandes rasgos, la suma procesal de las discontinuidades y fragmentaciones que han dado forma a la subjetividad contemporánea, sobre la base material de las profundas transformaciones que ha experimentado el mundo desde, al menos, el despegue de procesos como la Revolución Industrial, y sobre las tradiciones intelectuales de Occidente -digamos, desde René Descartes en adelante-. La más relevante de dichas transformaciones es la que paulatinamente fue apartando las formas de vida modernas de las formas de vida tradicionales, experiencia de la que

⁹² ROJO, G. 2006. Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando? Santiago, LOM Ediciones. Pp. 34-35.

se hace cargo el concepto de folclor. Como sea, Stuart Hall sostiene que la experiencia individual y colectiva de los sujetos modernos ha venido cruzando, desde entonces, por un cuestionamiento extremo y constante de los “paisajes culturales” que son conformados en el entrecruzamiento de variables como clase, género, sexualidad, etnicidad, raza o nacionalidad. Dichas variables o nociones, por sí mismas y entramadas, cumplen con la función de brindarnos posiciones estables al interior de distintos contextos sociales, y al ir transformándose hacen lo propio con nuestras identidades personales, alterando el sentido mismo del nosotros como “sujetos integrados”. La fragmentación de la que habla Hall consiste someramente en la pérdida de un sentido de unicidad -individual y colectiva- según el avance de la modernización, cuya historia no ha hecho más confirmar esta imagen del sujeto moderno como dislocado y descentrado.⁹³

Las identidades, finalmente, hacen las veces de un puente entre el yo exterior y el yo interior, entre los ámbitos personales y públicos, y, por lo mismo, puede ser representada como una suerte de sutura que ha sido punteada para asegurar la unión -motivada, obviamente- de sujetos y estructuras.⁹⁴ Una de los atributos fundamentales de la misma, por ende, es su capacidad relativa para solventar y estabilizar una determinada configuración cultural como coherente y hegemónica, en relación a las estructuras sociales, políticas y económicas. Es así como toda identidad colectiva debe lidiar con la heterogeneidad y la diferencia social, tanto al interior del colectivo -en relación con las particularidades de cada uno de los individuos y sectores de interés- como en el exterior, es decir, en relación a una potencial pluralidad de identidades colectivas de algún modo relacionadas.

Sobre este punto, el antropólogo argentino Alejandro Grimson atribuye una importancia central a las “espacialidades simbólicas” que enmarcan, sea el caso, la definición y viabilidad de determinada identidad nacional. Su exposición se sostiene

⁹³ HALL, S. 2014. La cuestión de la identidad cultural. En: RESTREPO, E., VICH, V. y WALSH, C. (Eds.). Stuart Hall. Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán, Editorial Universitaria del Cauca / Editorial Envión. Pp. 364 y 367.

⁹⁴ HALL, *Op. cit.*, p. 365.

sobre el principio de que, dentro de un grupo social con un alto sentido de pertenencia, no necesariamente existe la homogeneidad cultural invocada, paradójicamente, por el nacionalismo. Una nación, en otras palabras, regularmente se constituye en oposición a su propia diferencia interna. En este sentido, plantea Grimson, una revisión crítica de las identidades culturales necesita centrar su atención en las categorías de pertenencia en juego, tanto como en las tramas de prácticas y significados en acción. Esto supone que las prácticas idiosincráticas y semióticamente densas que, por ejemplo, son exaltadas por el folclor desde el siglo XIX -prácticas que vuelven a los connacionales más patriotas, según esta lógica-, no revelan necesariamente los sentidos de pertenencia reales de quienes las practican. Para explicarlo, Grimson propone el siguiente ejemplo: preparar y comer carne asada, disfrutar del tango o utilizar el vocativo “che” no son nunca índices absolutos de argentinidad o porteñidad,⁹⁵ pues existen muchas otras formas de vivir y encarnar identidades argentinas y porteñas. De ahí, lo expresa el autor, el carácter inestable y transitivo de las identidades culturales.

Retornando al concepto de nación, esta opera como un dispositivo de formación social que no sólo se enfoca en lo identitario, sino que tiende a transformar, asimismo, lo territorial, adquiriendo una dimensión geopolítica que favorece tanto la constitución de un imaginario nacionalista como la institucionalización de la comunidad imaginada en una entidad política. Esto, porque la población que ocupa determinado territorio no sólo comparte con él una esencia que determina fundamentalmente su idiosincrasia: el hecho de que habite ese territorio, de sea uno con ese territorio, justifica la jurisdicción propia de las instituciones de las que emana la ley, el alma del Estado. Es decir, el territorio constituye la base material que separa y diferencia, empírica y simbólicamente, una nación de otra. Así vamos completando un concepto denso y operativo de identidad nacional: el requerimiento insoslayable de fijar referentes estables y duraderos por sobre la desigualdad social, la heterogeneidad cultural y la multiplicidad de identidades que se hallan al interior

⁹⁵ GRIMSON, *Op. cit.*, pp. 136-139.

de un conglomerado social disperso en un espacio que, de este modo, termina por constituir, además, un determinado territorio.

La primera fase de construcción nacion0061l latinoamericana, inaugurada en la emancipación de las antiguas colonias, fue un proceso en el que las identidades nacionales se definieron en relación con la heterogeneidad y la diferencia. La historia de las jóvenes repúblicas se caracterizó por tratar hegemonícamente las particularidades y diferencias culturales al interior del territorio nacional, como atavismos que conspiraba contra la tan ansiada modernización y contra una imagen de sí, aristocrática, civilizada y eurocentrada.⁹⁶ Esto explicaría que el liberalismo decimonónico se haya desenvuelto, en dicho sentido, tanto en una política de aniquilación, marginación y asimilación forzada de las clases racializadas o étnicamente marcadas, como en empresas de colonización con población europea inmigrada.⁹⁷ De este modo, la diferencia así entendida se presentaba como una desventaja para superar los desafíos que la modernidad imponía al continente americano. Pero, por su parte, la siguiente fase modernizadora, ya iniciando el siglo XX, y que indudablemente venía a consolidar la construcción de los Estados nacionales, integraría, por su parte, una serie de transformaciones estructurales que ponían en crisis la configuración identitaria anterior.

La nueva época, dicho de otro modo, entrañaba una amenaza a la pretendida coherencia identitaria, pero, en términos prácticos, desembocaría en una revaloración y refuncionalización programática de la diferencia y la marcación étnica. Procesos como la modernización socialmente transversal de la vida cotidiana, y la cosmopolitización de la cultura popular, que comienzan a darse durante el primer tercio del nuevo siglo, perpetrarían una suerte de borramiento de aquellos rasgos únicos y característicos de las comunidades regionales y nacionales, para homologar la idiosincrasia y las prácticas culturales a una suerte

⁹⁶ WALLERSTEIN, I. 2001. El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales. *Revista de Sociología* 15: 30-31.

⁹⁷ SOLÓRZANO-THOMPSON, N. y RIVERA-GARZA, C. 2009. Identidad. En: SZURMUK, M. y IRWIN, R. (Eds.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México, Siglo XXI Editores. P. 142.

de rasero internacional que desnaturalizaría, a la larga, el lugar que ocupaba América Latina en el Occidente. Los regímenes políticos que se hicieron cargo de la transición del régimen liberal-oligárquico al régimen nacional y popular desarrollista, comprendieron la necesidad de superar o complementar el imaginario eurocentrado decimonónico, e integrar la diferencia social y la homogeneidad cultural presentes en los territorios nacionales. Desde esta perspectiva, se levantaría un nuevo consenso en donde destacaba la proyección de distintas y nuevas identidades nacionales, montadas sobre nuevas maneras de representar la cultura popular, desde posiciones nacionalistas, antiimperialistas y antioligárquicas.

Precisamente, el pacto social que se instalaba bajo los mencionados gobiernos se sostenía en el apoyo brindado por los sectores populares con el fin de lograr el fortalecimiento de la economía en su proceso de industrialización, guiada por un modelo de desarrollo hacia adentro, y la transformación de una institucionalidad política en base a los nuevos intereses nacionales.⁹⁸ En una perspectiva general, siguiendo lo planteado por el postcolonialista indio Partha Chatterjee, lo que aquí está siendo analizado es una experiencia nacionalista periférica, caracterizada por lo que él llama un “gesto oriental”,⁹⁹ que es, en definitiva, la adopción del programa civilizatorio de Occidente por parte de un Estado no central, para ser realizado junto con la preservación de las peculiaridades autóctonas locales. Esta actitud “oriental” no acepta el modelo modernizador central -blanco, cristiano, europeo y ecuménico- como cosa dada, sino que emprende su adaptación para lograr integrar las raíces culturales de la nación a una modernidad de nuevo tipo. Con esto, lo que anteriormente pudo ser asumido como una serie de atavismos que conspiraban contra la realización del progreso, ahora puede ser valorado como la materia prima de una identidad colectiva crucial para la realización del proyecto nacionalista y modernizador.

⁹⁸ LARRAÍN, J. 1997. La trayectoria latinoamericana a la modernidad. *Estudios Públicos* 66: 320-321.

⁹⁹ CHATTERJEE, P. 2000. El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas. En: FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Ed.). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires, Ediciones Manantial. Pp. 124-125.

La lógica interna de este modelo de análisis permite ver cómo los regímenes nacional-populares latinoamericanos, con actitud ambigua, describen una trayectoria en donde la identidad nacional se vislumbra como un capítulo fundamental en la historia cultural de sus sociedades. Dicha ambigüedad se manifiesta en una tensión de atracción y repulsión respecto a las tendencias principales de la modernización -la norteamericana por sobre la europea occidental- e internamente, asimismo. Es decir, en relación a la heterogeneidad representada por las comunidades campesinas, indígenas y afrodescendientes, las culturas de las sociedades latinoamericanas mostraban una inquietud y una ansiedad muy marcadas. Si bien las nuevas identidades nacionales lograron desplazar la antigua oficialidad cultural, que negaba un lugar a dicha diferencia, las ideologías nacionales del mestizaje tendieron a una aceptación gradual, mediada y conflictuada de lo heterogéneo. El folclor, precisamente, fue uno de los dispositivos orientados a refuncionalizar la heterogeneidad y la diferencia. En una fase de ajuste y perfeccionamiento del capitalismo regional, la disciplina, en la multiplicidad de sus aplicaciones, se ofreció como un recurso para la preservación cultural de las sociedades tradicionales, las que, otrora vistas como un resabio del pasado colonial y un enclave interno del subdesarrollo, suponían ahora el reservorio simbólico de los distintos procesos de identificación nacionalista.

Volviendo a Chatterjee, dicho gesto oriental responde, no obstante, a una cultura “alta” u “oficial” -modernizadora, local, cosmopolita, dominante y activa- cuya formación es realizada a partir de una selección de determinados elementos identitarios, que son el resultado, a su vez, de una homogeneización previa del campo cultural que ha afectado, obviamente, el lugar y la significación de las culturas tradicionales.¹⁰⁰ Para el postcolonialista, ante un panorama de este tipo surge el supuesto teórico de que, en toda representación cultural enmarcada en fases modernizadoras no-occidentales, se imponen fines y proyectos políticos puntuales, determinados por las manifestaciones y dinámicas culturales de lo local

¹⁰⁰ CHATTERJEE, *Ibid.*, p. 128.

en paralelo a la asimilación de los parámetros metropolitanos o eurocentrados. En tal sentido, es útil apuntar a lo planteado por la intelectual india Gayatri Chakravorty Spivak, quien, a través del prisma del subalternismo, sitúa este problema en relación a la doble acepción de representación: el “hablar a favor de/en vez de”, y aquellas enunciaciones relativas a una “re-presentación”, a la escenificación de algo que puede estar o no estar presente.¹⁰¹ Spivak coopera con dar a entender el problema de la representación como uno que es simultáneamente político y cultural, es decir, que se expresa tanto como la agencia de determinados poderes particulares, que se arrogan una delegación de la soberanía popular -como en el caso de la democracia representativa, sin ir más lejos, o en el de gobiernos del tipo populista-, y que se manifiesta, asimismo, como el levantamiento de determinadas “imágenes” o encarnaciones simbólicas de la identidad hegemónica, por así decirlo, que cumplen con la tarea de apelar a la unidad de determinados cuerpos sociales.

Asumiendo esta doble acepción, podrá sostenerse que procesos de identificación como los descritos constituyen constelaciones culturales que -conviniendo en que la cultura es siempre intrínsecamente política- adquieren un carácter político especial: no garantizan, por ejemplo, la participación de todos los sectores sociales de la esfera ciudadana, pero sí garantizan su presencia como manifestaciones esencializadas de la nacionalidad. Siguiendo esta línea, la gran experiencia latinoamericana del siglo XX puede ser entendida, también, como la articulación de nuevas estrategias de representación que buscaron establecer alianzas entre distintos sectores sociales, para un eventual desarrollo económico fundado en la paz social y la gobernabilidad. En buena parte de los casos nacionales, se le ha dado el nombre de desarrollismo al gran marco estructural de mediados del siglo pasado que se caracterizó por promover la instalación de un Estado de compromiso -un pacto social que aunaba los intereses de capital y trabajo- como su garantía

¹⁰¹ SPIVAK, G. C. 2003 ¿Puede hablar el subalterno? Revista Colombiana de Antropología 39: 308. Recordemos que Spivak remite su digresión a dos verbos presentes en el alemán moderno, que expresan su noción crítica de representación: *vertreten* y *darstellen*. Lo anterior, a propósito de su lectura de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* (1852), por Karl Marx.

sociopolítica, junto con una planificación estatal relativa de la economía, expresadas comúnmente en el modelo de Industrialización para la Sustitución de Importaciones -ISI-. El panorama regional que acoge dicho modelo respondió a una desconexión entre el mercado metropolitano y América Latina, a causa del estallido de las Primera y Segunda Guerras Mundiales, que resultó en una crisis económica y en la consecuente obligatoriedad de fortalecer el mercado interno por medio de la industrialización. El desarrollismo, por ende, enmarca un orden hegemónico en donde los instrumentos de mando y legitimidad estaban dados por la concentración de poder y recursos en los sectores altos de la sociedad, bajo el orden liberal-oligárquico, dando paso en los años 1930 a un nuevo modelo para el cual el Estado se levantaba como el único agente capaz de brindar orden y bienestar a la nación.

2.2 Hegemonía y tradición

La implementación del modelo desarrollista implicó una mayor presencia del Estado en la vida pública, y supuso, al mismo tiempo, una mejora relativa en las condiciones de vida de los sectores populares, y en las relaciones y conflictos entre las distintas clases. Esto, sin embargo, no satisfacía totalmente el deseo de extensos sectores, quienes pugnaban por un mayor reconocimiento político y una mejor participación en la distribución nacional de la riqueza. Pugnaban, ulteriormente, por el cumplimiento de la promesa fundamental entrañada por el discurso político oficial: la elevación del nivel de vida y del estatus ciudadano, contemplado como una consecuencia de los cambios estructurales implementados. El problema, finalmente, consistió en que este modelo de desarrollo, a la vez que derribaba una serie de barreras sociales, levantaba otras nuevas, volviendo también visibles condiciones estructurales de inequidad que se arrastraban desde la época colonial, y que tenderían a eclosionar, a nivel continental, entre las décadas de 1960 y 1970.

La cuestión redundante, en un sentido más general y, sobre todo más abstracto, en la configuración histórica que dio forma a las relaciones sociales y de poder

experimentadas bajo dicho régimen de desarrollo. Estructuralmente hablando, la transición entre modelos de desarrollo llevó aparejada una gran transformación de los actores sociales, de la organización de la economía, de las correlaciones políticas, y de los valores, prácticas y símbolos relativos a la cultura. Precisamente, el concepto de hegemonía permite escudriñar procesos históricos de este tipo, dándoles a la cultura un papel protagónico. El intelectual y militante comunista italiano Antonio Gramsci la definió destacando la ventaja que ofrece: la de vincular los elementos estructurales, objetivos, con aquellos de índole subjetiva. Más claramente, Gramsci centra su interés analítico en la comprobación de una “concepción de mundo” subyacente a toda dinámica social, gestada en la experiencia histórica colectiva, y orientada hacia su proyección política en el espacio público.¹⁰²

En términos operativos, apunta Raymond Williams, el concepto de hegemonía traza una descripción del poder ejercido por las fuerzas políticas, en alianza con las fuerzas sociales y culturales, en el contexto de una sociedad organizada en clases. Inserto en una trama teórica densa, por ende, el concepto en cuestión engloba a los de cultura, cuya definición puntual es la de proceso social total en donde sociedades e individuos configuran sus existencias, y de ideología, que consiste, a grandes rasgos, en el sistema de significados y valores que expresan un particular interés de clase.¹⁰³ De esta manera, la noción de cultura aquí trasciende largamente el sólo ámbito de producción, distribución y consumo de formas sensibles y simbólicas. Con el aval del concepto de hegemonía, la cultura puede concebirse como proceso englobante de todos los aspectos de la existencia social, constituyendo un amplio espacio de acción en el que se desenvuelven las dinámicas del poder propiciadas por divisiones de clase, por diversos regímenes económicos, órdenes políticos, por

¹⁰² GRAMSCI, A. 2004. La formación de los intelectuales. En: Antología. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. P. 392.

¹⁰³ WILLIAMS, R. 2000. Marxismo y Literatura. Barcelona, Ediciones Península. P. 129.

aspectos experienciales como deseos, proyectos, configuraciones emocionales, valores, prácticas, o repertorios simbólicos e identitarios.

En tal sentido, hegemonía -el gobierno por el consenso- y dominación –el ejercicio del poder efectivo, o sea, de la facticidad o de la violencia física- conforman una díada conceptual que ilumina el funcionamiento de dinámicas sociales de este tipo. Para las sociedades contemporáneas, Gramsci ofrece un esquema analítico basado en esta tensión de dominación y hegemonía, donde, además, una “sociedad civil”, representativa del ámbito y de los intereses privados, se desenvuelve en constante tensión con un aparato estatal -sociedad política o Estado, diría el autor- cuya operatividad pone en acción la función hegemónica. La producción de subjetividad, en consecuencia, más que expresarse en identidades sociales esenciales o fijas, se va constituyendo y transformando en función de relaciones de poder que fijan identidades específicas, entre grupos que ejercen las funciones dominantes, y sectores que, bajo aquellas, ocupan roles subalternos o ejercen funciones derechamente contrahegemónicas.¹⁰⁴

La gestión de las funciones subalternizantes requeridas por las clases dominantes, se manifiestan a través de la producción y reproducción del prestigio social y de confianza en los sectores aristocráticos, para la instalación de un “consenso” social. En caso de disenso, la función legal y disciplinante que la fase coercitiva del Estado dispone para aquellos sectores de la sociedad civil que no dan su consentimiento, una serie de dispositivos legales y coercitivos que aplican, eventualmente, algún tipo de disciplinamiento. Lo anterior, dando por descontada la constante prevención del ejercicio de la violencia, lo que hace que las relaciones básicas entre sectores sociales, regularmente, se expresen en instancias y estrategias de disputa y negociación. Este consenso podría ser confundido con ideología, concepto que se expresa como discursos activos desarrollados por las capas dominantes -para su

¹⁰⁴ GRAMSCI, *Op. cit.*, pp. 394-395.

propio beneficio-, que indica a las restantes que la estructuración global de la realidad no sólo es buena, sino que, además, es necesaria por ser la única posible.

Pero, antes bien, y teniendo en cuenta la subjetividad constitutiva de lo hegemónico, dicho consenso nunca es estable. Éste se sostiene procesualmente en constantes movimientos de negociación y negación, respondiendo a voluntades políticas y orientaciones “espirituales”, por decirlo así, propias, cada una, de los sectores que componen una sociedad específica. Con tal de perpetuar un determinado *statu quo*, el sistema hegemónico dispone de una serie de funciones que han sido previstas, teóricamente, por la crítica. Dentro de dichas funciones se halla la de reproducción, ejercida según la voluntad de los sectores dominantes para asegurar la continuidad de sus instituciones políticas, de sus regímenes jurídicos y de sus flujos económicos. Si lo hegemónico puede definirse, asimismo, como las acciones concretas de la persuasión en torno al orden social y su naturalización, en relación con las aseveraciones previas, dicha orientación teórica indica que cada proceso político será, al mismo tiempo, una lucha por el sentido ulterior de lo social que se desenvuelve en el plano cultural. Es decir, la reproducción, como función hegemónica tanto de lo institucional como de los contenidos simbólicos, sensibles e ideológicos, se halla orientada a la perpetuación de esta o aquella configuración social, en ámbitos tan concretos como la educación convencional o las tradiciones. Lo tradicional, desde dicha perspectiva, es un elemento hegemónico crucial porque fija, en términos de la representación historiográfica y artística, entre otras, la preexistencia en un pasado ontológicamente idéntico a un presente, al que brinda respaldo y legitimación.

En otras palabras, con la tradición, la hegemonía logra instalar una continuidad predispuesta que erige un pasado significativo para la contemporaneidad. Una de las funciones que ha cumplido el folclor ha sido justamente la de orientar el acervo cultural de las sociedades tradicionales hacia la constitución de un tradicionalismo que, en buena parte de los casos, busca fortalecer determinadas identidades locales, regionales y nacionales. La noción básica que subyace a la experiencia

histórica del folclor, en tanto que disciplina científica y prácticas culturales, es, en efecto, la de continuidad, en este sentido, siendo la tradición uno de sus valores más preclaros y, por supuesto, su principio operativo. Etimológicamente hablando, la raíz latina de “tradición”, *tradere*, ilustra dicha acepción aludiendo a la idea de “transmisión” en tanto que encadenamiento semiótico -asociación significativa constante- pero en un punto específico: la movilización de una experiencia histórica peculiar que vincula un pasado ancestral con el presente, unidos por una misma entidad emocional. La idea es expuesta por Carlos Vega, el afamado folclorólogo argentino, quien plantea que “la tradición” consiste en la “transmisión de cosas culturales” de una generación a la siguiente, y sucesivamente, dando forma a un proceso que vuelve “tradicionales” los objetos que moviliza,¹⁰⁵ en un circuito tautológico que homologa la dinámica a sus elementos. Con la convicción de que toda cultura es eminentemente tradicional -que toda cultura, en tanto que proceso social global, se arroga las funciones propias de su reproducción y continuidad-, y dado el quiebre provocado, además, por la modernización dieciochesca, se entiende a la luz del folclor que existen culturas “tradicionales” en un sentido superlativo, puntualmente aquellas que sobreviven bajo un régimen tradicional -es decir, no moderno-, sujeto a la perpetuación de lo arcaico, y ajeno, sobre todo, a los cambios efectuados por la modernidad y sus procesos materiales.

Carlos Vega hace hincapié en la plataforma emocional que soporta esta dinámica. Algo de primera importancia para la tradición es el afecto que los hombres depositan en los bienes culturales, afecto que el argentino defiende en tanto que atributo que el romanticismo europeo ha dejado como una preciosa herencia al concepto americano de folclor. Esta sensibilidad tiene su mejor expresión en la “exaltación” que los tradicionalistas hacen de aquellos objetos, que el folclorólogo ha interpretado bajo el modelo de la reacción romántica, en ese entonces, al extremo racionalismo de la Ilustración, por ejemplo, o al de otras corrientes artísticas

¹⁰⁵ VEGA, C. 1988. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’. P. 7.

contemporáneas, como el clasicismo. Para Vega, lo importante aquí no consiste en hacer ver en el folclor una época y un concepto de la historia cultural que se ha encargado de elaborar objetos y estrategias para solventar esta mirada: consiste, antes bien, en aclarar que el folclor es un producto de “el tradicionalismo”, una tendencia o movimiento artístico e intelectual, de base romántica, que definió sus perfiles y contenidos básicos. Con todo lo anterior, el tradicionalismo defendido por Vega descansa sobre dos rasgos estructurantes. El primero consiste en esa alerta constante ante el peligro de extinción que amenaza a los objetos afectivos, amenaza representada por “tendencias opuestas” a la vida tradicional que han resultado de la modernización. El segundo elemento es la devoción con la que el tradicionalismo exalta los contextos geoculturales en que se desenvuelve originalmente la tradición, devoción que, en tal sentido, colabora con esa asimilación que se da en el folclor, por lo común, de tradicionalismo y patriotismo o nacionalismo. Específicamente, este segundo elemento redundante en la ponderación de estas sobrevivencias de lo tradicional como los elementos que constituyen, de la mano del tradicionalismo, un modelo de virtudes que debe ser exaltado como el mejor para la comunidad nacional.¹⁰⁶

Vega presta atención a un pasado que lucha por sobrevivir por medio de determinadas antigüedades materiales y prácticas. Estos objetos en sí mismos, como si se tratara de recipientes, conservan un pasado que representa valores y comportamientos de gran importancia dado su alto potencial identificador, en un contexto, recordemos, de cosmopolitización de la vida. Estos objetos, al ser representados en su conjunto, establecen una suerte de alegoría identitaria y, al mismo tiempo, esencialista, que traza los aspectos fundamentales de una identidad cultural, que integra los elementos aparentemente inamovibles del ser regional o nacional. Desde una posición principalmente emocional, los planteamientos de Vega tienden a valor aquel pasado encarnado por las tradiciones en su estado decadente, sobreviviente, como un testimonio vivo de una naturaleza caduca en

¹⁰⁶ VEGA, *Ibid.*, pp. 7-10.

tiempos de aceleración y cambios. A la vez, dichas tradiciones son representativas de un mundo que, no obstante, paulatinamente adquiere un aspecto espectral, encierra un saber comunitario para la conformación de una identidad social robusta, respondiendo aparentemente a un substrato emocional desinteresado.

Lo planteado por Vega permite entender la cuestión valórica y sentimental tras las iniciativas tradicionalistas en general y el folclor en particular. Ahora, y en función del concepto de hegemonía, vale la pena revisar qué plantea la teoría culturalista en relación con la tradición como función hegemónica. En tal línea, Raymond Williams justamente llama “reproducción en acción” a la tradición. La describe como “[...] un proceso de continuidad deliberada [...] una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria sino ‘deseada’”, cuyo deseo está determinado directamente por las distintas posiciones sociales y políticas contingentes, funcional, asimismo, al prestigio y la operatividad de la educación y de la autoridad. Williams casuísticamente quiere decir que las iniciativas que movilizan determinadas tradiciones se someten a distintas voluntades de poder que, a su vez, intentan imponer sus propias selecciones de los pasados en cuestión. Se trata, a fin de cuentas, de una dinámica de competencias tradicionales a través de la cual se va dirimiendo sobre cuál propuesta de tradición es más efectiva y consensual.¹⁰⁷ En otras palabras, la tradición y los tradicionalismos participan activamente de las dinámicas de construcción hegemónica, surtiendo de sentidos y contenidos a visiones del pasado adecuadas a las representaciones e identificaciones sociales, políticas y culturales del presente, dando cuenta, asimismo, de las presiones y límites que definen a sectores dominantes y subalternos.¹⁰⁸

Otro aporte considerable al tratamiento académico de estas cuestiones ha sido desarrollado por el británico Eric Hobsbawm. El historiador aborda el problema

¹⁰⁷ WILLIAMS, R. 1994. Sociología de la cultura. Barcelona, Ediciones Paidós. Pp. 174-175.

¹⁰⁸ WILLIAMS, Marxismo y Literatura, p. 137.

político y cultural de la tradición desde una óptica constructivista, y llega a la conclusión de que ésta consiste fundamentalmente en una selección interesada de elementos pretéritos que reviste un carácter ficticio. La posición de Hobsbawm peca, al menos en parte, del cinismo propio de ciertas posiciones académicas que gozan declarando la muerte o la falsedad de este o aquel fenómeno social, a veces como resultado de una cierta actitud o inclinación ideológica, o como fruto de un desconocimiento sobre las dinámicas que rigen lo estudiado. Como sea, personalmente considero que hay tradiciones reales y desinteresadas, es decir, que no responden necesariamente a constructivismos basados en intereses políticos particulares y que, además, revisten características emocionales y de sentido que rebasan el mero plano del poder.¹⁰⁹ Aclarando esto, no obstante, las ideas organizadas por Hobsbawm permiten echar luz a las problemáticas abordadas en esta investigación. El británico coincide con Gramsci y Williams en la importancia política de las estrategias culturales encarnadas por la tradición y el tradicionalismo, destacando asimismo lo siguiente: una determinada tradición -su “invención”- provee básicamente una respuesta a “nuevas situaciones”, haciendo referencia a “viejas situaciones”, o sea, a la recreación de un tiempo pasado que tenderá a repetirse para, de esta manera, crear la sensación de inalterabilidad de alguna mínima porción de la vida social, en contextos de brusco cambio que, inevitablemente, amenazan la identificación de los conglomerados sociales a los que aluden.¹¹⁰

¹⁰⁹ El historiador español Javier Campos Calvo-Sotelo también cuestiona el excesivo constructivismo con que Hobsbawm y Ranger, en el volumen recién citado, abordan el tema. Cuestiona, asimismo, el cómo, a partir de este trabajo pionero, se ha constituido una tendencia muy fuerte que asume la “historia cultural de la sociedad”, en vez de la “historia social de la cultura”. La cuestión, en su opinión, se relaciona con entender la real incidencia de las tradiciones, no ya solo como ámbitos o estrategias discursivas -en el sentido de la artificiosidad planteada por Hobsbawm y sus seguidores-, sino como fenómenos sociales reales que, como fueron definidos por el folclor en el siglo XIX, hunden, en no pocos casos, sus raíces en tiempos antiquísimos y representan una alternativa a las dinámicas culturales moderna. CAMPOS CALVO-SOTELO, J. 2012. Comunidades reales, tradiciones no inventadas: detracción del folklore (musical) en la era de la deconstrucción. *Revista de Musicología* 35(2): 328-329.

¹¹⁰ HOBBSAWM, E. 2002. Introducción: la invención de la tradición. En: HOBBSAWM, E. y RANGER, T. (Eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona, Editorial Crítica. P. 8.

Hobsbawm sitúa temática y cronológicamente su investigación en el auge tradicionalista que suele manifestarse junto a alzas y a movimiento nacionalistas, puntualmente en Europa occidental. El autor va encadenando tradición y nacionalismos en sus fines comunes, que son la instauración y legitimación de Estados nacionales, y la neutralización de eventuales trastornos en el aparentemente natural orden social que es la plataforma de dichas construcciones hegemónicas. Hobsbawm apunta a que aquí, en la exaltación de las tradiciones, existe un reclamo implícito contra el cambio que desnaturaliza identidades y relaciones sociales. De ahí el llamado a lo antiguo, a lo inmemorial, a lo telúrico, en definitiva, a un sentido de lo natural como algo invariable y virtuoso.¹¹¹

Con todo lo anterior, lo que aquí teóricamente contemplamos es la manifestación de dos ámbitos, la representación y lo representado: del folclor, como campo de actividades de investigación y producción simbólica -urbano, moderno, institucional y mediatizado-, y de un ámbito conformado sistémicamente por las sociedades tradicionales -donde lo tradicional es “real”, no “imaginado” ni “inventado”-, a partir del cual los folcloristas y folclorólogos llevan a cabo su trabajo. Esta doble definición, no está demás decirlo, hace justicia a las cuestiones teóricas que he venido trabajando, pero, en el dominio de la casuística y de la historicidad, las vinculaciones y contrastes entre folclor y tradición o cultura tradicional son mucho más complejos, hasta contradictorios.

Para apuntar con más atención al problema del folclor en tanto representación de lo tradicional, el etnomusicólogo y antropólogo catalán Josep Martí asume las diferencias y relaciones como elementos categoriales de suma importancia. El folclor es básicamente un gran dispositivo de representación cultural, en un sentido muy similar a como la cuestión es explicada por Spivak. En tanto que representación, se construye sobre una serie de “elementos accidentales”, dados y comúnmente indiscutidos, propios de las sociedades tradicionales, como son el anonimato de la producción sensible, su inserción en una trasmisión eminentemente

¹¹¹ HOBBSAWM, *Ibid.*, p. 21.

oral, la existencia de variantes regionales o en su pertenencia a un determinado ámbito geográfico, y en cierta funcionalidad, expresada en lo productivo, lo religioso o lo festivo.¹¹²

Lo propuesto por Josep Martí apunta a que la ligazón de músicas “folclóricas” y “tradicionales” no obedece al carácter “accidental” de la cultura tradicional, atributo que él achaca a una visión esencialista, predeterminada, por ejemplo, por la matriz romántica. Antes bien, las relaciones y contrastes entre unas músicas y otras son el resultado de experiencias de producción, circulación y consumo cultural concretas, condicionadas por un mayor o menor acceso a la información, entendida ésta última como la disponibilidad total de los intercambios semióticos, en relación a factores geográficos, políticos, económicos, tecnológicos, etcétera. Martí instala la tesis de que el acceso y el intercambio de información es directamente proporcional a las capacidades creativas e innovadoras de distintos agentes culturales,¹¹³ y, en coherencia, una comunidad más aislada, menos intervenida por los medios y productos de la sociedad de masas -menos estimulada, finalmente- tiende a ser menos creativa y, por ende, a conservar su patrimonio cultural sin variaciones notables. Tradición e información, por ende, son para Martí inversamente proporcionales.

Lo anterior incide en que el problema de lo tradicional sea abordado en referencia a determinadas experiencias y contextos culturales que intervienen en su constitución, y que, en el caso específico de esta tesis doctoral, se expresan, por ejemplo, en la categorización general con que es organizado nuestro universo musical. Con la intención de operativizar estas ideas, pero, sobre todo, de no

¹¹² El último elemento es especialmente importante. La funcionalidad de una pieza folclórica o popular, al estar supeditada al uso -un objeto de estas características debe ser necesariamente funcional-, contradice la ideológica del arte moderno, puntualmente la idea-fuerza de la autonomía del arte. Debido a que una pieza popular no es “autodeterminada”, es decir, no se orienta a provocar una experiencia estética según el modelo artístico moderno y occidental, es catalogada de artesanal, siendo la artesanía, por cierto, una de las nociones que forman parte de la gran trama conceptual de lo popular, conformada, también, por el folclor y la tradición. ESCOBAR, T. 2008. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones de arte popular. Santiago, Ediciones Metales Pesados. Pp. 28-29.

¹¹³ MARTÍ, J. 1996. El folklorismo. Uso y abuso de la tradición. Barcelona, Ronsel Editorial. P. 44.

establecer prescripciones rígidas al quehacer musical, Martí refuerza la clásica tripartición del universo musical en culta, tradicional y popular. Esta tríada se guía por códigos que van más allá de lo estrictamente sonoro, obedeciendo básicamente a valores otorgados a la música como una entidad densa. Las fronteras que se establecen entre estas tres categorías -culto, tradicional, popular- reflejan una gama enorme de prácticas culturales, constituyendo, a su vez, una serie de apriorismos muy arraigados, cuya funcionalidad, no obstante, en lo personal -y Martí mediante- no subestimo. En esta tríada, lo folclórico se enmarca en una apabullantemente enorme variedad de géneros y metagéneros populares, configurándose en una relación de contrastes y representaciones con la música tradicional. Con estos antecedentes, lo tradicional se presenta como un ámbito “prefolclórico” donde hipotéticamente las músicas tradicionales son practicadas y conservadas sin mayores variaciones, para ser puestas, con la intervención del folclor, en una perspectiva representacional y en el contexto, ulteriormente, de las músicas populares o, incluso, doctas.¹¹⁴ Esta dinámica queda reflejada en la América Latina del siglo XX en, por ejemplo, una gran escena regional de músicas folclóricas o “de raíz” y en la escena del nacionalismo musical y de ciertas escuelas de inspiración indigenista, como expuse en el capítulo anterior.

Aquí es importante enfatizar la doble acepción del concepto de tradición. Con Gramsci y Williams, ésta figura como una función hegemónica reproductiva que se orienta a reforzar el *statu quo* o a dotar de contenidos activos a cierta pulsión contrahegemónica, a partir de una determinada reordenación significativa del pasado -de lo residual, como diría el culturalista británico- con sus respectivos cánones, valores y prácticas. Con Vega y Martí, por su parte, la tradición es una tendencia cultural moderna, uno de cuyos rasgos más sobresalientes es una idea fuerte de la identidad cultural -regional, nacional, etcétera-, que predetermina al folclor como ámbito de la música moderna, que también colabora con definir y llenar de contenidos las restantes dimensiones de lo popular y lo docto, y que, finalmente,

¹¹⁴ MARTÍ, Más allá del arte, pp. 221-222.

dota de nuevos sentidos y funciones a las culturas tradicionales, en contextos de modernización. Martí operativiza esta doble acepción en conjunto, sirviéndose de un criterio semiótico basado en los procesos modernos de producción y circulación de información, sobre lo cual establece que el carácter tradicional de las “músicas tradicionales”, valga la redundancia, es su existencia esquemáticamente al margen de los medios de comunicación masiva y de la cultura letrada, es decir, como fruto de su preservación en comunidades aisladas cuya costumbre tendería a la repetición de formas y contenidos, más que a su innovación.

Con lo anterior no pretendo afirmar que el contraste entre tradición y folclor se traduzca, respectivamente, en una diferencia absoluta entre conservación e innovación. La categoría de folclor se ha montado históricamente sobre una negación relativa de la creatividad del *folk* con el fin de satisfacer el doble propósito de resaltar por contraste ciertas categorías fundantes del moderno concepto de arte -genialidad, desinterés, autonomía, irreproductibilidad de la obra, etcétera-, y de contrarrestar lo efímero de la producción simbólica de la industria cultural y los medios masivos de comunicación, mediante la constitución de un canon perenne e identitariamente estable. La lógica en cuestión es fundamental, por cierto, para entender la funcionalidad de la tripartición de músicas tradicionales, populares y doctas.

La creatividad y la innovación, no obstante, son atributos universales que lidian, bajo cada constelación hegemónica, con tendencias y sensibilidades orientadas a la conservación, en esos contextos específicos. Y es en este sentido que debe ser comprendida la relación, complementaria, diferenciadora y representacional, de lo folclórico y lo tradicional. Tradición y folclor definen la transición y la convivencia histórica de las sociedades tradicionales y modernas en fases de acelerada modernización, insertas, asimismo, en la mayoría de los casos, en territorios dominados por Estados nacionales, en contextos históricos que, para perpetuarse, necesitan de la conformación de identidades colectivas que logren establecer una nueva -y sobre todo positiva- concepción de lo popular y de lo propio, estableciendo,

al mismo tiempo, una suerte de antídoto contra una cultura dominante, principalmente cosmopolita,¹¹⁵ transitiva y tecnificada. El folclor cumplió esta función magistralmente durante el siglo XX, se podría decir que, a cabalidad, hasta los años 1980. Y cumplió esta función estableciendo esta diferencia funcional con lo tradicional, basada en el criterio de conservación e innovación, y, cuando esta distinción dejó de tener sentido, y esas mismas identidades colectivas cayeron en crisis, el folclor sufrió una merma en su operatividad y dio paso a la constitución de nuevos paradigmas -como los del patrimonio cultural o de multiculturalidad- que reelaboraron conceptual y temáticamente la cultura popular.

En efecto, lo tradicional y lo folclórico satisfacen necesidades puntuales de la hegemonía, la que es un proceso continuo de definición de las estructuras y de los sentidos de lo social. Entonces, de lo mismo, la relación complementaria de lo folclórico y lo tradicional constituye un proceso histórico en sí mismo, de tradicionalización o “folclorización”, a través de los cuales se va determinando tanto el carácter tradicional de tal o cual acervo -en el sentido del tradicionalismo, por cierto-, como un sistema de recursos y símbolos que dan forma, ulteriormente, a un determinado repertorio. El proceso realiza la tradicionalización o folclorización y, en consecuencia, conlleva una valoración tácita de la pureza e inalterabilidad de la tradición como uno de los valores más importantes del concepto de folclor, al mismo tiempo que perpetra una alteración de la tradición en representaciones folclóricas que son producidas y proyectadas en contextos modernos, cambiantes y cosmopolitas.

Una buena manera de abordar las relaciones entre lo tradicional y lo folclórico es volviendo a revisar la noción de representación. En tal sentido, a partir de una

¹¹⁵ Ulf Hannerz, antropólogo sueco, define cosmopolitanismo, en el marco de una cultura crecientemente mundializada, como la estructuración de la vida -como una cosmovisión, incluso sobre la cual inciden poderosamente parámetros y elementos ajenos, originalmente, a la localidad en donde el o los sujetos se sitúan. Así, el cosmopolitanismo se entiende necesariamente en una relación tensionada con el localismo, lo cual supone, ulteriormente, que toda perspectiva cosmopolita tiene un origen local. Es, finalmente, un problema de proporciones y alcances de lo segundo, de cuan hegemónico puede llegar a ser en espacios originalmente otros. HANNERZ, U. 1990. *Cosmopolitans and locals in world culture*. *Theory Culture Society* 7: 249.

consideración principalmente filosófica, Henri Lefebvre reconoce dos acepciones que aluden a su estructura espectral. Se trata, en primer lugar, de un fenómeno de la conciencia, social e individual, que toma forma en determinada sociedad o por medio de determinada lengua, asociada a sí misma, a una o varias palabras, como en los casos de una metáfora, de una idea, una imagen poética, una noción o un concepto. Se trata, en segundo lugar, de una “cosa” o de un conjunto de cosas que refieren, paradójicamente, a relaciones establecidas entre aquellas mismas, siguiendo un doble juego de presentación y ocultamiento de dichas relaciones.¹¹⁶ Lefebvre formula, entonces, una aporía de la representación: las formas y prácticas originales no quedan conservadas en el proceso o sus productos. Aquellas sufren una mutación al ser colocadas en nuevos contextos. En otras palabras, lo original se vuelve “intratable” para la representación, no puede ser contenido totalmente.¹¹⁷ Toda representación es una abstracción de lo representado e, incluso, llevando el argumento más allá, una representación en sí misma es poco más que una escenificación sostenida por perspectivas y discursividades, no por la relación sólida de objetos y sujetos, siguiendo a Corinne Enaudeau.¹¹⁸

El folclor, en este sentido, constituye una abstracción de la tradición. Lo folclórico supone una descontextualización de lo tradicional en términos estéticos, sociales, culturales, geográficos, etcétera, y su proyección hacia ámbitos donde su aparente originalidad o autenticidad se verá irremediabilmente desdibujada en beneficio de discursos que darán una orientación distinta a estos repertorios. El folclor, asimismo, es un metadiscurso, un entramado de juicios de valor, una historia institucional y práctica, política y cultural, un dispositivo de adecuación de sentidos, significaciones, imaginarios, actitudes, en este caso, aplicados a lo musical, etcétera, cruzado en todo momento por dicha aporía de la representación.

¹¹⁶ LEFEBVRE, H. 1983. La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones. México, Fondo de Cultura Económica. Pp. 23-24.

¹¹⁷ RODRÍGUEZ, I. 2009. Subalternismo. En: SZURMUK, M. y IRWIN, R. (Eds.). Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. México, Siglo XXI Editores. P. 256.

¹¹⁸ ENAUDEAU, C. 1999. La paradoja de la representación. Buenos Aires, Ediciones Paidós. P. 21.

2.3 Pueblo, “popular” y cultura popular

Este problema remite a una serie de cuestiones que cruzan, también, por la diferenciación complementaria de folclor y tradición, pero que impactan tanto en la concepción de lo popular, ya sea como un adjetivo o atributo, como de cultura popular en particular. La etimología indica que la raíz latina *populus* designó al conjunto de ciudadanos que brindaban soporte y legitimidad a determinado régimen político durante la Antigüedad, y que durante la Edad Media sumó el valor de una “[...] congregación numerosa de gente afectada por una común condición política [...]”, según indica Joan Corominas. A este desplazamiento semántico se superpuso, en distintas lenguas romances, hacia el siglo XIII d.C., la noción de gente común y corriente, acepción que ha pasado a las palabras *people* y *peuple*, en inglés y francés modernos.¹¹⁹ En su conjunto, este campo semántico encarna un profundo sentido de la subordinación. Así me lo explicó alguna vez don Jaime Moreno Garrido, docente del Centro de Estudios Judaicos y de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. La raíz indoeuropea de *populus* está contenida también en *pubis*, zona anatómica importante para la cosmovisión latina pues connota la madurez o inmadurez sexual -y política, por ende- del ciudadano romano. La antigua institucionalidad latina oponía *populus* a *senatus*, la asamblea conformada por la población patricia más adulta, los *senes*. El profesor Moreno quería explicarme que “pueblo” no sólo designa una abigarrada población marcada por una naturaleza política específica. Dicha naturaleza está construida por su contraste con la experiencia y la autoridad de los mayores, de aquellos sexual y políticamente maduros, con lo cual, el pueblo se entiende como una entidad pueril, inexperimentada, incapaz de cultivar el arte de la política. Etimológicamente, el pueblo está definido por su subordinación.

¹¹⁹ COROMINAS, J. 1985. Pueblo. En: Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Me-Re. Madrid, Editorial Gredos. P. 673.

Este aspecto etimológico preexiste a un importante desplazamiento semántico que los términos “pueblo” y “popular” experimentaron gracias al despegue de la modernidad tardía, desde la segunda mitad del siglo XVIII, desplazamiento que implicó una visión más crítica y, a la vez, positiva y activa. Dicho aspecto nuevamente alude a la doble noción de representación contemplada por el subalternismo: el “hablar por” propio de distintos regímenes políticos, que en las artes y el pensamiento sistemático se entiende, asimismo, como predicación o representación. Esta doble noción se caracteriza por una discontinuidad intrínseca a la relación entre la representación y lo representado, lo que, sobre todo en política, obedece a la diferencia de intereses existente entre la agencia colectiva y la agencia individual tanto de representantes como de representados. Este asunto llama a una crítica radical de la subjetividad política moderna, debido a que los sentimientos de comunidad, los lazos interpersonales o su complejidad institucional -la vida política en general- se hallan en constante desplazamiento.¹²⁰ Lo anterior puede explicarse en la paradoja que representa el hecho de que, al compartir determinadas características estructurales, un grupo de individuos conformarían efectivamente una clase social, aunque ésta no llegara a conformarse porque dichas personas no serían siempre capaces de aunar sus intereses. La estructura social no coincide plenamente con una conciencia política, por cierto, y allí estriba el desplazamiento al que hago mención. Debido básicamente a esto es que “pueblo” y “popular” son muy difíciles de utilizar como categorías objetivas: no designan una entidad social concreta o una serie de rasgos objetivos, si no, más bien, un horizonte de expectativas, un campo de discontinuidades y desplazamientos en lo social, lo político y lo cultural.

Desde este punto de vista, “pueblo” no refiere operativamente a la sinergia de intereses y posiciones sociales coincidentes, enmarcados en determinada configuración hegemónica, sino que, más bien, a un potencial político y social, que puede darse en una relación alternativa o contraria a la hegemonía. La misma

¹²⁰ SPIVAK, *Op. cit.*, pp. 302 y 311.

cuestión es planteada por Enrique Dussel, para quién “pueblo” refiere a la comunidad que es fuente y a la vez destinatario de la voluntad de poder, voluntaria y positiva, que anima a los individuos a unirse para satisfacer sus necesidades básicas -subsistencia y reproducción, inicialmente-, y proyectar una mejor experiencia de lo social, para lo cual esta suma de individuos e intereses se constituye en comunidad y se da a sí las instituciones capaces de normar y llevar a cabo las funciones adecuadas. Es éste el origen histórico-ontológico de la política, según el teórico argentino, cuya prerrogativa primaria es la *potentia*, esto es, la capacidad de constituir comunidad y brindarle una institucionalidad. Asimismo, para Dussel, “pueblo” es el objeto de la instrumentalización de la comunidad que se produce cuando dicha institucionalidad, creada por la *potentia*, es vaciada de su contenido primigenio -el deseo constitutivo colectivo- y es guiada, desde aquí, por el interés particular de los gobernantes, representando, para el autor, la “corrupción” de la política como un principio rector de la vida humana. El descarte funcional del interés público en beneficio del interés privado recurre tanto a la burocratización de las instituciones políticas como a la coerción, y esta facultad es lo que Dussel llama *potestas*: la potencia que instrumentaliza instituciones políticas y comunidades.¹²¹ Con Dussel, por ende, la dimensión política expuesta -y la dimensión cultural, como veremos más adelante- pone en diálogo constantemente unas visiones y condiciones subjetivas y objetivas, activas y pasivas, heurística y estructurales, que otorgan gran plasticidad a las categorías de pueblo y popular, que dificultan su uso y que obligan a hacer un esfuerzo, sobre todo, por describir su organización y sus contenidos.

En sintonía con lo planteado por Dussel, el crítico norteamericano John Beverley destaca el atractivo teórico de “pueblo” y “popular” como instancias sociales y discursivas que encarnan, indistintamente, nociones objetiva y heurística de sí, muchas veces bifurcadas y hasta opuestas. El problema puede ser expuesto de

¹²¹ DUSSEL, E. 2006. 20 tesis de política. México, Siglo XXI Editores / Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe. Pp.23-33.

este modo: hipotéticamente, puede que los rasgos constitutivos de un determinado individuo o colectivo correspondan con los parámetros de lo popular, en la medida que éste viva bajo condiciones concretas de subalternidad, de privación, de marginación, que compartan un determinado imaginario, una determinada cultura, etcétera. Ahora, esta correspondencia objetiva, estos distintos grados de subordinación, sin embargo, no garantizan que este individuo o esta colectividad entren en sintonía con una conciencia de dicha condición subalterna, la que se traduce, al menos teóricamente, en unas respectivas conciencias étnica o clasista y en un ulterior deseo por superar dicha subordinación. He aquí el desplazamiento entre lo objetivo y lo heurístico que se produce regularmente en lo popular. Esto, que es y ha sido una realidad indesmentible en la vida política moderna, ha representado una chance para, por ejemplo, el levantamiento de determinadas alianzas de clase durante el siglo XX, representadas en América Latina por el Estado de Compromiso, en general, o por el frentepopulismo, específicamente. Para estos casos, este desplazamiento o discontinuidad ha permitido que sectores y agentes venidos de las clases burguesas y pequeñoburguesas, dado el último caso, puedan entrar en sintonía con los intereses populares, sin pertenecer estructuralmente a las clases populares.¹²² El fenómeno ha beneficiado, hasta los tiempos presentes, a proyectos políticos de izquierda y de derecha, igualmente, que

¹²² La conformación de los Frentes Populares fue una estrategia levantada por la Komintern - puntualmente por su Secretario General, el búlgaro Georgi Dimitrov- para orientar al comunismo internacional en la lucha contra el fascismo, durante la década de 1930. La doctrina concebía al pueblo de dos formas: “como heterogéneo en su composición, pero potencialmente unificado en una relación antagónica con la elite o ‘bloque de poder’, y [...] como un sujeto social activo, en cambio que pasivo, con sus propios recursos culturales y agendas”. Lo popular, siguiendo esta línea, se constituye en la eventual unidad de sectores urbanos y campesinos, obreros, de empleados e intelectuales, dando chance teórica y contingente al establecimiento de alianzas con sectores mesocráticos progresistas, y para la participación de militantes y simpatizantes de extracción burguesa. A la vez, constituye una subjetividad en propiedad, cuya operatividad deberá jugarse en la vinculación con otros sectores democráticos y progresistas, y en términos generales, en su aporte a la lucha contra aquellas concepciones y prácticas que habían perpetuado modelos de desarrollo elitistas, que propiciaban el atraso cultural de la nación, la privación de los sectores trabajadores, y la dependencia respecto de las metrópolis. BEVERLEY, J. 2004. Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural. Madrid / Frankfurt del Meno, Iberoamericana / Vervuert. P. 150. Esta nota es relevante en la medida que el frentepopulismo, también como expresión de un interés del comunismo por la cultura, ulteriormente impactará en la formación de un folclor izquierdista en países tan diversos como Chile y los Estados Unidos.

han explotado dicha discontinuidad tanto en un sentido interclasista, de compromiso, como en la mera demagogia y el clientelismo.¹²³ Todos estos elementos contribuyen a pensar al pueblo y lo popular como realidades socialmente heterogéneas que pueden llegar a operar homogéneamente en una eventual oposición a, y en sus capacidades de negociación con, el bloque contingente de poder.¹²⁴ Esta concepción positiva de ambas nociones representa un complemento moderno a la etimología expuesta más arriba, aunque sin desechar la representatividad como uno de sus rasgos políticos y culturales más relevantes.

Por su parte, Néstor García Canclini repara en la popularidad de la expresión “popular” -valga la redundancia-, pues el término, en su uso público genérico, permite abarcar la heterogeneidad de grupos determinados por la subalternidad, distintos entre sí, llevando a cabo una supresión tácita de sus diferencias. Esto mismo ha implicado que las representaciones asociadas al pueblo puedan comúnmente sacar de contexto o derechamente obviar, más aún, culturalmente, a los sujetos sociales representados. En este sentido, la economía del término es su gracia y su condena, y se expresa, por ejemplo, en que, si el folclor puede entronizar como epítome de lo popular el patrimonio cultural de los campesinos, la izquierda política puede entronizar como lo mismo al obrero urbano. Con lo anterior quiero decir que difícilmente los predicamentos “pueblo” y “popular” representen un todo. Antes bien, una representación de lo mismo levanta o visibiliza un aspecto de la heterogeneidad mientras oculta otros. Nuevamente, la aporía: lo representado es irreductible a la representación. Y sin embargo, lo popular es popular, sostiene

¹²³ La vaguedad conceptual de “pueblo” y “popular” supone, por lo mismo, que éstos operen tanto normativa como descriptivamente, pero sobre todo que sean altamente funcionales, independientemente de la opacidad o claridad de sus contenidos. Este atributo es algo que Ernesto Laclau ha destacado como un aspecto central de los gobiernos populistas, de su relativo éxito y de su tradición histórica latinoamericana. En este contexto, lo popular se inserta en el campo de las intuiciones y gestualidades políticas y culturales -que redundan, por ejemplo, en los rasgos carismáticos populistas-, hecho que contradice tanto la teoría política convencional como ciertas construcciones del gusto, de la autenticidad y otros valores claves para la cultura, en tanto que derivado sensible y simbólico de la subalternidad. LACLAU, E. 2006. La razón populista. México, Fondo de Cultura Económica. Pp. 15-16.

¹²⁴ BEVERLEY, *Op. cit.*, pp. 127-162.

García Canclini, porque “[...] permite abarcar sintéticamente todas estas situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en ese proyecto solidario [...]”, y es por eso que “[...] se ha extendido como nombre de partidos políticos, revoluciones y movimientos sociales”.¹²⁵ Para el antropólogo argentino, “pueblo” y “lo popular”, antes que conceptos normativos, representan una situación particular respecto a los procesos de configuración hegemónica.

Sobre lo mismo, el filósofo francés Alain Badiou propone el siguiente esquema. “Pueblo” constituye un sustantivo neutro, mientras que el adjetivo “popular” goza de mayores connotaciones y se muestra más activo. En su lógica, el adjetivo tiende a politizar al sustantivo, “[...] a conferirle un aura que combina la ruptura con la opresión, y la luz de una nueva vida colectiva”, plantea el autor¹²⁶. Con lo anterior, en términos estrictamente políticos “lo popular”, como un movimiento o una insurrección, se orienta hacia la emancipación, mientras “pueblo” no necesariamente. Dicha distinción obedece a la oposición tácita entre el uso de “pueblo” desde el *statu quo*, propiciado por un Estado nacional -que confiere a su población la posibilidad de asumirse como tal-, y el uso que se le da por parte de una comunidad políticamente movilizada que, la mayor parte del tiempo, en contextos postcoloniales y antiimperialistas, se propone la construcción de un Estado, nuevo e inmanente. En este segundo caso, “pueblo” es un término positivo que viene a reemplazar a otros términos como “etnia”, “tribu”, “raza” o “barbarie”, impuestos a lo largo de la dominación colonial o imperialista. De este modo, “pueblo” sólo se constituye en una categoría política activa en oposición a un Estado entendido sólo territorial y jurídicamente. Aquí, entonces, es una masa pasiva, moldeada estatalmente, que sólo puede recobrar su espesor conceptual, político y subjetivo en momentos de alza que implican una apertura crítica de la institución estatal: huelgas generales, rebeliones, guerras civiles, revoluciones, etcétera. Badiou propone una distinción radical entre esta primera instancia, que denomina

¹²⁵ GARCÍA CANCLINI, N. Ni masivo ni folklórico ¿qué es lo popular? P. 1.

¹²⁶ BADIOU, A. 2014. Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra ‘pueblo’. En: ¿Qué es un pueblo? Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora. P. 10.

“pueblo + adjetivo” –por lo general, consiste en un gentilicio, como en las fórmulas “pueblo palestino”, “pueblo kurdo”, “pueblo venezolano”, etcétera-, y la segunda, representada por el adjetivo de “popular”, en base principalmente a la idea de una “nación por venir” que dé paso a la fundación de un nuevo Estado, o a la reforma radical de éste, por ejemplo, mediante una revolución.

Badiou coopera con afinar los sentidos de lo activo y lo pasivo en “pueblo” y “lo popular”, en el ámbito político. Ahora, como fruto del mismo proceso modernizador y cosmopolita, la cultura popular constituye un entramado conceptual igualmente complejo que integra, a su manera, este doble sentido de lo activo y lo pasivo. En tanto objeto de interés académico, artístico y de políticas culturales, dicha noción despuntó hacia fines del siglo XVIII cuando, en Europa, el despegue del capitalismo industrial dio inicio a una inquietud, crecientemente activa y sistemática, en torno a la cultura de las modernas clases populares y de los pobres en general,¹²⁷ dando pie a la formación de los conceptos de *Volkskunde* y *Folklore*. Quizás sea beneficioso intentar explicar en qué consiste la cultura popular partiendo por uno de sus elementos teóricos más básicos, que es una separación arbitraria de las dimensiones política y cultural. El panorama es el siguiente. La cultura popular se levanta sobre ciertos verticalismos y oposiciones binarias que la definen, y que definen, asimismo, sus nociones contrapuestas. Para una comprensión pasiva de lo popular, como en el populismo, por ejemplo, este binarismo puede apreciarse en la existencia de un liderazgo caudillista cuya contraparte es la masa, pasiva y carente de atributos, a la que se apela simbólicamente y representativamente, como parte de una estrategia de legitimación e instrumentalización. Algo similar ocurre cuando dicha masa persiste como un efecto de la industria cultural y de los medios masivos de comunicación, en oposición a unas ideas elitistas de alta cultura y de arte, cuyos patrimonios y prácticas pertenecen, regularmente, a las clases más acomodadas cuyo capital cultural las hace activas y dominantes. Este aspecto queda de

¹²⁷ HALL, S. 1984. Notas sobre la deconstrucción de ‘lo popular’. En: SAMUEL, R. (Ed.). Historia popular y teoría socialista. Barcelona, Editorial Crítica. P. 93.

manifiesto en las nociones de lo popular que Raymond Williams asocia tanto a lo bajo y lo vulgar, como a lo ampliamente favorecido y preferido, que prefiguran el sentido de lo *pop* y de la popularidad, aspectos esenciales al desarrollo de la cultura popular como un efecto de lo industrial y lo massmediático.¹²⁸

Hasta este punto, entonces, “pueblo” y “popular” son nociones conceptualmente espesas, cruzadas simultáneamente por un hondo sentido de la subordinación y de la emancipación. Responden, igualmente, a componentes estructurales y objetivos, y a posiciones heurísticas y subjetivas. Se debaten, a su vez, entre la homogeneidad y la heterogeneidad, ya sea social, cultural o política. Y responden, finalmente, a definiciones dicotómicas y relacionales, cuya historia, en términos generales, se remite a una serie de experiencias y contextos que se han desenvuelto desde el siglo XVIII en adelante, expresados en categorías como las de cultura popular y folclor. Cultural y políticamente, la simultáneamente compleja y esquemática polisemia de los términos “pueblo” y “popular”, ha transitado históricamente como la superación del principio de que los sectores así llamados populares carecen de la subjetividad necesaria para hacer valer sus propios intereses, lo cual ha repercutido, coherentemente, en una idea de cultura popular pasiva, vulgar y conservadora. Es este el modelo de cultura popular, desde una mirada amplia, que acogió la formación histórica e ideológica del folclor, disciplina que, según fue avanzando el siglo XX en América Latina, experimentó un gran cambio paradigmático, a través del cual “pueblo” y “popular” se sostendrían, en adelante, sobre una valoración positiva de los sectores populares, como representantes de una alternativa al *statu quo*, simbólica y estructuralmente, y, asimismo, como fuente de creatividad y autenticidad para una reordenación general del campo cultural continental. Dicho proceso aconteció principalmente entre las décadas de 1950 y 1970, ayudando a definir al interior del campo musical en particular, posiciones conservadoras y progresistas en lo cultural y en lo político.

¹²⁸ WILLIAMS, R. 2003. Popular. En: Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. P. 253.

Una de las claves para describir críticamente este panorama consiste, en primer lugar, en evitar el esencialismo en el que caemos fácilmente al tratar la cultura popular. El folclor echa a andar buena parte de estas pretendidas características exclusivas, que otorgan un carácter específico y distintivo a las clases y grupos referidos,¹²⁹ que impactan en una identidad, nacional y latinoamericana, cuya rigidez de contenidos riñe con procesos evidentes, como la integración de lo cosmopolita a formas de representación de lo regional, lo nacional y lo continental. Otra clave, en segundo lugar, reside justamente en desentrañar el esencialismo recién descrito y exponerlo como un elemento operativo, uno pleno de sentido histórico. Siguiendo este objetivo, una buena definición de “cultura popular” debería ajustarse no sólo a lo que indique una correcta teorización, sino que a las características que exhibe el período histórico particular en que se da una determinada formación hegemónica, en cuya definición se agrupan, asimismo, formas y actividades cuyo origen está en condiciones sociales y materiales de ciertas clases sociales, y que han quedado incorporadas en determinadas tradiciones y prácticas culturales. Desde ese punto de vista, la cultura popular es un modelo teórico y, al mismo tiempo, una constelación o un paradigma histórico específico, cuya existencia es constantemente una negociación entre distintos sectores sociales y de interés. Tal definición retiene lo valioso de una concepción descriptiva de lo popular –aquello producido por las clases populares- sin dejar de apuntar a que lo importante para el reconocimiento de la cultura popular son sus diálogos en tensión, en relación, influencia y antagonismo con lo dominante, es decir, según un concepto de cultura que está polarizado alrededor de esta dialéctica. Como lo planteara Stuart Hall, es necesario superar esta concepción purista de lo popular como el ámbito de las puras tradiciones -en el sentido del tradicionalismo- para comprenderla como uno de los ámbitos en donde se producen y se asimilan las transformaciones sociales, teniendo en cuenta que el pueblo, culturalmente

¹²⁹ CASHMORE, E. 2004. Essentialism. En: Encyclopedia of race and ethnic studies. Londres / Nueva York, Routledge. Pp. 133-134.

hablando, representa ese espacio en donde se experimentan la dominación y la resistencia política, y donde se expresan la conservación y la mutación.¹³⁰

Para su correcta caracterización modélica, entonces, la cultura popular latinoamericana puede ser pensada siguiendo dos tendencias claras, una deductiva y otra inductiva. Deductivamente, no existe autonomía en la cultura popular. Ésta está permanentemente subordinada a una cultura dominante, que rige sobre la producción, circulación y recepción de los objetos culturales. En esta línea, la dialéctica dominación/subordinación es absoluta y, por lo tanto, se desconocen las particularidades del campo cultural subalterno. Buen ejemplo de esto es la ortodoxa concepción de industria cultural asumida por la izquierda latinoamericana midisecular, anclada a una concepción de “pueblo” que carece, contradictoriamente, de atributos y subjetividad -o sea, que no se diferencia de la masa populista-, y que, asimismo, no ve herramientas eventualmente favorables en los recursos industriales y masivos, sino que meros dispositivos de manipulación que favorecen tanto al poder oligárquico local como al imperialismo. En contraste, inductivamente puede asumirse que la cultura popular posee rasgos propios, inherentes y originales, cuya creatividad particular y potencia de impugnación de las formas culturales prevalecientes, da forma a su resistencia particular¹³¹, y en donde las problemáticas de la recepción, los préstamos e intercambios culturales superan el esquematismo de la posición anterior para suponer, desde esta perspectiva, un modo latinoamericano de modernidad determinada por la hibridez, es decir, la interconexión activa de lo tradicional, lo masivo, lo local, lo cosmopolita, etcétera. Desde aquí, los sectores subalternos adquieren subjetividad y atributos afirmativos. Lo que prevalece en lo popular, hasta antes del quiebre del paradigma, es un profundo sentido de la exclusión. Esta afirmación apunta a considerar a aquellos conglomerados sociales que se ven representados, simbólicamente, como la expresión cabal de sus propias privaciones: clases que no poseen patrimonio

¹³⁰ HALL, Notas, pp. 95 y 103.

¹³¹ TEIXEIRA COELHO. 2009. Cultura popular. En: Diccionario crítico de política cultural. Barcelona, Editorial Gedisa. P. 97.

cultural por sí mismas, que no logran conservarlo o que no consiguen un justo reconocimiento para éste. Individuos y comunidades que, al fragor de los procesos que se irán desarrollando a partir del primer tercio del siglo XX, son meros espectadores de los medios masivos, que no acceden a la educación superior o a las instituciones del arte y la cultura, a no ser más que como meros objetos de interés. Así, “lo popular” ha sido tradicionalmente claro en el uso aristocrático, símil de lo premoderno y de lo subsidiario: la actitud de las clases bajas e iletradas frente al desarrollo es pasiva; sus expresiones culturales y sus formas de recreación no se ajustan al cosmopolitismo y a la sofisticación aristócratas; son exclusivamente receptivos en lo que al consumo toca y, así, parecieran estar condenados a reproducir la ideología moldeada por los sectores dominantes¹³². Bajo este modelo, el folclor es una noción utilizada básicamente como captura y esquematización social de referentes populares, por agentes mesocráticos y en un proyecto contrahegemónico, social y culturalmente privilegiado y antioligárquico, en un momento en que estos mismos sectores populares gozan de una proyección política inusitada.¹³³

El gran cambio que experimenta el concepto latinoamericano de cultura popular epistémica y metodológicamente operó en torno a dos ejes principales. El primero, gira en torno al problema de la identidad nacional y latinoamericana, en torno al supuesto particular, más o menos explícito, de que las oligarquías o clases dominantes del continente han sido históricamente dependientes de modelos y patrones culturales extranjeros -metropolitanos, eurocentrados-, en los ámbitos económico, político y cultural, según distintos momentos históricos caracterizados por la prevalencia de los referentes inglés, francés o norteamericano, desde el siglo XIX. Este principio enlaza distintas dimensiones de lo social en grandes ideas del latinoamericanismo del siglo XX, como son la dependencia, la idea de una “segunda

¹³² GARCÍA CANCLINI, N. 1990. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Editorial Grijalbo. P. 191.

¹³³ PALOMINOS MANDIOLA, S. 2009-2010. Notas sobre la construcción de lo popular en Chile: clases medias y el desarrollo del campo cultural a través del folklore musical durante el período del Estado de Compromiso. Anuario de Postgrado 9: 368.

independencia”, la aparición socialista del “hombre nuevo”, etcétera. El uso de este renovado concepto de lo popular se hizo extensivo desde inicios de la década de 1960 como un *locus* preferente para la ascensión de un proyecto cultural que apuntaría a la construcción de una identidad nacional y latinoamericana, autónoma, estimulada por procesos como la Revolución Cubana, entre otros. Esta visión cautivó a enormes sectores sociales y políticos movilizados por la izquierda, principalmente. El segundo eje, complementario en gran medida del anterior, gira en torno al vínculo entre la cultura de los sectores subalternos y el acelerado desarrollo de los medios masivos de comunicación y de la industria cultural, áreas de la economía que, en general, son consideradas como cabezas de puente de penetraciones neocolonialistas, en un claro sentido imperialista.¹³⁴ Paradojalmente, los productos y medios provistos por dichas áreas productivas son asumidas, en la práctica, como un acceso a la modernidad para vastos sectores de la población regional, que no se ven beneficiados, contradictoriamente, con el desarrollo propiciado desde los Estados nacionales.

2.4 La industria cultural, lo massmediático y la autenticidad

El concepto de industria cultural alude a una fase de la mecanización de los bienes de producción que tiene su fundación simbólica en la invención de los tipos móviles de prensa por Johannes Gutenberg, hacia medios del siglo XV, aunque su constitución en forma, no obstante, sólo se dio con la primera Revolución Industrial. Su cualidad teórica más problemática, que incide fuertemente en las posiciones políticas y estéticas que el concepto ayuda a movilizar, es la de concebir la cultura como su materia prima y simultáneamente como su producto. La cultura, vista a través de la experiencia del industrialismo, es provista de un valor de cambio, es transformada en una mercancía, contradiciendo una concepción de lo cultural que la sitúa como, originalmente, el medio ideal para la libre expresión y el conocimiento,

¹³⁴ SANTA CRUZ A., E. 2005. Cultura popular. En: SALAS ASTRAIN, R. (Ed.). Pensamiento crítico latinoamericano. Santiago, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez. Pp. 101-102.

más allá de cualquier incidencia política o económica. La mercantilización que la industrialización perpetra, desde una perspectiva crítica, es una más de las expresiones de la división social del trabajo y de la fetichización propiciadas por el capitalismo industrial.¹³⁵

Sobre lo mismo, el comunicólogo Jesús Martín Barbero define su concepto de industria cultural, más neutral, como “[...] el conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la ‘creación’ cultural se transforma en ‘producción’”.¹³⁶ Aspirando a una conciliación de las facetas creativa y productiva que estructuran los diversos campos culturales, concibiendo la cultura, del mismo modo, como un sistema integrado y determinado por lo económico, Martín Barbero se aleja del planteamiento en exceso esquemático y pesimista que caracteriza a la primera formulación conceptual –debidamente inicialmente a Theodor W. Adorno y Max Horkheimer– para afrontar contextualmente la relación de cultura y economía y así analizar las particularidades de su implementación latinoamericana, marcadamente diferente tanto de las experiencias norteamericana como de la europea.¹³⁷ Justamente, una de las particularidades de la industria cultural latinoamericana estriba en que, en el contexto de una modernización delimitada por el modelo nacional-desarrollista, la modernidad, según el comunicólogo chileno Eduardo Santa Cruz Achurra, es experimentada primordialmente por las sociedades en sus contextos cotidianos, no necesariamente a través de reformas estructurales o de determinados haces de ideas, difundidas por distintas instituciones educativas, gubernamentales o educativas. La industria cultural, de hecho, es crucial para las clases populares latinoamericanas, plantea el académico, porque opera como un medio esencial para la adquisición de bienes y beneficios, que ayuda a incorporar a estos sectores al proyecto moderno, haciendo en parte realidad las promesas del

¹³⁵ TEIXEIRA COELHO. 2009. Industria cultural. En: Diccionario crítico de política cultural. Barcelona, Editorial Gedisa. P. 180.

¹³⁶ MARTÍN BARBERO, *Op. cit.*, p. 64.

¹³⁷ MARTÍN BARBERO, *Ibid.*, p. 64.

desarrollo y del progreso.¹³⁸ Este planteamiento integra una dimensión económica, comercial, a una arista cultural y comunicacional, que automáticamente desconoce una noción enteramente negativa de industria cultural. Precisamente, la experiencia de formación de la nacionalidad moderna del siglo XX, con sus respectivas identidades sociales, se benefició enormemente de la implementación de una industria con vocación nativista, y de los medios de comunicación masiva - radiofonía, cinematografía, prensa y televisión, posteriormente- cuya infraestructura aportó a la definición de estereotipos sociales y a la coronación de referentes populares y masivos de lo nacional.¹³⁹ La industria ha sido parte crucial de la historia cultural latinoamericana, desde su inicio con la aparición de un mercado editorial moderno, a mediados del siglo XIX, protagonizando, en parte, dicho proceso, pero, más aún, determinándolo debido al control que la industria y los medios han logrado establecer sobre el campo cultural, con total vigencia.

Las políticas culturales estatales, por su parte, intentaban orientar el campo cultural hacia la definición y fortalecimiento de identidades nacionales que, recordemos, apoyasen desde el imaginario el establecimiento de un complejo productivo que brindase, a su vez, mayor autonomía política y económica y mayor cohesión social a las naciones en desarrollo. Junto con la expansión del industrialismo, del Estado y de distintas instituciones sociales y políticas -sindicatos, partidos políticos, etcétera-, se dio la expansión de un complejo industrial-cultural y medial cuya presencia, en este contexto histórico, puede suponer una cierta contradicción. Los distintos discursos nacionalistas que surgieron hacia esa época -justicialista en la Argentina, frentepopulista en Chile, varguista en Brasil, cardenista en México, etcétera- compartían una demanda hacia el Estado nacional, para que éste se encargara jurídica, geopolítica, económica y simbólicamente, de comprobar y realizar la especificidad natural de la nación, para con esto implementar la serie de reformas estructurales que podrían llegar a elevarlas como naciones modernas y

¹³⁸ SANTA CRUZ A., E. y SANTA CRUZ G., L. E. 2005. Las escuelas de la identidad. La cultura y el deporte en el Chile desarrollista. Santiago, LOM Ediciones. P. 19.

¹³⁹ MADRID, *Op. cit.*, pp. 230-231.

soberanas. Estos esfuerzos debían dirigirse, asimismo, a asegurar la fortaleza nacional de modo tal que, en todo sentido, pudiera hacer frente a la desigual situación geopolítica y económica que afectaba a los países del continente -en el sobreentendido de que el modelo ISI, justamente, fue diseñado para doblarle la mano a la dependencia-. Del mismo modo, el crecimiento paulatino de las respectivas burocracias estatales, las más grandes en Brasil, México y la Argentina -acompañadas coincidentemente de los casos más exitosos de industrialización-, burocracias que en lo cultural y en lo educacional se encargarían de construir y proyectar socialmente cada uno de estos proyectos nacionales, contrariamente a lo que la lógica desarrollista demandaba, no tuvieron por contraparte una industria cultural y unos medios masivos públicos. En tal sentido, a lo más los Estados aspiraron a normar algunas aristas de la producción cultural, sobre todo en lo que respecta a cuotas de programación en medios y presencia proporcional de bienes de factura nacional.

No obstante, desde la década de 1920 y hasta los años setenta, principalmente, el complejo industrial-medial latinoamericano logró adquirir un carácter distintivo, local. Lo anterior en base, en primer lugar, a las medidas regulatorias establecidas estatalmente sobre el mismo y, en segundo lugar, gracias a que la industria y los medios explotaron con gran éxito una cultura regional, entrando en sintonía con los proyectos de identidad nacional movilizados bajo el modelo desarrollista, tanto en su modelo productivo como en sus representaciones. Los principales ámbitos de formación y difusión de estas nuevas representaciones de lo nacional y lo popular fueron la industria cinematográfica, discográfica, la radiofonía y la televisión, y, en menor medida, los establecimientos de entretenimiento y la prensa. Por nombrar sólo una arista de este fenómeno, la invención del cine sonoro, en 1927, instalaría el problema de la lengua en la producción cinematográfica mundial, el que, en adelante, fuera desde Hollywood o desde las productoras instaladas en suelo latinoamericano, supondrá una ventaja de enormes repercusiones dada la contingencia de la II Guerra Mundial. La cinematografía, sumada a la presencia de una radiofonía que lanzaba estrellas locales y proveía de un espacio de circulación

a las músicas locales, fortalecieron los enclaves cinematográficos más importantes, situados en Brasil, México y la Argentina, los dos últimos, además, exportadores de filmes al resto de los mercados hispanohablantes. El modelo de producción y de negocios del cine latinoamericano, desde los años treinta, se basaba en las estrellas radiales y en la importancia de la música como un medio atractivo y lucrativo. Para mediados de la década siguiente, estos tres mercados serían capaces de sostener una enorme industria cultural de un cariz fuertemente nacionalista.¹⁴⁰

En cuanto a la relación de Estado e industria y medios, son tres las instancias más importantes. Primeramente, la puntual participación pública en la industria, por ejemplo, en el caso de la fundación y refundación de Chilefilms en Chile, en las décadas del treinta y del sesenta respectivamente -suerte de implementación del Estado empresario en los rubros de la cultura y la comunicación-, cuyas películas y documentales tematizaron extensamente motivos y temas de la cultura popular y nacional. En segundo lugar, grandes corporaciones nacionales, como O Globo en Brasil o Televisa en México, las que, a través de distintas plataformas –radio, disco, prensa, cine, televisión-, actuaron en connivencia con los gobiernos y explotaron intensamente los imaginarios nacional-populares en boga. Y, en tercer lugar, las medidas de intervención y regulación expresadas, en la mayor parte de los casos, en la fijación de cuotas de programación de músicas nacionales para las estaciones de radio -como en los casos de la Argentina justicialista, hacia 1949, el Brasil de Vargas, en la década de 1930, Chile durante la Unidad Popular y el Perú revolucionario en los años setenta, por ejemplo-, y en medidas proteccionistas orientadas a resguardar las industrias nacionales del disco mediante el prensado local del vinilo.

El criterio que subyace a esta política pública -que coincide, por cierto, con la proactividad de algunos agentes privados- es el de la ciudadanía cultural,¹⁴¹ que predetermina la identidad social a través de un amplio marco donde los sentidos

¹⁴⁰ RUÉTALO, V. 2009. Industria cultural. En: SZURMUK, M. y IRWIN, R. (Eds.). Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. México, Siglo XXI Editores. Pp. 155-156.

¹⁴¹ MILLER y YÚDICE, *Op. cit.*, pp. 35-36.

colectivos del sí mismo son más importantes que los individuales, y donde los derechos y responsabilidades ciudadanas son fijadas de acuerdo con una afiliación cultural a nivel colectivo. La unión, entonces, de soportes y mensajes industrial-mediales y de la masividad social así afrontada, le facilitó al Estado un control relativo del gusto, socialmente entendido, orientando valores y prácticas culturales a la constitución de un imaginario social en el que, convenientemente, el pasado de la nación –representado en parte por una cultura tradicional escenificada-, su presente –los estereotipos y personajes populares- y su futuro –la modernización global de la sociedad- trazaban un arco teleológico coherente y sobre todo donde los intereses del público coincidían con el patrimonio cultural de la nación. Dicha redefinición del gusto operó dentro de una mayor dilucidación de ciertas nociones estéticas, asociadas al espectáculo público y al arte en general, que dejaban atrás una concepción decimonónica, letrada y racional, para asumir una concepción mediatizada, cruzada por la empatía, la fascinación, por el aura que irradiaban las figuras públicas sobre unas audiencias paulatinamente más masivas.¹⁴²

Iba así definiéndose una noción amplia y elástica de cultura popular, determinada por su condición crecientemente urbana, masiva y tecnificada, que reunía tendencias contemporáneas e internacionales con recreaciones y recontextualizaciones de lo tradicional, dentro de cuyos usos se integra la categoría de folclor, casi exclusivamente en el ámbito musical. El proceso, en cierta medida, representa un intento relativamente exitoso para los medios mecánicos de producción y distribución cultural, al haber alcanzado un estatus cultural oficial -casi comparables con las formas convencionales del arte- y, a través de los mismos, al haber consagrado determinados aspectos de la cultura popular, al menos, como “culturalmente” relevantes. Este punto es refrendado por Terry Eagleton, quien afirma que han sido los medios tecnificados de producción y distribución los que han situado prácticamente todas las formas de cultura -modernas, tradicionales,

¹⁴² OSSANDÓN BULJEVIC, C. 2007. La sociedad de los artistas. Nuevas figuras y espacios públicos en Chile. Santiago, Palinodia / Dibam. P. 15-17.

cultas, populares- al centro de las sociedades contemporánea, incluso desafiando el pesimismo que embargó, en un primer momento, a los primeros comunicólogos y críticos de la industria.¹⁴³ El asunto es tratado de manera similar por Jacques Ranciere, para quien la industria cultural, lejos de perpetrar exclusivamente la alienación de los sectores populares, puede operar incluso como un medio de legitimación de los mismos, al elaborar y reelaborar elementos de la cultura popular que contribuyen a dotar al pueblo de un cierto estatus oficial y legítimo.¹⁴⁴

La serie de problemas ya expuestos, sobre todo aquellos relativos a la cultura popular y a los fenómenos de tecnificación y masificación de la cultura, imprimen un carácter particular a las músicas folclóricas o de raíz tradicional. Dicho carácter se debe a algunos elementos objetivos, como puede ser el hecho de que aquellas existan en un medio moderno y urbano, y de otros más bien subjetivos, que se relacionan, en buena parte, con la paradoja representacional: la descontextualización, la refuncionalización, el desplazamiento de los sentidos y significados que contienen y movilizan determinadas tradiciones, el folclor y ciertas perspectivas en torno a la cultura popular, en contextos de cambios históricos acelerados y profundos. Con lo anterior, el concepto de autenticidad cobra una relevancia especial y debería ser entendido no sólo como lo que es, un valor elemental para el tradicionalismo, tanto desde el punto de vista de la mera exaltación como desde un criterio científicista y academicista; sino que, también, para estructurar y entender el trabajo, principalmente, de los folcloristas inserto en la industria y los medios.

La autenticidad es un atributo no estrictamente sonoro, se expresa en la articulación de aquellos discursos y performances que contribuyen a enmarcar la gama de prácticas que componen este o aquel género o estilo musical, dotando a aquellas músicas de una densidad simbólica específica. La autenticidad, de este modo, es

¹⁴³ EAGLETON, T. 2001. La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales. Barcelona, Ediciones Paidós. Pp. 183-185.

¹⁴⁴ RANCIERE, J. 2009. El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago, LOM Ediciones. P. 38.

simultáneamente un recurso discursivo, una suerte de puesta en escena y un criterio evaluativo sumamente relevante para la estructuración de toda clase de músicas que, en cada caso, opera en sentidos específicos. Las músicas populares, siguiendo esta argumentación, se componen sobre una variedad discursiva en torno de la cual destaca la autenticidad como valor criterio sobresaliente. A través de ella, de sus enunciados en frío y de los procesos a través de los que se va constituyendo, pueden identificarse los horizontes de expectativas, los juicios de valor y los parámetros estéticos que permiten, a su vez, comprender la densidad cultural y conceptual de la música popular.

Uno de los asuntos centrales de la autenticidad folclórica y tradicionalista, tanto entre las audiencias como entre los artistas y la crítica, es la incomodidad o el rechazo relativo que despiertan los aspectos técnicos y comerciales de las músicas populares en general. Dentro de esta enorme gama, el problema es bastante más evidente en los casos de músicas folclóricas con una orientación marcadamente más comercial, las que son percibidas por las comunidades mencionadas como menos auténticas que aquellas formas aparentemente menos comerciales. Este se debe a que la incidencia de la industria y el mercado culturales es percibida como un contrasentido para músicas reconocidas por su carácter premoderno o, incluso, antimoderno.¹⁴⁵ Lo anterior, asimismo, se debe a que los agentes implicados - artistas, investigadores, productores, intelectuales, públicos, etcétera- han valorado sobremanera el arraigo, real o imaginario, de estas músicas en localidades y comunidades rurales y populares específicas.

Isabel Aretz, por ejemplo, en un texto publicado en 1977, resume magistralmente estos argumentos en referencia a la realidad mexicana. En dicho país, mientras la música académica arraiga más y más en lo tradicional -la experta alude aquí al trabajo compositivo de Carlos Chávez y la escuela nacionalista-, la música comercial paulatinamente “abandona las fuentes auténticas” y absorbe una enorme

¹⁴⁵ SHUKER, R. 1998. Authenticity. En: Popular music. The key concepts. Londres y Nueva York: Routledge. P. 17.

oferta de géneros extranjeros. Este desbalance lo achaca al desarrollo de medios masivos cuya estética ha sido demarcada por criterios comerciales que perpetran una desnaturalización de la identidad cultural. El problema redundará en una deformación del folclor al dar forma a una música de dudoso gusto -puede que la autora piense aquí en la música de charros y mariachis-, que resulta en una imagen distorsionada de la cultura musical del pueblo mexicano. Para la investigadora, el hecho es agravado por la comercialización en que se incurre con músicas que revisten carácter patrimonial, las que, en países como Bolivia, según indica, gozan de protección al estar sujetas al control estatal y al pago de derechos. Desde su punto de vista, y considerando el caso mexicano como el paradigma de este descalabro, Aretz considera que debería ser responsabilidad de los Estados latinoamericanos la protección de estas músicas, con tal de mitigar su lamentable situación. Esto, porque la mercantilización general de la música infringe daños concretos a la música tradicional o folclórica misma y a sus cultores, a saber: la difusión de un “falso folklóre” y de “autores de folklóre” que, en su caso, representan una paradoja en sí, pues el folclor ya está hecho, no se hace; la presencia inexpugnable de un sistema sonoro urbano, ensordecedor, compuesto por aparatos de uso casero y los dispuestos en lugares de esparcimiento, los que satura auralmente a las sociedades y que ligan la música exclusivamente con la disipación, impidiéndoles a los pueblos la elaboración de una música propia sin la interferencia de lo ajeno; la invasión de las localidades y festividades provinciales por parte de conjuntos urbanos comerciales; la invasión de la música nacional por parte de conjuntos comerciales extranjeros; el desdén por parte de la juventud -no de toda la juventud, Aretz aclara- hacia el folclor; el desdén por parte de ciertos agentes culturales -profesores, en este caso- hacia el folclor, por considerarlo anticuado; y, finalmente, el desdén por parte de los burócratas, quienes prefieren y promueven músicas doctas o cultas en desmedro de las tradicionales y folclóricas.¹⁴⁶

¹⁴⁶ ARETZ, I. 1993. La música como tradición. En: América Latina en su música. México, Siglo Veintiuno Editores / UNESCO. P. 260-262.

El valor argumental de estas citas es altísimo, pues reflejan, a grandes trazos, a un sector conservador de los folcloristas latinoamericanos del siglo pasado, quienes consideraban la existencia de los medios y de la producción cultural modernos como una amenaza para la integridad de la tradición. En este sentido, a la excesiva tecnificación se suman la llegada de músicas extranjeras y la inculcación de un cierto sentido de inferioridad que dislocan, tanto estética como geocultural y socialmente, el lugar específico que deberían ocupar las músicas de tipo verdaderamente popular y nacional. De este modo, podría decirse, más que afectar a las músicas en cuestión, afectan una determinada versión de su autenticidad, porque posiciones de este tipo han sido prácticamente universales y, de lo mismo, han disputado las distintas escenas del folclor con posiciones menos ortodoxas y mejor adaptadas a los cambios tanto del gusto como de la estética y la tecnología del sonido. Estos sectores, mucho más “modernos”, en su momento ponderaron igualmente las formas más primarias de muchos géneros populares, rubricando con tal fin el concepto de músicas “de raíz” -que cobra completa vigencia, tanto en Latinoamérica como en los Estados Unidos, en la década de 1960-, para hacer notar el carácter más o menos folclórico y tradicional de composiciones, géneros y estilos que participaban abiertamente de la amplia experiencia de la música popular.

Por lado y lado, la autenticidad folclórica resalta positivamente el vínculo de rasgos sonoros y dinámicas sociales, generalmente rurales y orales. Asimismo, bajo su luz, la música folclórica es entendida como directa, simple, fundamentalmente acústica, nutrida por la experiencia, preocupaciones y costumbres de la gente común y sus comunidades.¹⁴⁷ Sin embargo, como puede observarse en su desarrollo histórico, las actividades musicales y los estudios folclóricos echan mano, recurrente y eficazmente, de los recursos mediales y reproductivos ofrecidos por las tecnologías modernas, participando así de un mercado moderno e industrial, sosteniéndose, además, en instituciones y escenas urbanas, e introduciendo la innovación y otros

¹⁴⁷ SHUKER, R. 1998. Folk culture; folk music; folk rock. En: Popular music. The key concepts. Londres y Nueva York: Routledge. P. 112.

valores modernos y cosmopolitas, al desarrollo global de estos géneros. Lo anterior no altera, sin embargo, la contextura de la autenticidad folclórica. Ésta, justamente, pretende facilitar la experiencia de un imaginario cultural común, identificada con la nación en su conjunto, cuya mejor esencia persistiría en las culturas rurales, y a pesar de sus contradicciones. Una exaltación así de la ruralidad demarca una heterotopía muy adecuada para los rasgos colectivos y arcaizantes que componen dicho imaginario, situándose como una suerte de antípoda de la sociedad moderna e ilustrada, individualista, hiperracionalista e hipertecnificada. El folclor se concibe, de este modo, sobre la base de una espontaneidad y una emotividad propias de determinado tipo de cultura popular que, al menos categorialmente, pretende distanciarse de “lo popular”, entendido éste con el prisma de lo mediático, lo industrial y lo masivo. Los discursos que componen la autenticidad, finalmente, repercuten en una concepción de la tradición como algo relativamente reñido con la modernidad, encarnada en casos puntuales -internacionales, nacionales, locales, biográficos- donde pronto se dejan ver los matices y, por supuesto, las paradojas.¹⁴⁸

Sin pretender entrar de lleno en una caracterización crítica del concepto de música popular, creo necesario explicar algunos de sus componentes para brindarle mayor espesor al concepto de autenticidad en folclor. En términos operativos, la música popular puede ser entendida como urbana o urbanizada, masiva, mediatizada y moderna, en el amplio sentido del término. A estos rasgos debe incluirse necesariamente algunas cuestiones que derivan de la experiencia latinoamericana, que denota todo lo anterior más las nociones de oralidad, tradición y comunidad, según el devenir particular de la modernidad latinoamericana y en Latinoamérica. Así, un concepto adecuado de música popular para América Latina debe acoger los problemas y elementos del folclor y la tradición, más la medialidad, la innovación y la masividad, para apuntar tanto a la cuestión de la raíz y la tradición, como para

¹⁴⁸ OCHOA, A. M. 2002, El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. [En línea] Revista Transcultural de Música 2 <<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm>> [consulta: 30 de agosto de 2010].

resaltar su innegable talante global, comercial y tecnológico.¹⁴⁹ De esta manera, la música popular alude directa e indirectamente a los sectores medios y bajos, urbanos y rurales, educados formalmente y semiletrados, “cultos” y no, aunque ha sido apropiada y utilizada por gente de toda extracción. Sin embargo, como advirtió en su momento Carlos Vega, lo “popular” en música popular se relaciona con lo “plebeyo” o lo “vulgar”, refiere a la gente “común”¹⁵⁰ y, debido a lo mismo, es necesario, según él, incurrir en una nueva diferenciación. La música folclórica, siguiendo a Vega, consiste en una sección conceptual y práctica de las músicas populares, reservada exclusivamente a los sectores sociales rurales, de baja extracción, clases menos ilustradas y en quienes persisten elementos distinguibles de las antiguas sociedades tradicionales.

El hecho de que estas músicas participen de los medios modernos provoca una serie de contradicciones que, como en los dilemas de la identidad y la representación, deben ser subsanadas. Los discursos y prácticas de la autenticidad se encargan precisamente de aquello. El antropólogo Luis Díaz G. Viana indica que griegos y romanos, en la Antigüedad, otorgaban el valor de “auténtico” a aquello hecho con autoridad, a lo “autorizado”. Desde este punto de vista, el carácter auténtico de este o aquel objeto viene dado por quien lo adjudica o lo moviliza. No se trata de un valor o una virtud intrínseca, esencial. Antes bien, responde a una dialéctica, a una historicidad, y constituye una estrategia y un horizonte de expectativas. En el caso que el académico español estudia, la recopilación y categorización de la oralidad ibérica durante el siglo XX, la autenticidad de los materiales tradicionales recopilados es fijada por el recopilador, a través del acto mismo de la recopilación. Es dicho agente, por cierto, quien controla el trasvasije de lo oral a lo escrito, de la manera más adecuada, y quien cuida de que, en esta nueva contextualización, la tradición sea simbólicamente reforzada. La autenticidad resulta de un proceso de autentificación, de autorización, que se beneficia, en el gran

¹⁴⁹ GONZÁLEZ, Pensar la música, pp. 112-113.

¹⁵⁰ VEGA, C. 1997. Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos. Revista Musical Chilena 51(188): 76-77.

contexto folclórico, en el hecho de que el folclorista sabe lo que es *lore*, mientras que el *folk* -y el público urbano, por cierto- no lo sabe. Desde este punto de vista, un folclorista debe ser visto no sólo como un “guardián de la tradición” sino como un productor de la misma.¹⁵¹

Esta visión de la autenticidad como un constructo motivado es refrendada por Claudio F. Díaz a partir de su trabajo sobre la formación del folclor en la Argentina. La constitución misma del campo ha dependido de diversas versiones de la autenticidad, a causa sobre todo de la ambigua identidad social de los artistas e investigadores implicados. Esto se explica en que, en el espacio de la industria, los medios y los estudios académicos, quien representa al indio, al arriero, al trabajador rural es un artista profesional que asume una identidad distintiva, que lleva a cabo una apropiación, de una u otra manera, de las tradiciones, para volverlas una propuesta particular dentro de un mercado cultural específico. Un artista del folclor dice representar a una comunidad provinciana, rural, criolla y/o indígena, dice encarnar tanto sus tradiciones como el espíritu de lo nacional, o emprende, por otra parte, labores de recopilación y proyección artística de las artes olvidadas, desde una situación medianamente ilustrada. Distintas facetas de una misma autenticidad, finalmente, que Díaz atribuye modélicamente a las trayectorias de agentes tan destacados como Atahualpa Yupanqui, Buenaventura Luna o Andrés Chazarreta. En todos estos casos, se produce una tensión entre los dos polos que definen el campo de los folcloristas: el espacio tradicional, con sus sujetos, prácticas y elementos simbólicos -que en la mayoría de los casos recibe un trato esencialista- y el espacio profesional y comercial, de consumo y producción en el que se insertan. Es esta tensión la que ha dado forma a uno de los componentes más característico no sólo del folclor argentino, sino que de cualquier escena urbana e inserta en un circuito comercial: la fidelidad a la tradición, más allá de cómo sea entendida esta, se constituye en una actitud legitimadora, mientras que la inserción sin más, en los

¹⁵¹ DÍAZ G. VIANA, L. 2002. Los guardianes de la tradición. El problema de la ‘autenticidad’ en las recopilaciones de cantos populares. TRANS. Revista Transcultural de Música 6.

medios de comunicación y en los ámbitos de la industria, puede transformarse en una actitud descalificadora.¹⁵²

2.5 Algunos casos

Recapitulando, como parte del proceso de modernización que atravesaba América Latina desde mediados del siglo XIX, los medios de producción cultural comenzaban a desarrollarse de manera potente, influyendo con mayor fuerza en las vidas de los habitantes de la región, sobre todo en sus poblaciones urbanas, desde los años 1920. Dado el contexto, a un tiempo que una cultura cosmopolita hacía su aparición, bajo estas mismas condiciones comienza a definirse una proyección de la cultura local y nacional: puesta al día respecto a las corrientes tradicionalistas decimonónicas del Viejo Mundo, o bien como una reacción ante unas culturas foráneas en auge y, en definitiva, ante un proceso modernizador radical que ponía en peligro las formas de vida tradicionales de América Latina. En el ámbito exclusivamente musical, una pléyade de géneros arraigados en los espacios propios devendrá el soporte sonoro y performático por los cuales determinados grupos de artistas y trabajadores del espectáculo, sujetos sociales, grupos de interés y movimientos político-culturales, plasmarán sus diversos idearios y aspiraciones, ante un espacio público donde dicha producción simbólica era consumida por un público local, y asimismo, por uno internacional, surgidos ambos al calor de una industria cada vez más global, y de un Estado local que asume las tareas de construcción de cultura e identidad nacionales. En tal sentido, es por medio de las industrias culturales que son definidos una serie de repertorios simbólicos pretendidamente representativos de un sentir y de una condición nacional, a la par que instituciones públicas de conocimiento determinaban programas científicos para el rescate y la proyección social del acervo tradicional. Tales proyectos, en la mayoría de sus manifestaciones, tuvieron su aliciente en la

¹⁵² DÍAZ, C. 2009. Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino. Córdoba, Ediciones Recovecos. P. 71.

recepción americana de las nociones de *Folklore*, *Volkskunde* o “cultura popular” durante el siglo XIX, las cuales ya en la centuria siguiente cobrarían gran presencia pública y política. Industria y Estado, a partir del primer tercio del siglo pasado, reproducirán dichos repertorios representativos por los medios de los cuales lograron premunirse, contribuyendo a la formación de una música folclórica, representativa, si no del “pueblo”, al menos del problema de lo popular desde la perspectiva del tradicionalismo.

En las próximas páginas, describiré algunos de los panoramas nacionales, en los casos de Argentina, Brasil, México, Uruguay, Bolivia y Colombia, con el fin de ilustrar las cuestiones ya planteadas. Chile y el Perú, por ser las escenas nacionales que ocupan a esta tesis, serán revisados con la debida detención en los capítulos respectivos.

En Brasil, el *Estado Novo* de Getulio Vargas se entendió a sí mismo como una cruzada para la elevación de la cultura brasileña, en función de una integración de la cultura popular a la cultura dominante. Dicha integración se tradujo en una profunda reforma de la educación pública, y sobre todo en la intervención estatal en la industria cultural y los medios de comunicación, para introducir temáticas relativas a la cultura popular tradicionalista. Del mismo modo, se tradujo en la fundación de una institucionalidad folclórica oficial, apoyada activamente por el Estado Federal, antecedida en el trabajo de Mário de Andrade y otros investigadores. Sobre esta plataforma, lo que se convino en nombrar “música folclórica” -un cancionero rural, compuesto por géneros como *congadas*, *reisados*, *maracatus*, etcétera- fue encauzado a nutrir una música erudita, siendo despreciada, paradójicamente, en sus formas originales. De hecho, la figura del hombre de campo -plasmada, por ejemplo, en el personaje Jeca Tatu de Monteiro Lobato, o representada por dúos radiales caipira, como el de Jararaca y Ratinho- fue despreciada hasta algunas décadas más

tarde, cuando procesos de renovación crítica de las tradiciones y del folclor lograrían reinstalar otras representaciones populares.¹⁵³

Un antecedente importantísimo para esta dimensión cívica que ganan el folclor y la música tradicional, es el apoyo que determinadas actividades musicales recibieron por parte del *Estado Novo*, puntualmente el trabajo de Heitor Villa-Lobos y la campaña de elevación del samba como género nacional. Fue en torno al último, más allá de la tremenda popularidad de la *Velha Guarda*, que se dieron las polémicas y negociaciones más representativas de este período. Durante los treinta, el mentado género fue materia de discusión entre los especialistas, a causa del hibridismo que significaba el que fuera, a la vez, un género urbano y rural. Sobre lo mismo, cierta oficialidad consideraba que la forma más correcta de exaltar lo popular debía pasar por el filtro de lo culto, para, entre otras cosas, custodiar debidamente la tradición y que ésta no decayera en versiones vulgares y comerciales.¹⁵⁴

Fue en la década de los cuarenta y cincuenta que hizo su aparición una música folclórica urbana -que, por cierto, cooperó con legitimar al samba- y se fue complementando, asimismo, un mapa tradicionalista gracias a la aparición de destacados artistas como Luiz Gonzaga, nordestino, o Lupicínio Rodrigues, proveniente del sur del país. La mayoría de los artistas y géneros regionales, por cierto, tendieron a converger en Río de Janeiro, metrópolis cultural y mediática consagrada por la presencia de Radio Nacional, la primera emisora en apoyar activamente el desarrollo del folclor, para, desde allí, desarrollar una idea de la música nacional tocada por la tensión entre regionalismo y centralismo. En definitiva, la instalación de la música popular nacional estuvo siempre asociada a la vida urbana, puntualmente a tres procesos consecutivos: la antedicha promoción del samba, durante la década del treinta, la irrupción del *bossa nova*, hacia fines de

¹⁵³ TURINO, T. 2003. Nationalism and Latin American music: selected case studies and theoretical considerations. *Latin American Music Review* 24(2): 187.

¹⁵⁴ GARCÍA, T. 2013. Refinindo o nação. Canção popular e folclore: um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no pós-Segunda Guerra Mundial. En: GARCÍA, T. y TOMÁS, L. (Eds.). *Música e política. Um olhar transdisciplinar*. São Paulo, Alameda. Pp. 20-21.

los cincuenta, y la conformación del gran ámbito de la *Música Popular Brasileira* -o de movimientos puntuales, como la Tropicália-, ya en los sesenta. Estas etapas resumen y resuelven el intenso debate público en torno al verdadero carácter folclórico que, durante esta última década, se volvió en un exitosísimo movimiento de renovación y popularización de los géneros de raíz.¹⁵⁵

En México, uno de los antecedentes para la formación del folclor musical fue el debilitamiento de los poderes locales que sigue a la Revolución, el que redundó posteriormente en una mayor centralización, expresada, por su puesto, en la cuestión cultural y nacional. Esta cuestión repercutió en la formación de un canon aparentemente representativo de la diversidad del país, y en una definición del folclor consistente básicamente en la introducción de innovaciones y en la urbanización de distintos géneros regionales, que pasaron de ser especies recopiladas o interpretadas por tradición, a ser compuestas e interpretadas por profesionales. Entre aquellos se contaron el huapango y el son huastecos, la chilena guerrerense, el son jarocho, la canción ranchera, la jarana yucateca, en un proceso global de transformación de aquellos en canciones convencionales, proclives a la comercialización a través del disco y de los medios masivos.

El desarrollo de esta música estuvo precedido por un circuito de espectáculos que ya se desplegaba bajo el porfiriato, principalmente en la Ciudad de México, compuesto por compañías de revista y salas, que terminó de consolidarse en la inmediata posrevolución, con la llegada del disco, la radio y, posteriormente, el cine. A propósito, el primer cine sonoro mexicano, aparecido hacia 1930, se enrioló activamente en el nacionalismo posrevolucionario y, bajo dicho modelo, explotó los arquetipos del mariachi, del charro y de la china poblana -que ya venían apareciendo en el teatro capitalino-, correlacionándolos con el *western* hollywoodense. Algunos títulos destacables son *Cielito Lindo* o *Allá en el rancho grande*, ambos estrenos de 1936, filmes que dan cuenta de un aspecto central al género mexicano: el enorme éxito de este cine se debió parcialmente al crucial

¹⁵⁵ WISNIK, J. M. 2010. Notas sobre música y política en el Brasil. *Papel Máquina* 2(4): 162-163.

soporte brindado por la canción popular, y al protagonismo del charro cantor, su tipo característico. Su encarnación más entrañable estuvo en Jorge Negrete, quien experimentó en carne propia la transposición del protagonista de la comedia ranchera, además de la sempiterna asociación de este género cinematográfico a la región cultural jalisciense, y la posterior asociación de canción ranchera y bolero en el cine y el mariachi. Por su parte, la radio inauguró la década del treinta con varias estaciones transmitiendo desde el Distrito Federal, las que incluyeron desde temprano la programación, principalmente, de rancheras. El éxito de la radio mexicana estimuló su repetición en el Caribe y Sudamérica, por ejemplo, y la llegada a la Ciudad de México de un sinnúmero de músicos provincianos que contribuyeron a la formación de una escena de la música folclórica regional capitalina.¹⁵⁶

Ninguna música regional, por cierto, ha sido tan importante para la música mexicana como la jalisciense. El mariachi de Jalisco es reconocido como la música nacional por excelencia, desde los treinta, que es cuando el conjunto mariachi se consolidó como una expresión capitalina. El caso mexicano es especialmente atractivo, desde el punto de vista de esta investigación, porque la formación de un canon nacional ha sido una de las tareas principales de los distintos movimientos nacionalistas, expresada mayormente en la incorporación del regionalismo a una exhibición icónica de lo nacional. En dicho ícono sonoro es normal que un estilo regional sea identificado como nacional, y que estilos anteriormente inconexos desde ahora estén ligados bajo un criterio nacionalista. Lo que prima, entonces, es una política de coexistencia desde la que se asume que determinado referente cultural -el son mexicano, en sus diferentes variedades, por ejemplo- dice relación efectiva con un “pueblo”, lo cual supone un cambio significativo, denotativa y connotativamente, en los mentados géneros y estilos. Siguiendo esta lógica, la yuxtaposición de estos últimos en un marco discursivo nacionalista, produce una suerte de alegoría sonora aún más compleja que la mera suma de tales, por separado. Una abstracción como

¹⁵⁶ MORENO RIVAS, Y. 1979. Historia de la música popular mexicana. México, Alianza Editorial Mexicana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Pp. 80-89.

la de nación, por medio de constructos sonoros de este tipo, gana cuerpo gracias a esta especie de sinergia semiótica, densa y atractiva, basada -en el caso mexicano- en la idea de que el país se constituye en un regionalismo que, simbólicamente, es la yuxtaposición de los significantes regionales.¹⁵⁷

De lo mismo, entre los cuarenta y los cincuenta, el mariachi tradicional sufrió una transformación fundamental, hasta alcanzar su semblante contemporáneo: reemplaza algunos instrumentos tradicionales, como el arpa y la vihuela, por la guitarra sexta y la trompeta, en una transición que puede ser vista en las películas de Negrete, por ejemplo. En tal mutación es evidente la fuerte influencia que ha ejercido continuamente la música cubana, puntualmente por los conjuntos típicos que giraban por el país -influjo que, sin ir más lejos, amenazó la popularidad del género nacional con la irrupción de Dámaso Pérez Prado y del mambo, hacia 1950-. El futuro del género ranchero quedaría sellado con la presencia, originalmente, de cantores-actores como Negrete, y de las llamadas “cantantes bravías”, como Lucha Reyes, y de cantautores como José Alfredo Jiménez o Javier Solís, este último, el máximo exponente del híbrido bolero ranchero.¹⁵⁸

En la Argentina, el campo del folclor comenzó a desarrollarse con la mítica presentación ofrecida por Andrés Chazarreta en la ciudad de Buenos Aires, en 1921. En adelante, sobre todo durante la década siguiente, la capital recibió a numerosos artistas provincianos, entre ellos Atahualpa Yupanqui, Julio Argentino Jerez, Buenaventura Luna, Samuel Aguayo, Mario del Tránsito Cocomarola, Osvaldo Sosa Cordero, Ernesto Montiel, Hilario Cuadros, Los Trovadores de Cuyo, Los Hermanos Abrodos y los Hermanos Ábalos, entre otros. Entre ellos, se iban definiendo distintas estrategias de legitimación, como aún son el uso de la vestimenta gauchesca, en el caso de los chamameceros, el cultivo de géneros más aceptados por otros, o, como en el caso de Yupanqui, su pertinencia en la música de raíz combinada con sus competencias en la interpretación docta. A medida que

¹⁵⁷ TURINO, *Op. cit.*, p. 197.

¹⁵⁸ MORENO RIVAS, *Op. cit.*, pp. 190-200.

avanzaban los treinta y cuarenta, iba definiéndose una jerarquía de géneros musicales que instaban a un comportamiento estratégico en los músicos, como pudo ser la formación de orquestas típicas por parte de músicos correntinos, como forma de ampliar las posibilidades laborales, o bien, el hecho de que Carlos Gardel y José Razzano, antes de engrosar la generación fundadora del tango-canción, se dedicaran a interpretar el repertorio nativista.¹⁵⁹ Otros saberes de relevancia fueron aquellos relacionados con el ámbito del espectáculo en los medios masivos, que incluían tanto el manejo del lenguaje periodístico, la manera de armar una presentación o de afrontar la grabación de un disco, como la generación de contactos y relaciones sociales que permitieran el acceso a las radios, lugares de presentación y a la industria discográfica. Destacó, entonces, una actitud empresarial entre no pocos de los folcloristas -partiendo por Chazarreta-, o periodísticas, como modo también de ganarse el pan, destacando en este segundo lugar Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui.¹⁶⁰

En relación con los aspectos sociales y económicos que influyeron en la formación del campo, fueron cruciales diferentes reformas estructurales implementadas por el primer gobierno de Juan Domingo Perón, las que respondieron, entre otros factores, a la enorme migración interna que experimentó la Argentina en torno a la II Guerra Mundial, principalmente hacia las principales ciudades: Córdoba, Rosario y el conurbano bonaerense. En vistas a que la gran guerra ya tocaba a su fin, y a que la economía argentina de seguro sufriría una baja en sus exportaciones, a causa de una esperable reactivación de los mercados europeo y norteamericano, el líder político consideró necesario, a toda costa, aumentar el consumo interno con tal de estimular la economía desde dentro y, así, no afectar la industria ni el mercado del trabajo. Cuando en 1949 estas resoluciones alcanzaron estatus constitucional, junto con los derechos laborales universales, la inclusión social justicialista se llevaría a cabo también sobre la base del consumo, lo cual, entre otras muchas

¹⁵⁹ COLLIER, S. 2009. Carlos Gardel. Su vida, su música, su época. Santiago, Ariadna Ediciones. P. 33.

¹⁶⁰ DÍAZ, *Op. cit.*, pp. 65-66.

consecuencias, provocó que los contingentes inmigrados fuesen ahora considerados consumidores efectivos para, por ejemplo, la industria cultural, siendo el folclor uno de sus mercados más importantes.¹⁶¹ De modo que las postrimerías de los cuarenta asistieron a la triangulación de una industria cultural en formación, un campo del folclor en forma, un público con mayor capacidad de adquisición e interesado en ambos espacios, y una institucionalidad encargada de recoger las tradiciones rurales y orales, para otorgarles una apropiada proyección en la sociedad urbana -a través, por ejemplo, del Instituto Nacional de la Tradición, fortalecido gracias a las políticas culturales justicialistas-.¹⁶² Asimismo, el Estado estimuló desde otro frente la consolidación no sólo de estos géneros, sino del amplio mercado de la música argentina, por ejemplo, mediante el apoyo que otorgó a las instituciones científicas del caso, y a partir de medidas, como la Ley 33.711 de 1949, que establecía la obligatoriedad de un 50% de música nacional en radiodifusión.¹⁶³

En Colombia, hacia los años veinte, el porro y la cumbia -géneros que dan cuenta del mestizaje de lo negro, lo europeo y lo indígena- aparecieron en el Caribe, gracias a la formación de una generación de músicos capaces de tomar estos géneros tradicionales y adaptarlos a los criterios populares. En dicho contexto, destaca el continentalmente afamado Lucho Bermúdez, quien fue un paso más allá llevando estos ritmos, con su orquesta, a los escenarios y estudios bogotanos. Es él uno de los responsables de transmutar dichos ritmos caribeños en representativos no sólo de esa identidad regional, sino de la colombianidad, a contrapelo de una identidad colombiana marcadamente eurocentrada, gracias sobre todo al éxito que se granjeó entre la mesocracia urbana. Es curioso que no obstante se le adosase a la cumbia el mencionado discurso tradicionalista y nacionalista, en su transformación en género folclórico y ulteriormente popular, fuera tan importante la influencia de músicos extranjeros, como el cubano Ernesto Lecuona o el boricua Rafael

¹⁶¹ PUJOL, S. 1999. Historia del baile. De la milonga a la disco. Buenos Aires, Emecé Editores. P. 215.

¹⁶² CATTARUZZA, A. 2009. Historia de la Argentina 1916-1955. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. P. 235.

¹⁶³ DÍAZ, *Op. cit.*, pp. 86-87.

Hernández, quienes hicieron un valioso aporte a la creación de una música de alcance caribeño, transnacional más que nacionalista. En un sentido ahora más social que geocultural, Lucho Bermúdez mismo era alguien acostumbrado a departir tanto con las clases populares rurales, de quien tomaba la mayor parte de su material, como con las elites urbanas. Él constituye un buen ejemplo de esta situación liminal que caracteriza a los folcloristas y músicos nacionalistas del siglo XX.¹⁶⁴

Tanto el porro como la cumbia chocaban con la autoimagen colombiana de país blanco. Bermúdez colaboró con el blanqueamiento de los mencionados, y su éxito se debió a la aceptación que ganó en las estaciones de radio, fundamentalmente. Debido a la escasa intervención estatal en estas materias, en torno a las músicas de raíz como materia de interés de los medios masivos colombianos, ya entre los años cuarenta y sesenta, la agenda privada de productores, empresarios y artistas, fue causando que las músicas de talante afro o indígena fueran relegadas a los ámbitos folclórico y tradicional -y, por ende, que fueran discretamente marginadas de la programación-, y que, como el porro y la cumbia, aquella de raíz afro e indígena que atravesaban favorablemente un proceso de blanqueamiento, fueran exaltadas como “populares”, es decir, como modernas y urbanas. La tropicalidad de estos ritmos, Bermúdez mediante, logró cuestionar los estigmas de lo negro y lo indio, según la jerarquía racial colombiana, para situarse en el espectro de los gustos urbanos y mesocráticos, y para luego ser exportados, con un éxito inusitado, al resto de la América Hispana.¹⁶⁵

En Bolivia existió una escena folclórica, en la ciudad de La Paz, entre las décadas de 1930 y 1940, que se benefició tanto de la instalación de la radio como del influjo de eventos y movimientos indigenistas y nacionalistas. La división entre los géneros folclóricos al interior de dicha escena -géneros que, no obstante, tendían a confluir

¹⁶⁴ WADE, P. 2008. Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica. En: DE LA CADENA, M. (Ed.). Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina. Popayán: Envió Editores. Pp. 394-395.

¹⁶⁵ WADE, Ibid., p. 396.

en los mismos escenarios paceños- obedecía a la división étnica que se establecía entre una Bolivia criolla o mestiza, localizada en los departamentos de Santa Cruz, Beni y Pando, y una Bolivia indígena, representada por la mayoría de los departamentos del Oriente del país.¹⁶⁶ Lo anterior no afectó el que la tarea de construcción de una identidad nacional, a través del folclor, lograra incorporar la realidad tanto camba como colla a un nuevo canon. Dicho movimiento ganó una enorme fuerza con el estallido de la Guerra del Chaco y el auge de un patriotismo que dotaría a la cultura general de un carácter político que estimularía, posteriormente, la Revolución de 1952. La variedad de discursos y referentes de la modernidad identidad boliviana incluían una impronta andinocéntrica y, al mismo tiempo, integracionista, orientada a destacar la diversidad del país, independientemente de las diferencias. De esto modo, la música popular y folclórica bolivianas estuvieron discursivamente marcadas por un esencialismo telúrico y un multiregionalismo, donde coexistían, no sin roces, lo serrano con lo selvático y lo llanero.¹⁶⁷

Radio Illimani de La Paz, propiedad del Estado, fue la emisora más influyente en este tipo de músicas durante el período señalado, en cuyas ondas se fraguaron dúos o conjuntos sobresalientes como Aymara-Illimani, Murillo-Catacora, Las Pampitas, Las Kantutas, entre otros. El repertorio de los conjuntos mestizos se componía de huaynos, cuecas, bailecitos o carnavales,¹⁶⁸ los que, durante la guerra, pasaron a denotar una nueva ideología del mestizaje, representación étnica de una suerte de reconciliación histórica al calor del enfrentamiento con el Paraguay. Dicho parámetro, entonces, se tradujo en el énfasis ganado por las músicas criollas o mestizas, apoyadas indirectamente por el Estado explotada por jóvenes empresas discográficas nacionales, como Discos Méndez. La ideología del mestizaje musical

¹⁶⁶ RÍOS, F. 2017. Las Kantutas and Música Oriental: folkloric music, mass media, and state politics in 1940s Bolivia. *Resonancias* 21(41): 57-58.

¹⁶⁷ SÁNCHEZ PATZY, M. 2002. La música popular en Bolivia desde mediados del siglo XX y la identidad social". En: *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño. Pp. 278-279.

¹⁶⁸ RÍOS, *Op. cit.*, p. 59.

perpetuó, sin embargo, un desprecio más o menos velado por lo racialmente marcado.

Un aspecto por destacar, en dicha línea, es la sonoridad de las músicas bolivianas de raíz tradicional. Los músicos bolivianos por lo general registraban su material en estudios brasileros, haciéndose acompañar por orquestas o pequeños ensambles de guitarra, intentando replicar el sonido bolerístico de, por ejemplo, el trío Los Panchos. Este gesto implicó un sentido de inferioridad frente a la música tradicional, sobre todo la andina, que debía ser mitigado mediante la adaptación de este canon al sonido convencional de la moderna música popular latinoamericana. Es recién en los sesenta que los conjuntos bolivianos enfrentan este problema, reconociendo el enorme impacto de la Revolución del '52 -que elevó el estatus sociocultural de lo indígena- e inspirándose, curiosamente, en la enorme y atractiva oferta de músicas folclóricas argentinas. Así fue llevándose a cabo una andinización del folclor boliviano, con la interpretación de instrumentos autóctonos -charangos, quenas, zamponas y wanqaras-, cierta inclinación performática -la incorporación del poncho a la indumentaria sobre la escena- y la utilización de nombres quechua-aymaras.¹⁶⁹

En el Uruguay, finalmente, el folclor despunta sobre todo desde la década del cincuenta, basándose en una nueva canción de raíz tradicional, definida primordialmente por la artista Amelia de la Vega, quien, en su desempeño como compositora e intérprete, da cuenta de la innegable influencia del tango rioplatense en el estilo suyo y de otros grandes del folclor charrúa. Entre fines de los cincuenta e inicio de los sesenta, apoyado sobre todo en el enorme éxito de la música folclórica en la Argentina, comienza a crecer un movimiento similar en la Banda Oriental. En esta escena destacaron Osiris Rodríguez Castillos, Los Carreteros, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau, y los compositores Víctor Lima y Rubén Lena, interpretados, por ejemplo, por Los Olimareños. Destaca el que todos estos artistas estuviesen en algún grado comprometidos con lo social y lo político, con lo cual allanaron el camino para la posterior canción de raíz politizada. Otro asunto

¹⁶⁹ SÁNCHEZ PATZY, Op. cit., pp. 279-281.

destacable es que estos artistas, además de cultivar los géneros y estilos tradicionales, se dieron a la tarea de crear otros nuevos, de inspiración tradicional, como la litoraleña, la serrana o media serrana, y algunas versiones cantadas de la milonga rioplatense.¹⁷⁰

¹⁷⁰ AHARONIÁN C. 2010. Músicas populares del Uruguay. Montevideo, Ediciones Tacuabé. Pp. 31-32.

CAPÍTULO 3

LA RENOVACIÓN FOLCLÓRICA LATINOAMERICANA

Puede decirse que, en tanto representación, el folclor constituye una abstracción de la tradición, lo que equivale a decir que el folclor es una descontextualización operada sobre la cultura tradicional para que ésta sea exhibida en nuevos contextos, para que sea refuncionalizada en vista a nuevos intereses sociales, estéticos, políticos, etcétera. Este esquema conlleva una serie de dilemas en torno a la idea de autenticidad folclórica, de las llamadas músicas de raíz y de lo que pueda acontecer con aquellas en nuevos procesos de fusión o reelaboración. Sobre lo mismo, y desde el punto de vista de la autenticidad, el folclor es sobre todo un dispositivo de autenticación y de generación de tradiciones.

Del mismo modo, el folclor representa un modo particular de afrontar la modernidad. Integra inicialmente una inquietud ante la modernización general, con todos sus subproductos, aunque posteriormente participa de ésta de forma más cómoda, intentando ocultar su carácter moderno -paradojalmente-, aduciendo al mundo premoderno. Como modernismo, el folclor tiende a ser conservador, nostálgico, sentimentalista y contradictorio. En un mismo sentido, connota un vínculo positivo con el pasado y con los sectores sociales que lo encarnarían.

Asimismo, el folclor proyecta una visión positiva sobre lo popular. Es más: éste, creación original del romanticismo dieciochesco, constituye la primera conceptualización moderna de la cultura popular, a través primeramente del concepto de *Volkskunde* y sus prácticas asociadas. Al haberse diferenciado de la Ilustración, el romanticismo -particularmente el alemán- sugiere una relación problemática entre cultura y política en el contexto de los agresivos cambios que

siguen a la crisis del Antiguo Régimen, la Revolución Francesa y el auge de los primeros nacionalismos europeos. Mientras la noción ilustrada de lo popular -en general, francesa- centra su interés en el problema de la ciudadanía, y por ende antepone la política a la cultura, la noción romántica de lo popular, sostenida en una aspiración más nacionalista y sublime, considera la cultura algo preexistente a la política. Este antecedente podría explicar la ausencia más o menos general de perspectivas socialmente críticas que caracterizó comúnmente al folclor científico alrededor del mundo, aspecto que en América Latina fue intensamente revisado desde la década de 1950.

Desde la matriz romántica, el folclor ha operado según una dialéctica de particularismo y universalismo que se ha ido componiendo y recomponiendo cada cierta época. Cuando surgió como tal en la Inglaterra de la década de 1840, pero sobre todo después de su absorción categorial por parte del positivismo, durante la segunda mitad del siglo XIX, la disciplina científica y la representación de tipo más cultural se han enfocado mucho más en lo local o lo nacional que en lo universal. Sin embargo, en los años 1960 el folclor en América Latina tendió a apuntar nuevamente a una comprensión universalista, más continental, de la cultura popular de raíz, reordenando el mapa sonoro continental en nuevas constelaciones regionales, nacionales y continentales, y llevando a cabo, al mismo tiempo, una desjerarquización tácita de lo latinoamericano -nacional o regionalmente- con respecto a otras grandes matrices geoculturales.

Esta nueva época impone cambios similares desde otros abordajes. El folclor, a partir de su paradigma clásico, se basa en una comprensión de la cultura popular tradicional como un cúmulo de sobrevivencias o antigüedades -de ahí su valor, por cierto- cuya naturaleza les impide ser reelaboradas creativamente, pues quienes conservan este patrimonio, el pueblo, no está dotado con el don de la creatividad. Los frutos de esta cultura representan un contraste material de la alta cultura, y constituyen materiales que deben ser conservados como si de antigüedades se tratara. Pero, del mismo modo, debido a su capacidad para resistir el fuerte cambio

cultural, estos elementos del folclor son valorados porque que aluden a una identidad más permanente y estable que otras presentes también en la cultura moderna. Lo que yo en esta tesis doctoral llamo “Renovación Folclórica”, se relaciona con una actitud activa y crítica respecto a estos y a otros aspectos, actitud que inaugura una nueva época sobre todo para la historia de la música popular latinoamericana, que participa de una reorientación estética general del continente entero, y que juega un nada despreciable papel en la vida político-cultural latinoamericana hasta, al menos, fines de la década de 1980. Dicho panorama estuvo constituido por distintas escenas y movimientos, fundamentalmente el Nuevo Cancionero Argentino, el Canto Popular Uruguayo, la Nueva Canción Chilena y la Nueva Trova Cubana.

La renovación es tal porque, entre otros asuntos, asume los elementos del folclor no refiriendo estrictamente a los contextos tradicionales en que se halla originalmente. La renovación constituye una noción distinta de folclor -o de raíz folclórica-, según la cual el pueblo -*folk*- y sus repertorios, prácticas e imaginarios -*lore*- son indistintamente rurales y urbanos, arcaicos y modernos y, por lo mismo, son proclives a la innovación y a una representación artística menos ceñida a las formas, normativas y contenidos prescritos por los paradigmas clásicos. La afirmación anterior se relaciona con el hecho de que el folclor latinoamericano ha dependido, para desarrollarse y difundirse, de tecnologías de registro y reproducción audiovisual propias de la industria cultural y los medios masivos de comunicación. Esto riñe obviamente con los enunciados orientados a legitimar la autenticidad folclórica, los que por cierto han expresado parcialmente un sentimiento de incomodidad ante las tecnologías modernas. Del mismo modo, para la Renovación Folclórica un problema importante es justamente el de la producción y distribución simbólica modernas, ya no asociado directamente con la conservación o no de los acervos tradicionales, pero sí orientado a la cuestión de la identidad y de la integridad cultural de los pueblos. Asimismo, destaca en la renovación la superación de la idea de que el *lore* es el producto de unas clases populares incapaces de actualizar creativamente lo que han asimilado. Desde mi punto de

vista, la Renovación Folclórica no sólo actualiza creativamente el folclor -dándose a entender como una música de raíz folclórica- sino que lo fusiona con tradiciones doctas y populares.

Uno de los fines de la Renovación Folclórica fue el de superar la representación previa de lo popular, para llevar a cabo una representación distinta y contrastante, centrada en aspectos de tipo más político y social. Del mismo modo, la renovación, entre otras corrientes y movimientos, constituye una crítica intrínseca del tipo de representación cultural de la marginación -social, política, económica- del folclor, que empieza a ser levantada en la década de 1950, como ya se ha dicho. En este sentido, la ausencia de perspectivas críticas que caracteriza comúnmente al folclor científico contrasta con la aparición de las mismas en el seno de la renovación.

Esta renovación tematiza una amplia gama de problemas e ideas que, a la larga, configuran un complejo marco conceptual, debido tanto a cuestiones estrictamente musicales como a problemas de carácter estructural, insertas en un gran escenario continental y mundial. La emergencia de “lo juvenil” y de la juventud, por ejemplo, como una nueva subjetividad política y como un tipo específico de agencia económica y cultural. La representación simbólica de nuevos sujetos y sectores sociales, también, antes no acogidos por el folclor y la música popular en general, desde el punto de vista de la subalternidad: trabajadores urbanos, militantes y activistas, mujeres y jóvenes, indígenas y afrodescendientes, etcétera. La necesidad, asimismo, de apelar a una identidad latinoamericana y tercermundista, para así enfrentar tanto la dependencia estructural como la subordinación cultural. La incidencia, teórica y pragmática, de los medios masivos de comunicación y las industrias culturales, también, en relación al consumo y a las identidades de clase, etarias, nacionales y latinoamericana. Una profunda reconceptualización de la “canción” como dispositivo sensible y discursivo, en relación con una reconceptualización similar de categorías disciplinares –“música popular”, “música docta”, “folclor”, “tradición”, etcétera-. Una solución global, finalmente, a las

urgencias del compromiso y la militancia, que apunta a un gran concepto, a veces absoluto, de “lo nuevo”, en sintonía con un horizonte histórico de emancipación.

Este capítulo será organizado como una descripción muy general, y lo más operativamente posible. Cada uno de los tópicos adquiere una validez general cuya encarnación está determinada por una casuística diversa y hasta contradictoria que, espero, quede clara según las descripciones y análisis a continuación.

3.1 Lo nacional, lo internacional y el imperialismo cultural

En la Renovación Folclórica latinoamericana puede advertirse una relación a la vez complementaria y conflictiva entre lo nacional y lo internacional, que a la vez se superpone a la preexistente relación, en el folclor más convencional, entre centralismo y regionalismo. Esta nueva vinculación, no obstante, y a medida que avanzan las décadas del sesenta, setenta y ochenta, irá ingresando a una nueva etapa donde la idea de lo latinoamericano irá cobrando una centralidad cada vez mayor, zanjada en la gran categoría o metagénero musical de “Nueva Canción Latinoamericana”.¹⁷¹

Ahora, sin desconocer la importancia del proceso de “latinoamericanización” de la canción de raíz folclórica, la renovación, al igual que el folclor de más antiguo cuño, es un fenómeno inherentemente internacional que involucra a Sudamérica, Norteamérica -México y los Estados Unidos,¹⁷² específicamente-, Centroamérica, el Caribe y Europa entera.¹⁷³ La renovación no sólo exhibe esta extensión global, antes bien, se trata de un gran movimiento internacional que apunta tanto a los contenidos locales y nacionales como a un internacionalismo que se expresa en diversas solidaridades, redes, préstamos, adopciones e influencias. Algunas de

¹⁷¹ FAIRLEY, J. 1985. Annotated bibliography of Latin-American popular music with particular reference to Chile and to ‘nueva canción’. *Popular Music* 5: 308.

¹⁷² SPENER, D. 2015. Un canto en movimiento: ‘No nos moverán en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX. *Historia Crítica* 57: 56-61.

¹⁷³ RÍOS, F. 2008. ‘La flûte indienne’: the early history of andean folkloric-popular music in France and its impact on ‘Nueva Canción’. *Latin American Music Review* 29(2): 167-171.

estas escenas, puntualmente las que -en algún momento de su historia- entraron en contacto con la renovación latinoamericana- fueron la del *folk revival* norteamericano, sobre todo aquella localizada en la ciudad de Nueva York, que contribuyó a dotar de espesor cultural a la izquierda estadounidense y al movimiento de los Derechos Civiles. También a la *Nova Cançó Catalana* y el *Euskal Kantagintza Berria*¹⁷⁴ -"Nueva Canción Vasca"-, las que apuntaban tanto a la reivindicación nacionalista como a un antifranquismo de izquierda. Del mismo modo, los latinoamericanos trabaron contacto con las escenas *folk* alemanas, a ambos lados del Muro de Berlín, destacando sobre todo la presencia del colectivo Oktoberklub - hito cultural de la República Democrática Alemana- y la celebración, desde 1970 a 1990, del *Festival des politischen Liedes*, evento mundial en el que la presencia latina fue constante.¹⁷⁵ Y, en un mismo sentido, las relaciones trazadas con la diversa escena del folclor comprometido italiano, donde se distingue el trabajo de organizaciones como Cantacronache, Il Nuovo Canzoniere Italiano¹⁷⁶ o Canzoniere delle Lame. Fue sobre la base de redes tendidas como las descritas, y de una creciente capacidad de concitar un interés global, que el movimiento de renovación latinoamericano se fue articulando, hasta al menos la década de 1980, sobre la base de una serie de cruces y alianzas localizadas, antes y después de los golpes de Estado y exilios que afectaron a la región, en ciudades a ambos lados del Atlántico: Santiago de Chile, Montevideo, Lima, La Habana, Ciudad de México, Managua, París, Berlín -Oriental y Occidental-, Roma, Helsinki, entre otras.

¹⁷⁴ AGOTE, G. 2010. El inicio de la Nueva Canción Vasca. Santiago, Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile. Pp. 1-2.

¹⁷⁵ Cada una de las versiones anuales del *Festival* era registrada y parcialmente publicada en LPs prensados por el sello Eterna de la RDA. Si bien la presencia de artistas europeos es la mayor en dichas ediciones, desde 1971 prácticamente no hay un solo disco de esta serie en el que no figure algún representante de la canción latinoamericana. Entre otros, participaron Isabel Parra, Quilapayún, Silvio Rodríguez, Inti-Illimani, Viglietti, Quinteto Tiempo, Rubén Ortiz -México-, Manguaré, Moncada -ambos cubanos-, Aparcoa -Chile-, hermanos Mejía Godoy y Norma Gadea -Nicaragua-, Amparo Ochoa, Illapu, Mercedes Sosa, León Gieco y Cutumay Camones -El Salvador-. LEYN, W. 2016. Volkes Lied und Vater Staat. Die DDR-Folkszene 1976-1990. Berlín, Christoph Links Verlag. P. 278.

¹⁷⁶ BERMANI, C. 2006. El Nuovo Canzoniere Italiano, la canción social y 'el movimiento'. En: BALESTRINI, N. y MORONI, P. La horda de oro (1968-1977). La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial. Madrid, Traficantes de Sueños. Pp. 102-121.

A propósito, a mediados de los ochenta, el cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa exponía una característica de la Nueva Canción Latinoamericana sobre una de ideas de la “desbalcanización” de las culturas vernáculas, de las tradiciones folclóricas previas, proceso que, curiosamente, él atribuía a la ubicuidad y relativa economía de los productos de la industria cultural -discos, puntualmente-, los que habían permitido que, desde décadas previas, los creadores conocieran el trabajo de sus colegas extranjeros. Todo lo anterior, no obstante, el carácter monopólico y mercantil de los medios de producción y distribución cultural, enfatizaba el cantautor. Esta interrelación, esta suerte de comunidad de gustos, repertorios e influencias, se había beneficiado del intercambio directo dado entre los artistas exiliados, y entre ellos y sus audiencias, con mayor intensidad desde mediados de la década anterior.¹⁷⁷ La cuestión se relacionaba, para Zitarrosa, con la ampliación de los horizontes culturales de la izquierda latinoamericana y con el desarrollo general de un lenguaje estético, adecuado para la comunicación con grandes mayorías y sin menoscabo de los contenidos.¹⁷⁸

Desde una óptica más institucional, el movimiento renovador fue tomando forma gracias a una serie de eventos internacionales, siendo uno de los primeros y más sobresalientes el Encuentro Internacional de la Canción Protesta, organizado por Casa de las Américas en el balneario de Varadero en agosto de 1967. El evento contó con la participación de representantes de Chile, Australia, Uruguay, los Estados Unidos, Italia, Cuba, Inglaterra, Portugal, México, Haití, la República Democrática del Congo, Argentina, Vietnam del Sur y España.¹⁷⁹ Propició el

¹⁷⁷ Sin ir más lejos, el propio Zitarrosa, exiliado en México, entre 1980 y 1981 produjo y condujo el programa *Casi en privado*, transmitido por Radio Educación del Distrito Federal. En el espacio, el cantautor se dedicó a realizar entrevistas y registrar en vivo a artistas de toda América Latina que, de paso por la capital mexicana, referían tanto al folclor nacional y a la importancia de interpretar un repertorio de alcance continental, como a la urgencia de, desde la música, contribuir a la lucha contra los autoritarismos que, para las fechas, afectaban con más fuerza a los países del Cono Sur.

¹⁷⁸ ZITARROSA, A. 1985. Para una definición de la Nueva Canción desde Uruguay (1). Boletín de Música 106: 21.

¹⁷⁹ Parte importante de los asistentes quedaron registrados en el disco VV.AA. [1967]. Encuentro Internacional de la Canción Protesta [disco]. La Habana, Casa de las Américas. 2 discos de larga duración, 90 min. El álbum que contó con una reedición por Paredon Records: VV.AA. [1970]. Canción Protesta. Protest song of Latin America [disco]. Nueva York, Paredon Records. 2 discos de

establecimiento de alianzas al interior del movimiento latinoamericano, puntualmente, y además con ciertos agentes similares del ámbito anglosajón, siendo celebrado con el propósito explícito de que los “trabajadores de la canción protesta” intercambiaran experiencias y pudieran cobrar consciencia de los alcances territoriales, culturales y políticos de su labor.¹⁸⁰

Otro evento que apuntó a la consolidación de la Renovación Folclórica fue el Encuentro de Música Latinoamericana, celebrado nuevamente en Casa de las Américas entre septiembre y octubre de 1972. Aquí me parece necesario indicar que, hasta 1973, una porción importante de los eventos oficiales que reunieron a las grandes figuras de la renovación latinoamericana, en suelo americano, fueron celebrados en torno al eje La Habana-Santiago de Chile, como fruto no sólo de la colaboración entre la Nueva Trova y la Nueva Canción Chilena, sino de los esfuerzos coordinados entre las institucionalidades culturales cubana y chilena. Dicho vínculo había quedado de manifiesto previamente en giras de delegaciones de un país a otro, en el intercambio de ediciones discográficas, en el especial interés de los músicos chilenos por el repertorio de los cubanos, pero sobre todo en la experiencia del conjunto Manguaré, expresamente formado para recrear la sonoridad andina de la Nueva Canción en la isla.¹⁸¹

larga duración, 90 min. Este sello fue fundado por Barbara Dane, cantautora norteamericana asistente a dicho Encuentro, el que prensó una serie de álbumes de solistas y conjuntos latinoamericanos. Esta reedición es prueba de que la solidaridad internacional, en el medio internacional de la renovación, podía cruzar las barreras que, geográficamente, debían corresponder a diferencias ideológicas irreconciliables. SHEA, D. 2003. Lo que queda del Frente Popular estadounidense en voz de mujer. *Dossiers Feministes* 7: 149-153.

¹⁸⁰ VVAA. 2017. Resolución final del Encuentro de la Canción Protesta. [En línea] *Boletín de Música* 45 <<http://www.casadelasamericas.org/boletinmusica.php#arr>> [consulta: 1 abril 2019]. Pp. 1-3.

¹⁸¹ La iniciativa surgió de un encuentro entre el grupo Quilapayún y Fidel Castro en La Habana, y contó en Chile con el apoyo concreto de dicho conjunto y de Inti-Illimani. RODRÍGUEZ MUSSO, O. 1988. *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*. La Habana, Casa de las Américas. P. 79. El esfuerzo de los conjuntos cubanos por asimilar activamente la sonoridad y el repertorio de los grupos sudamericanos y de, especialmente, la música andina, persistió con la fundación de otras agrupaciones como Moncada y Mayohuacán, los que posteriormente cubrieron, con la aparición de escena de Nueva Canción en el Caribe y Centroamérica a medida que avanzaban los setenta, la estética y las problemáticas de zonas mucho más cercanas a Cuba.

El Encuentro puso de manifiesto uno de los aspectos más sensibles para la Renovación Folclórica latinoamericana en adelante: la articulación y consolidación de un sistema internacional de festivales y reuniones, dentro de otros esfuerzos de coordinación e institucionalización internacional e intercontinental. Algunas otras grandes reuniones internacionales fueron el IV Festival de la Canción Comprometida, durante enero de 1973 en Valparaíso, al que asistieron Daniel Viglietti, Horacio Guarany, Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, Inti-Illimani, Quilapayún, los chilenos Tiempouno, ¹⁸² Amerindios, Ángel Parra, Víctor Jara, Isabel Parra y otros. ¹⁸³ Asimismo, el Festival Internacional de la Canción Popular, celebrado en Chile en junio de 1973, en preparación de la participación latinoamericana en el X Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, a celebrarse en Berlín Este entre julio y agosto de aquel mismo año. Contó con presentaciones de Zitarrosa, el Quinteto Vocal Tiempo y César Isella. El grupo Agit-prop -grupo mucho menos ajustado a lo folclórico y más afín a ligereza de lo popular- hizo lo propio desde Finlandia, compartiendo escenario con muchísimos artistas chilenos. ¹⁸⁴

Otro evento que me parece destacable por su convocatoria y ubicación, se llevó a cabo en República Dominicana, entre el 25 de noviembre y el primero de diciembre de 1974, bajo el título de “Siete Días Junto al Pueblo”. Contó con la participación de Danny Rivera, Lucecita Benítez, Antonio Cabán Vale, Silverio y Roxana desde Puerto Rico; Pi de la Serra, Ana Belén y Víctor Manuel desde España; Silvio Rodríguez y Noel Nicola desde Cuba, Roberto Darvin, del Uruguay, Mercedes Sosa, Guadalupe Trigo -desde México- y Los Guaraguao, venidos de Venezuela. ¹⁸⁵ El

¹⁸² No debe ser confundido con Tiempo Nuevo, agrupación peruana cuya trayectoria será analizada en el quinto capítulo de esta tesis.

¹⁸³ ANÓNIMO. 2014. Daniel Viglietti y Horacio Guarany en el Festival de la Canción Comprometida. En: CONTRERAS, G. y VASSALLO, E. (Eds.). La cultura con Allende. Tomo II 1972-'73. Santiago, Alterables / Étnika. Pp. 371-372.

¹⁸⁴ ANÓNIMO. 2014. ANÓNIMO. 2014. César Isella al Festival Internacional de la Canción Popular. En: CONTRERAS, G. y VASSALLO, E. (Eds.). La cultura con Allende. Tomo II 1972-'73. Santiago, Alterables / Étnika. Pp. 501-502.

¹⁸⁵ BRITO UREÑA, L. M. 1997. El merengue y la realidad existencial de los dominicanos. Bachata y Nueva Canción. Santo Domingo, Unigraf. Pp. 228-229.

encuentro contribuyó a fortalecer al movimiento de la Nueva Canción en República Dominicana, a estimular la organización de un movimiento similar en Puerto Rico y a establecer la consolidar la influencia que, en adelante, ejercería la Nueva Trova Cubana en diferentes escenas nacionales de la cuenca del Caribe y de Centroamérica.¹⁸⁶

De lo mismo, el exilio masivo de cantautores y conjuntos del Cono Sur y el triunfo de la Revolución Sandinista,¹⁸⁷ a fines de los setenta, ayudaron a descentrar los focos originales de la Nueva Canción Latinoamericana, desde Sudamérica y la isla de Cuba hacia otras capitales del continente, sobre todo la Ciudad de México.¹⁸⁸ Buenos ejemplos de lo anterior son la organización de festivales como el Concierto por la Paz -Managua, abril de 1983-, que contó con la presencia de los hermanos Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy -Nicaragua-; Amparo Ochoa y Gabino Palomares, desde México, junto a Silvio Rodríguez, Sosa, Viglietti y el venezolano Alí Primera.¹⁸⁹ Otros casos son las diferentes versiones de los Festivales de la Nueva Canción Latinoamericana, organizados en distintas ciudades del continente -Quito, México, Lima- lo largo de los ochenta, reuniendo a gran parte de los artistas consagrados junto a representantes de las escenas menos consolidadas. Esta serie de encuentros estuvo liderada por el Comité Internacional de la Nueva Canción, instalado en México bajo la dirección del antedicho Gabino Palomares.¹⁹⁰

¹⁸⁶ DÍAZ AYALA, C. 1981. Música cubana. Del areyto a la Nueva Trova. San Juan, Editorial Cubanacán. P. 302.

¹⁸⁷ STURMAN, J. L. 2012. Nostalgia for the future: the New Song movement in Nicaragua. En: BEEZLEY, W. H. y CURCIO-NAGY, L. A. Latin American popular culture since Independence. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers. Pp. 258-262.

¹⁸⁸ BERNETTI, J. L. 1977. Zitarrosa y la Nueva Canción Latinoamericana. Cambio 9: 75.

¹⁸⁹ Una selección de registros se recopiló en el álbum VV.AA. [1984]. Abril en Managua [disco]. Managua, Enigrac. 1 disco de larga duración, 40 min.

¹⁹⁰ Pablo Molina analiza el papel jugado por el Comité Internacional en la organización de la Semana de Integración Cultural Latinoamericana (SICLA), Lima 1986, puntualmente sus tensas relaciones con el movimiento de la Nueva Canción Peruana y con el gobierno de Alan García. MOLINA PALOMINO, P. 2018. Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de Nueva Canción en Lima. En: PALOMINOS MANDIOLA, S. y RAMOS RODILLO, I. (Eds.). Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago, LOM Ediciones. Pp. 351-358.

En relación a lo anterior, a la existencia de escenas centrales -Cuba, Uruguay, Argentina y Chile- y escenas cronológicamente posteriores -o sencillamente menos relevantes que las mencionadas-, se puede ahondar en la caracterización de la renovación latinoamericana. Los casos que he podido revisar lo largo de esta investigación resultan un cúmulo de relaciones de complementariedad, negociación, adaptación y conflicto entre la fuerte presencia de la canción comprometida argentina, el Canto Popular Uruguayo, la Nueva Canción Chilena y la Nueva Trova Cubana, y otras escenas menores, posteriormente articuladas y menos documentadas, surgidas en Sudamérica -Ecuador, Panamá, Venezuela y Perú-, Centroamérica -Costa Rica y, posteriormente, Nicaragua- y el Caribe -República Dominicana y Puerto Rico-. Este aspecto merece ser resaltado porque puede constituirse en la pregunta inicial de una investigación por venir, pero más que nada porque representa una cuestión relevante para los casos que atañen a esta tesis doctoral: si la Renovación Folclórica latinoamericana constituye una unificación de las músicas de raíz tradicional ¿tal unificación se llevó a cabo equilibradamente? ¿O se trató de un proceso donde se suscitaron conflictos y se establecieron ciertas jerarquías?

En el caso ecuatoriano, se dio una primacía de lo andino liderada por conjuntos como Jatari, Pueblo Nuevo e Illumán, sobre quienes pesó grandemente el ejemplo de la Nueva Canción Chilena,¹⁹¹ asunto que habría impedido la asimilación de las tradiciones afrodescendiente que existen en el noroeste del país.¹⁹² Igualmente, el movimiento costarricense -con conjuntos y solistas como Tayacán, Emilia Prieto, Viva Voz, Uxmal, Inti Huasi, Erome, Centroamérica y Taller Acústico, entre otros- se caracterizó por cruzar toda la década de 1970 recibiendo la influencia sudamericana¹⁹³ para, paulatinamente, ir desarrollando una sonoridad

¹⁹¹ PERALTA IDROVO, H. 2003. Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano. Tesis para optar al Grado de Maestro en Comunicación. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar. Pp. 55 y 67.

¹⁹² DÍAZ AYALA, *Op. cit.*, p. 302.

¹⁹³ Sin ir más lejos, algunos de los artistas destacados de la escena eran de origen sudamericano: Adrián Goizueta, argentino, y el dúo Víctor y Alejandra y algunos miembros de Tayacán, chilenos, y algunos integrantes venezolanos de Erome. En un mismo sentido, la larga estada costarricense de

centroamericana y caribeña,¹⁹⁴ especialmente interesada en el calypso limonense. Si bien esta tensión entre modelos y tendencias nacionales e internacionales no podría resolverse sin analizar densamente los casos, el grado de profundidad de esta investigación permite advertir la potencia de esta tensión como determinante para el destino histórico y la complejidad estética de la música de raíz latinoamericana.

Por lo visto, la cuestión de lo nacional y de lo internacional en la renovación cobra distintas dimensiones. Crucial, desde esta perspectiva, es el problema histórico-conceptual del imperialismo cultural. La noción surge durante el siglo XIX para tematizar los efectos “blandos” del poder europeo sobre las colonias, el conjunto tangencial de efectos de la dominación política, militar y económica, puntualmente en la vida cultural colonial. Ya en el siglo XX, la noción se desplaza para nombrar una serie de asuntos que componen la realidad colonial y postcolonial del Tercer Mundo, puntualmente al tipo particular de hegemonía ejercida por los Estados Unidos de América, potencia que ejerce su hegemonía, en contraste con la época anterior, prácticamente sin poseer colonias.¹⁹⁵ A medida que el siglo avanza, la noción absorbe contenidos y apunta a contextos determinados tanto por la descolonización, la postcolonialidad como por la Guerra Fría, adquiriendo una globalidad y un carácter ideológico, especialmente en el Tercer Mundo, donde llegó a entenderse, a grandes rasgos, como una articulación neoimperialista de relaciones de dependencia y hegemonía.¹⁹⁶

La noción de imperialismo cultural apunta, con todo lo anterior, a las representaciones y objetos sensibles emanados de dicha estructura de dominación y dependencia, sostenida en democracias nominales, cooperaciones militares,

Luis Enrique Mejía Godoy reforzó el compromiso del movimiento local de la Nueva Canción con el proceso musical y político nicaragüense. CORTÉS, M. L. 2000. Los primeros años de la Nueva Canción en Costa Rica. Escena. Revista de las Artes 23(46): 31-34.

¹⁹⁴ CARRASCO, E. 1982. La Nueva Canción en América Latina. Santiago, CENECA. P. 61.

¹⁹⁵ GADDIS, J. L. 2011. Nueva Historia de la Guerra Fría. México, Fondo de Cultura Económica. P. 150.

¹⁹⁶ JUDET, T. 2011. Sobre el olvidado siglo XX. Madrid, Taurus. Pp. 359-360.

intervenciones políticas, gastos de inteligencia e inversiones de capital ejercidos por las potencias metropolitanas. Este carácter representacional y sensible del imperialismo se debió, al menos conceptualmente, a una industria cultural de cuño estadounidense que, desde las primeras décadas del siglo XX, se ha constituido en una plataforma crucial para la producción simbólica y el desarrollo de la sociedad de la comunicación latinoamericana, a través del cine, la industria musical, la radiofonía, la industria editorial, la televisión, etcétera.

Con el proceso de modernización general que atraviesan las sociedades latinoamericanas desde el primer tercio del siglo XX, sobrevendrá un proceso material de cambios evidentes, reconocidos a nivel mundial como la “americanización” de la vida, cuyo mejor vehículo sería dicho sistema de producción y distribución cultural. La consecuente naturalización de la cultura norteamericana alcanzó, incluso, ribetes ideológicos al ser entendida como un proceso de transformación inevitable para América Latina. La fuerte presencia de la cultura de masas estadounidense fue intensamente acogida por las audiencias latinoamericanas y, al mismo tiempo, fuertemente rechazada tanto por sectores conservadores -que se afanaban en levantar una versión hispanista de la identidad continental- como por los sectores vinculados al progresismo de izquierda, quienes denunciaban este imperialismo como a una amenaza que, proyectándose sobre la idiosincrasia del pueblo, desnaturalizaba lo propio. De ahí se entiende que, con más fuerza desde el triunfo rebelde en Cuba, en 1959, la idea de un imperialismo cultural norteamericano fuera entronizada, desde la orilla izquierdista, como la única relación posible entre América Latina y los Estados Unidos. La posibilidad de extender hacia el resto del continente aquel “territorio libre de América”, hacía imaginar una lucha que no sólo debía librarse en lo militar, lo económico y lo político, sino que, además, debía operar en los ámbitos del imaginario y de las políticas culturales. Debía consistir en una libertad tanto política como espiritual, por así decirlo.

Uno de los aspectos más sensibles al concepto de imperialismo cultural es el de la autoconsciencia garantizada por la liberación que los pueblos, por sí mismo, conquistan. El concepto encarna no sólo la mención de causas, efectos y estructuras de dominación y sumisión, sino que abarca, también, elementos morales que, de hecho, hacen parte de una noción dialéctica. El imperialismo es volitivo, es decir, se realiza por medio, también, de intenciones y deseos de dominación, y desde la inconsciencia de ser dominado. Con lo anterior, una buena definición del concepto lo describe como “[...] el ejercicio de la hegemonía –por parte de las sociedades de dominación- a través de un proceso consciente de manipulación, tergiversación, subestimación, destrucción y suplantación del sistema de valores que es patrimonio de sociedades dominadas”.¹⁹⁷ Siguiendo dicho racionamiento, toda estrategia imperial está orientada al vaciamiento de los recursos culturales de los colonizados, a la disolución de la identidad colectiva de los mismo y a su identificación con la dominación. Su poder se expresa en la inculcación de un complejo de inferioridad que solventa el carácter ideológico del discurso colonialista: hacer de la dominación, estructural y supraestructuralmente, una realidad no sólo buena, sino necesaria para el porvenir de las sociedades colonizadas.¹⁹⁸

El concepto de imperialismo cultural abre, para la época estudiada, un marco semántico donde se hallan términos como “penetración”, “dominación”, “colonialismo”, “neocolonialismo” o “neoimperialismo”. Dicho marco reviste un carácter extremadamente economicista y unívoco -al menos en un inicio-, debido más que nada a la mecánica de los sistemas de producción, distribución y consumo cultural, antes que a sus contenidos y a las dinámicas de codificación y decodificación de sus mensajes -semióticamente hablando-. Si bien la lógica intrínseca a la noción de imperialismo cultural contempla la necesidad de preservar

¹⁹⁷ ORTEGA SUÁREZ, J. y PEÑATE LÓPEZ, O. 2006. El imperialismo en lo cultural y los pueblos de América Latina. En: AUSTIN, R. (Ed.). Imperialismo cultural en América Latina. Historiografía y Praxis. Santiago, Ediciones CECATP. Pp. 3.

¹⁹⁸ Algunos de estos elementos críticos también están presentes en el pensamiento anticolonial que va formándose hacia mediados del siglo XX. El poeta martiniqués Aimé Césaire, por ejemplo, postula que el colonialismo tiene por máximo objetivo la “descivilización” del colonizado. CÉSAIRE, A. 2006. Discurso sobre el colonialismo. En: Discurso sobre el colonialismo. Madrid, Ediciones Akal. P. 15.

una identidad pertinente, por parte de quienes sufren esta dominación, y, asimismo, la necesidad de construir una autoconciencia robusta, dicha noción ha supuesto históricamente un concepto muy pobre de lo cultural que, por ejemplo, rechaza préstamos, cruces y soluciones que efectivamente acontecieron. Desde esta conclusión, el concepto de imperialismo cultural es teóricamente muy criticable, pero su enorme peso histórico, puntualmente para la izquierda latinoamericana, lo vuelve imprescindible al momento de abordar la dimensión cultural de la misma durante la segunda mitad del siglo pasado.

Con la intención de contrastar los argumentos implicados en dicha noción y de ponerlos a la luz de la evidencia histórica, abordo ahora el problema del imperialismo cultural puntualmente en relación a la Nueva Trova. La fundación del movimiento, como parte de una cultura juvenil adscrita al amplio panorama de los sesenta globales,¹⁹⁹ debió lidiar con el marcado personalismo que tiñó la planificación cultural de la isla desde la segunda mitad de los sesenta, rasgo que se expresó, por ejemplo, en la adopción del realismo socialista como estética oficial revolucionaria, en episodios puntuales de la historia cultural cubana -como el Caso Padilla- y en una exagerada definición de lo que debía ser considerado ajeno e indeseable para una cultura cubana coherente con los nuevos tiempos. En relación con lo último, la creación de las Unidades Militares de Apoyo a la Producción, en 1965, reificaba parte esencial de dicho proyecto, al menos desde los sectores más autoritarios y conservadores, al perseguir y normalizar a una juventud que era, desde su perspectiva, pervertida por vicios burgueses y extranjerizantes: la homosexualidad, el cultivo de un estilo demasiado americano o el gusto por el rock. La inquietud que en la Revolución despertaba la cultura anglosajona, complementaria a las doctrinas del imperialismo cultural, bien pudo ser conceptualizada en una noción de diversionismo ideológico, rubricada por Raúl Castro hacia 1972, que alude a la estrategia urdida por los enemigos internos para

¹⁹⁹ ZOLOV, E. 2014. Introduction: Latin America in the Global Sixties. *The Americas* 70(3): 352-353.

introducir elementos culturales, de carácter burgués e imperialista, que socavaran las bases sociales de la nación.²⁰⁰

Contradiendo la moralidad revolucionaria así expresada, algunas de las grabaciones iniciales de la Nueva Trova evidencian la influencia recibida por parte de jóvenes artistas anglosajones como Los Beatles o Bob Dylan,²⁰¹ hecho que plantea el problema de la tolerancia, por parte de las autoridades revolucionarias, hacia la música popular de origen inglés o norteamericano. Con lo anterior, y partiendo de la convicción de que la Nueva Trova es, dentro del gran espectro de la renovación latinoamericana, la tendencia más influida por la música popular cosmopolita -paradojalmente, por el rock y el folk anglosajón-, su presencia y el tremendo atractivo que ejerció entre los jóvenes del continente supusieron un desafío a los límites conceptuales de la noción de imperialismo cultural. De hecho, y como testimoniara Osvaldo “Gitano” Rodríguez desde Chile, “[...] las canciones de la Nueva Trova nos conmovieron desde un principio, no sólo por su calidad de fondo y forma, sino también porque empleaban, ritmos, instrumentos y formas musicales que, en cierto modo, nosotros combatíamos”.²⁰² La contradicción no sólo cundía en relación con juicios de valor estéticos y exámenes a la conveniencia de los contenidos de la canción. El mismo año del lanzamiento del movimiento de la Nueva Trova, 1967 -mismo año, por cierto, del Encuentro Internacional de la Canción Protesta-, Pablo Milanés fue internado en las Unidades Militares de Apoyo a la Producción bajo sospecha de cultivar ciertos hábitos reñidos con la corrección revolucionaria. Luego de ser rehabilitado o ideológicamente reformado, pudo salir en libertad gracias a la intervención de Haydeé Santamaría, heroína de la

²⁰⁰ PUÑALES-ALPÍZAR, D. 2012. Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa. Santiago, Editorial Cuarto Propio. P. 81.

²⁰¹ BENMAYOR, R. 1981. La ‘Nueva Trova’: New Cuban Song. *Latin American Music Review* 2(1): 15-17.

²⁰² RODRÍGUEZ MUSSO, O. 2015. Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena. Santiago, Editorial Hueders. Pp. 182-183.

Revolución, quien desde Casa de las Américas apoyó su integración al movimiento de la Nueva Trova.²⁰³

Más allá de contradicciones y ambigüedades como las descritas, en la renovación cundió una sistematización de dichos problemas en discursos, textos y soportes musicales, y resumible a grandes rasgos en los siguientes argumentos. Como bien lo planteara el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián, desde una perspectiva general el panorama musical latinoamericano del siglo pasado estuvo marcado por una tendencia elitista que dejaba atrás ese primer impulso independentista que se diera entre fines del siglo XIX e inicios del XX -expresado, por ejemplo, en las distintas escuelas nacionalistas-, para dar paso a una actitud de imitación y consumo de las prácticas y hechos culturales metropolitanos, doctos y populares. Sobre lo mismo, el neocolonialismo ejercido por los Estados Unidos, agrega, fue complementado regionalmente por una ausencia relativa de modelos locales o “contramodelos”, situación que era achacable a las clases dirigentes en, precisamente, la ausencia de un arte latinoamericano de cuño local, responsabilidad histórica y aspecto que refuerza la idea de la independencia estructural continental como mero formalismo -político, económico, cultural-.²⁰⁴

Dicho vacío fue diagnosticado por la izquierda latinoamericana, la que consecuentemente asumió el desafío de mitigarlo, proceso que, en el medio de las músicas continentales, despegó en la década de 1950, a través tanto del gran movimiento de la Renovación Folclórica como de la generación de compositores académicos comprometidos. Esta tendencia pudo consolidarse como una escena coordinada gracias a distintas actividades organizadas por la institucionalidad cubana, entre otras los antedichos Encuentro Internacional de la Canción Protesta y Encuentro de Música Latinoamericana.

²⁰³ MORALES, E. 2003. *The latin beat. The rhythms and roots of latin music from bossa nova to salsa and beyond*. Cambridge, Da Capo Press. P. 141. Es de notar, sin embargo, que Pablo Milanés desde entonces ha expresado un apoyo crítico a la Revolución.

²⁰⁴ AHARONIÁN, C. 1989. *Música, revolución y dependencia en América Latina*. En: CONGRESO INTERNACIONAL 1789-1989: música, historia, democracia: 17 al de julio de 1989. París: IASPM / Vibrations. P. 4.

La *Declaración*, documento oficial que emanó de esta segunda reunión,²⁰⁵ que en mi opinión expresa magistralmente los criterios generales de la renovación latinoamericana, es claro en develar las causas, efectos y soluciones relativas al imperialismo cultural. Plantea que en América Latina coinciden, en su lucha por la autodeterminación, procesos globales como la construcción del socialismo en el Tercer Mundo y la descolonización. Aportes especialmente regionales a esta gran tendencia global son la Revolución Cubana, el crecimiento de los partidos políticos de masas, el surgimiento de guerrillas urbanas y rurales, el tono de sus movimientos estudiantiles, la incorporación de los cristianos a la lucha revolucionaria, el carácter nacionalista y popular de no pocos de los gobiernos latinoamericanos, las luchas antiimperialistas en Puerto Rico,²⁰⁶ y la Unidad Popular en Chile, entre otros. Esta gran ofensiva emancipadora es en respuesta a toda una historia de sucesivas agresiones coloniales y neocoloniales, perpetradas sobre todo por el imperialismo estadounidense, historia que evidencia la penetración cultural “[...] subrepticia y paralela a toda conquista militar y a toda dependencia económica”.²⁰⁷ El poder colonial intensifica sus esfuerzos proporcionalmente a la intensidad ganada por la ofensiva libertadora, revisando y perfeccionando sus métodos, llevando a cabo una importante inversión económica y de inteligencia por medio de sus propios agentes, y procurando reclutar otros nuevos, entre las filas enemigas, para que consagren efectivamente esta penetración.²⁰⁸

²⁰⁵ Fue firmada, entre otras grandes figuras de la música comprometida, por Coriún Aharonián, Dahd Sfeir y Daniel Viglietti -Uruguay-; César Bolaños y Celso Garrido-Lecca -Perú-; Rafael Somavilla, César Portillo de la Luz, Francisco Amat, Leo Brouwer, Algeliers León, Pura Ortiz, Sergio Vitier y Jesús Ortega -Cuba-; Isabel Parra, Fernando García Arancibia, Gonzalo “Payo” Grondona y Víctor Jara -Chile-, István Lang -Hungria-, Gerd Natschinski -República Democrática Alemana-, Luigi Nono -Italia- y Dimitri Tapkoff -Bulgaria-. Se compiló un doble LP, que conmemora el evento y está organizado en piezas populares y doctas: VV.AA. [1972]. Encuentro de Música Latinoamericana [disco]. La Habana, Casa de las Américas / EGREM. 2 discos de larga duración, 90 mins.

²⁰⁶ SANTIAGO, J. 1994. Nueva Ola Portoricensis. La revolución musical que vivió Puerto Rico en la década del 60. San Juan, Editorial del Patio. Pp. 297-319.

²⁰⁷ ANÓNIMO. 2014. Encuentro de música latinoamericana, avance en el canto del pueblo. En: CONTRERAS, G. y VASSALLO, E. (Eds.). La cultura con Allende. Tomo II 1972-'73. Santiago: Alterables / Étnika. P. 323.

²⁰⁸ ANÓNIMO, Encuentro de música latinoamericana, p. 323.

Esto es válido tanto para toda la cultura popular como para el arte académico y las ciencias. En lo estrictamente musical, dada la particularidad comunicativa de este campo cultural, además de su carácter popular y de arraigo nacional, la penetración imperialista no sólo persigue la destrucción de los valores propios y la imposición de otros ajenos, sino además “[...] la sustracción y distorsión de los primeros, para devolverlos reelaborados y cotizados al servicio de esa penetración”, en una operación conjunta entre los Estados Unidos, los poderes europeos y las “burguesías dependientes latinoamericanas”. La penetración se sirve de métodos sumamente sutiles que van desde los más obvios -los proporcionados por la industria cultural y los medios masivos de comunicación- hasta los más sofisticados -ejercidos por ciertas instituciones de carácter filántropo y “filocultural”, es decir, a través de donaciones, becas y estipendios varios-. La penetración asimismo se constituye como una política cultural que ofrece oportunidades e incentivos como los descritos. “Hay que tener en cuenta que el imperialismo [...]”, sostiene la *Declaración*, “[...] se vale de múltiples máscaras, variando sus instrumentos, sus nombres y sus métodos, de acuerdo con la realidad de cada país y de cada momento”. Los métodos y circunstancias son todos los que conforman un medio musical, local y regionalmente, culto y popular.²⁰⁹

El citado manifiesto concluye como una proclama: la tarea fundamental de los investigadores, creadores e intérpretes latinoamericanos es resistir tenazmente a la penetración, denunciar sus métodos, rechazar la enajenación y comprometerse activamente con las distintas luchas libradas. Las gestas populares, precisamente, brindan su vitalidad al continuo conceptual de “creatividad práctica” y teoría marxista, basadas históricamente en la lucha de clases, de la cual los trabajadores son la vanguardia. La música popular -es decir, a lo que debe aspirar una “nueva” música popular- tiene por fin último la producción de obras cuyo valor también se mida en su compromiso social y político.²¹⁰

²⁰⁹ ANÓNIMO, *Ibid.*, p. 324.

²¹⁰ ANÓNIMO, *Ibid.*, p. 324.

Algunas de las ideas más interesantes de la *Declaración* giran en torno a la presencia de agentes locales que se ponen al servicio del poder neocolonial y cooperan con éste. El tópico sugiere un ámbito de penetración cultural con sus interioridades y exterioridades, las que problemáticamente urgen por una distinción efectiva. Hablamos, en otras palabras, de una extensa zona gris conformada por los productos de la industria cultural y del espectáculo, por los medios masivos y sus mensajes, que moral y estratégicamente se alzan como un desafío al discernimiento del militante.

En resumen, la *Declaración* explica que el imperialismo o neocolonialismo económico y político, determina una fase cultural cuando el traspaso de ciertos bienes, tendencias y estilos, desde las economías dominantes hacia las dominadas, tiende a crear y reproducir determinados patrones de demanda y consumo que son sostenidos por -y a la vez refuerzan- valores, ideales y prácticas culturales de origen dominante. Desde esta perspectiva, las culturas de las naciones dependientes y subdesarrolladas resultan dominadas, y, en algún grado, invadidas, desplazadas e invalidadas por culturas extranjeras, a menudo, occidentales. La lógica imperial o neocolonial es un flujo internacional predominante, comúnmente desde los Estados Unidos hacia sistemas “periféricos”. El fenómeno descrito ha favorecido el dominio de la cultura popular angloamericana en los mercados criollos, estableciendo ciertas formas como las “aceptables”, y dejando poco margen a posibles alternativas. El poder internacional de estas corporaciones -traducido en estudios cinematográficos, editoriales, sellos discográficos, *holdings* de televisión y radio, etcétera- posibilita la aplicabilidad del concepto de imperialismo cultural en la América Latina de los sesenta y setenta, en la medida que esta situación pueda ser vista, asimismo, como invasión cultural y subyugación de las identidades culturales locales.²¹¹

Ahora, continuando con una crítica a las nociones aquí propuestas, los avatares de la agenda cultural de distintos regímenes políticos contemporáneos, como la

²¹¹ SHUKER, R. 1998. Cultural imperialism. En: Popular music. The key concepts. Londres y Nueva York: Routledge. Pp. 65-66.

Revolución Cubana y la Unidad Popular en Chile y de las diversas escenas renovadoras, más que develar solamente la intervención perpetrada por las potencias neocoloniales, trazan trayectorias que definen más los perfiles al interior de cada proceso particular –si voluble o no ante potencias extranjeras, por ejemplo, o qué tan conservador se es respecto a determinados valores culturales- que las relaciones históricas entre Norte y Sur. Lo anterior no desmiente, asimismo, la pulsión imperialista que los Estados Unidos han demostrado hacia la región. La invasión de Santo Domingo en 1965, el bloqueo contra Cuba y el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, sólo por nombrar algunos hitos, son evidencia de lo anterior. Esta crítica sólo permite relativizar las explicaciones que, a nivel continental, la cultura latinoamericana ofrece sobre la presencia cultural estadounidense y, ulteriormente, sobre la casi atávica infravaloración de sus acervos y prácticas culturales. De esa manera, planteo que la noción de imperialismo cultural -situada en la América Latina de las décadas de 1950 hasta, más o menos, la de 1990- consistió en la proyección de responsabilidades históricas respecto a las desfavorables condiciones culturales –y no sólo culturales- del continente, a la presencia norteamericana, antes que a los agentes sociales y simbólicos locales, mucho más comprometidos que la mencionada en tales situaciones. La lógica interna del imperialismo cultural, como la red conceptual que es, y su aplicación, permiten que sea llenado con elementos arbitrarios, respondiendo a una época, obviamente, donde lo cultural es aún un derivado en bruto de las producciones económicas y las estructuras políticas y sociales.

3.2 Cultura popular, industria y masividad

Otros de los rasgos cruciales para entender a cabalidad la Renovación Folclórica latinoamericana son la industria cultural, el carácter masivo de los medios y de las audiencias, y una conceptualización situada de la cultura popular. Según lo planteado a propósito del imperialismo cultural, la época tiende a entender la cultura -en tanto definición operativa- como un entrecruce de prácticas, relaciones de

producción y distribución simbólica, inserto en el ámbito de la industria cultural, cuyo derivado social es un consumo acrítico de los productos culturales por parte de las audiencias, en cuyo contexto los individuos reproducen e internalizan automáticamente los significados y valores transmitidos. Este esquema supone una problematización de la idea tanto de cultura en América Latina como de las condiciones culturales, precisamente, que afectan al pueblo.

Parte de esta tesis ha intentado explicar las implicancias sociales, étnicas y políticas del folclor, y el modo en que éste ha aportado, centenariamente, a una definición de los problemas encarados por las nociones y concepto modernos de cultura popular. Pues bien, una nueva etapa en la trayectoria intelectual y contingente, así descrita, despega en la década de 1950 y se hace extensiva a inicios de los años sesenta, en la medida en que la ascensión de un gran proyecto cultural continental apuntó a la construcción de una identidad nacional y latinoamericana, autónoma e independiente, estimulada tanto por determinados proyectos políticos como por movimientos juveniles y reivindicativos. El reacomodo crítico paulatinamente experimentado por las nociones de cultura popular interesó sobre todo a los sectores sociales y políticos movilizados por la izquierda, manifestándose en movimientos culturales y artísticos que tienen a la Renovación Folclórica como una de sus expresiones más preclaras y trascendentes.

“Cultura popular” atañe aquí a los procesos históricos, las manifestaciones sensibles y los condicionamientos socioeconómicos y políticos que enmarcan la vida, individual y colectiva, de los sectores más empobrecidos y masivos del continente. Epistémica y metodológicamente, desde mediados del siglo pasado, el concepto ha girado en torno a dos ejes. El primero, la cuestión de la identidad nacional y latinoamericana: ha partido del supuesto, más o menos explícito, que existe una oposición inmanente entre clases populares y clases dominantes, formadas ambas en la mezcla -o no- de los componentes étnicos más importantes -criollos, indígenas, afrodescendientes e inmigrantes europeos-, lidiando entre el legado colonial y la modernidad cosmopolita. Su tesis fundamental apuntaría a que las

clases dominantes son irremediabilmente dependientes o tributarias de modelos y patrones culturales foráneos, metropolitanos, en lo económico, lo político y lo cultural, según distintos momentos históricos caracterizados por la prevalencia de los referentes inglés, francés o norteamericano, a lo largo de la era republicana. Este diagnóstico nutrió la idea de que la cultura popular podía respaldar, con sus contenidos, alternativas a concepciones tradicionales sobre ciudadanía y nación, propias de los proyectos conservadores, liberales y populistas de los siglos XIX y XX.

Un segundo eje epistémico y metodológico, complementario en gran medida del anterior, ha operado en torno a la relación de lo popular con el crecimiento acelerado experimentado por los medios masivos y de la industria cultural desde hace más o menos un siglo, ámbitos que en general se perciben, al interior de este marco conceptual, como “incrustaciones foráneas”. El comunicólogo Eduardo Santa Cruz asimila, en este paradigma, “cultura popular” a “cultura de resistencia”, o sea, a la expresión de una subjetividad histórica que se opone al bloque formado por la burguesía, la oligarquía y neocolonialismo. Sin ir más lejos, en la década del setenta, y a causa en gran medida de la ola de golpes de Estado y dictaduras militares basadas en la agenda de la seguridad nacional, este binomio popular/resistencia fue reforzado en la idea de que la resistencia popular a la tiranía era el único modo posible de experimentar lo popular.

Esta concepción fue moldeada, según Eduardo Santa Cruz, por procesos estructurales de larga data: la urbanización paulatina de América Latina y los procesos de migración; los efectos simultáneos de integración y marginación social, cultural y económica; la expansión de todo tipo de mercados y la inclusión de las masas en el consumo, con el trasfondo de Latinoamérica enmarcada en un capitalismo cada vez más globalizado; la agudización y complejización de los

conflictos entre clases sociales y entre campo y ciudad; el fracaso del Estado en su intensión de orientar o manipular movimientos sociales y políticos, etcétera.²¹²

Con todo lo anterior, es plausible afirmar que lo popular se ofreció como una estrategia discursiva útil a la implementación de un proyecto alternativo y de un campo de resistencia ante una dominación interna y una dependencia externa. El carácter de este concepto de lo popular es más ideal que fáctico, por cierto. Aquí resaltan sentidos profundos de autenticidad y autonomía. Esta concepción roza el esencialismo, describe un ámbito aparentemente puro e incontaminado por la ideología que, desde un hondo optimismo, asegura una necesaria cuota de ingenuidad para imaginar la utopía de una nueva sociedad y una nueva cultura. Es, por definición, un reservorio moral a un tiempo que un repertorio simbólico y, en lo estrictamente operativo, encarna la imagen de un pueblo destinado a realizar los proyectos emancipatorios e igualitarios de la izquierda, en oposición a unas clases dominantes intrínsecamente dependiente de las potencias imperialistas.²¹³

Aquí se funden un criterio economicista con un criterio culturalista: la propiedad de los medios de producción simbólica en América Latina, u orientados al mercado latinoamericano, en manos de capitales estadounidenses y europeos, determina la manufactura de bienes culturales que son, económica y semióticamente, el “reflejo” de tales medios. En torno a tal homología orbitan no pocos elementos críticos -es, de hecho, el nudo conceptual que enlaza las nociones que sostienen, por ejemplo, el ya visto concepto de imperialismo cultural- y la misma antecede la premisa de que la propiedad de los medios culturales, en manos de la burguesía, le asegura a ésta el dominio sobre la esfera espiritual. Asimismo, dicho apriorismo fija el principio de una base determinante y una estructura determinada que preexiste y soporta lógicamente la cuestión de un ser social que determina ontológicamente, a su vez, la conciencia de los sujetos.²¹⁴ El condicionamiento clasista de la cultura, a la larga,

²¹² SANTA CRUZ A., *Op. cit.*, p. 102.

²¹³ SANTA CRUZ A., *Ibid.*, p. 105.

²¹⁴ WILLIAMS, R. 2012. Base y superestructura en la teoría cultural marxista. En: Cultura y materialismo. Buenos Aires, La Marca Editora. Pp. 50-51.

supone la dicotomía de lo burgués y lo popular, de lo dominante y lo resistente, en un sentido puro que obviamente perjudica y empobrece los análisis retrospectivos, pero que, al mismo tiempo, permite enmarcar y localizar ciertos elementos propios de las agencias de los movimiento culturales de la época, además de actitudes y contenidos expresados en el arte y la cultura comprometidos.

Lo anterior, desde una perspectiva amplia y según motivaciones explicativas y operativas, constituye algunos de los aspectos teóricos más relevantes de la cultura popular concebida, sobre todo desde la izquierda política y culturalista, en América Latina desde la década de 1950 y hasta aproximadamente los años ochenta. Esta concepción apunta fundamentalmente a un cúmulo de tradiciones, prácticas y valores considerados como resistentes a los procesos de transformación capitalista y, por decirlo así, a los sistemas de supresión de la diferencia identitaria. Aspirando a un estudio más acabado que incluya, por cierto, esta tesis y otras investigaciones futuras, el objetivo central de una crítica tanto del imperialismo cultural como de la cultura popular, así contextualizados, consiste en evaluar hasta qué punto la agencia popular es pura resistencia, o hasta qué punto tal resistencia depende también de instancias de negociación y de adaptación -las que justamente contradicen la pureza y robustez de lo popular, así entendido-. Con esto, la afirmación de Stuart Hall de que la cultura popular, en este doble e incesante movimiento de contención y resistencia, es básicamente el campo donde se dan las transformaciones que caracterizan la historicidad de toda sociedad,²¹⁵ asume el lugar de tesis central del análisis. Esto último, más aún, porque la evidencia histórica y las interpretaciones a las que se ha llegado, a lo largo de esta investigación, señalan que los agentes de la Renovación Folclórica eran capaces de adaptar sus valores y principios a un cierto pragmatismo -la utilización de los medios masivos y de las instancias industriales a su favor, por ejemplo- y de desesencializar sus nociones y conceptos de lo popular para, precisamente, conseguir un margen más amplio de negociación en el campo de la cultura y la política.

²¹⁵ HALL, Notas, p. 95.

Para decirlo derechamente: no hay ni folclor musical ni Renovación Folclórica en la América Latina del siglo XX sin los medios dispuestos por la industria y la comunicación, de propiedad de capitales privados y cuya orientación fue mayormente comercial. Esta condición, que fue adelantada en el capítulo anterior, fue agudizándose a medida que, ya en la década de 1950, ciertas escenas nacionales cobraron una inmensa popularidad y, claramente, el favor del público. Es el caso, por ejemplo, de la gran escena del folclor argentino, desplegada entre la ciudad de Buenos Aires y las provincias del Noroeste y el Noreste, consagrada como la más popular e influyente en la Sudamérica hispana, en lo que se ha dado en llamar *Boom* del folclor. Antecedido por el impulso inicial de artistas como Antonio Tormo, Atahualpa Yupanqui o Buenaventura Luna, desde los años 1930, el *Boom* traza sociológica y estéticamente la trayectoria del folclor, partiendo como una práctica y un tipo de consumo propios de los migrantes internos –los “cabecitas negras”, peronismo mediante-;²¹⁶ pasando por la conquista de los públicos urbanos y mesocráticos durante los cincuenta y sesenta; su renovación y hasta su mutación en un tipo específico de canción militante que se abre a un imaginario latinoamericano y reivindicativo,²¹⁷ más o menos hasta 1976 -año fatídico para la historia argentina-, y representando, hasta estos días, un género de la música popular nacional prestigioso y masivo.

A este complejo y largo proceso contribuyó una serie de aspectos técnicos, culturales y económicos como, por ejemplo, una política consciente y consistente de promoción del *boom* por parte de sellos multinacionales -Philips, RCA Victor y EMI-Odeon-, casas discográficas que, de hecho, lograron controlar la totalidad del mercado argentino y aumentar considerablemente sus ganancias gracias al folclor.²¹⁸ La consumación de este fenómeno económico se expresa, asimismo, en el hecho de que la mayoría de las más grandes figuras de la canción folclórica

²¹⁶ GARCÍA, M. I. 2009. Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones. P. 73.

²¹⁷ ISELLA, C. 1985. Breve historia del Nuevo Cancionero en República Argentina. Boletín de Música 106: 13.

²¹⁸ CHAMOSA, *Op. cit.*, p. 144.

argentina, que demostraban algún grado de implicación con temáticas sociales y políticas desde una posición crítica, a lo largo de la década de 1960 y la siguiente, van ingresando a los grandes sellos y participan de los grandes festivales, como el de Cosquín,²¹⁹ y aparecen regularmente en los espacios especializados que programan las emisoras y radio, las revistas y los canales de televisión.²²⁰ Hablo específicamente de intérpretes y compositores como Jorge Cafrune, Horacio Guarany, Armando Tejada Gómez, César Isella o Mercedes Sosa, entre muchos otros.

Con la enorme contribución de la escena argentina de los sesenta y setenta, a través básicamente de la fuerte influencia que ejerció en el resto de las escenas sudamericanas, distintos elementos de la medialidad y la masividad impactaron de tal manera en la renovación del Cono Sur -Chile, Uruguay y, por supuesto, Argentina- que, en palabras del líder de Quilapayún, Eduardo Carrasco Pirard, la música folclórica, por primera vez en el siglo XX, concitaba la atención de los medios y públicos de la música popular en general.²²¹ Panoramas similares se advierten en contextos similares, como en Brasil, donde la generación que afrontó la renovación del samba, del bossa y de distintas tradiciones sertanejas -hablo de la Tropicália, de Edu Lobos o de Chico Buarque de Holanda, entre otros-, y que incorporó en la canción de raíz elementos críticos, se sirvió del sistema de festivales televisados que organizaban canales televisivos como Tupi y Record, en la ciudad de Sao Paulo. Hay también un caso -aunque europeo-, el catalán, donde el compromiso de los músicos militantes intentó reivindicar problemáticas nacionales y políticas a través del disco: me refiero a EDIGSA, Editora General S.A., sello fundado en Barcelona en 1961. La iniciativa revela en qué estado se encontraba la realidad musical catalana, y la manera en que ésta asimilaba tendencias provenientes de los Estados Unidos, Francia, Italia o Inglaterra. La idea tras su instalación era la de

²¹⁹ MOLINERO, C. D. 2011. Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975). Buenos Aires, Ediciones De Aquí a la Vuelta / Editorial Ross. P. 210.

²²⁰ PORTORRICO, E. P. 2004. Diccionario bibliográfico de la música argentina de raíz folklórica. Buenos Aires, autoedición. Pp. 17-18.

²²¹ CARRASCO, *Op. cit.*, p. 33.

reivindicar la catalanidad bajo el franquismo tardío, a través de la canción, y aportar a la renovación de la canción misma, permitiendo además que el público hiciera eco del proceso. Quienes dirigieron este esfuerzo eran sensibles a la causa nacionalista y pretendían, de este modo, obtener resultados políticos. El doble propósito era el de recuperar uno de los patrimonios más entrañables a cualquier lengua, sus canciones, y ganar para la causa catalanista a una juventud educada en castellano, aspecto que representaba una barrera idiomática cuya consecuencia era la marginación tanto de los poetas nacionales como de las canciones compuestas en lengua catalana. El funcionamiento de EDIGSA fue crucial para el futuro de la música popular catalana, y sirvió, sobre todo, de plataforma para consolidar el movimiento de la *Nova Cançó*, especialmente las trayectorias de Raimon y Joan Manuel Serrat.²²²

Otros casos de relieve, ya sea por su peso paradigmático o por la repercusión internacional de sus producciones, fueron los sellos Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales, EGREM, fundado por las autoridades cubanas en 1964,²²³ y la Discoteca del Cantar Popular, Dicap, implementado por las Juventudes Comunistas de Chile, en 1967. Ambos sellos encarnaron proyectos de producción musical bajo el socialismo -o hacia el mismo- contraviniendo los modelos productivos enfocados en la mera ganancia,²²⁴ para así legitimar parámetros basados en la calidad artística y en el tipo de contenidos que, coherentemente con los problemas de la medialidad y la masividad, debían lidiar, no obstante, con mercados internos e internacionales sostenidos aún en el lucro. Ambos sellos respaldaron activamente la formación y consolidación de los movimientos de la Nueva Canción Chilena y la Nueva Trova Cubana, sin ir más lejos.

²²² PUIG, F. 2010. Los 60 cantan en catalán. Discografía de música moderna 1960-1969. Lleida, Editorial Milenio. Pp. 31-33.

²²³ MOORE, R. D. 2006. Music and revolution. Cultural change in socialist Cuba. Los Ángeles, University of California Press. Pp. 73-74.

²²⁴ SCHMIEDECKE, N. 2014. La influencia de Dicap en la Nueva Canción Chilena. En: KARMY, E. y FARIAS, M. (Eds.). Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago, Ceibo Ediciones. Pp. 208-210.

En términos generales, podría decirse que lo que esperaban los agentes de la Renovación Folclórica, al sacar adelante sus agendas a través de los medios masivos e industriales -ya fueran alternativos o convencionales-, era, en los términos conceptuales de la época, torcer aquel gesto inherentemente manipulador y sustraerse a la falsa consciencia que encarna esta concepción de lo industrial y lo masivo. En medio de estas ambiguas y tensas relaciones existentes entre la renovación, industria y los medios masivos, la renovación pretendió alterar los medios de producción y distribución culturales y, sobre todo, las relaciones entre artistas y audiencias,²²⁵ y las jerarquías establecidos al interior del complejo sistema de géneros musicales populares. La renovación, desde esta perspectiva, encarna las contradicciones dialécticas que se establecen entre una “verdadera” cultura popular y el carácter mercantil y tecnificado de la cultura popular. La introducción analítica de estos matices -algo sumamente necesario, desde mi posición- permitiría tomar la historia de los movimientos renovadores y observarla en medio de las tensiones tendidas entre los discursos referentes al imperialismo y a lo popular -que integran, de hecho, una noción de cultura que exagera la intencionalidad intrínseca a la producción simbólica, y vuelve pasivas, por ende, la recepción y la decodificación de parte de las audiencias-, y las actividades concretas, su sentido puntual de lo pragmático y lo hegemónico, y los conflictos en relación a decisiones de conjunto y alternativas personales de cada agente.

Afirmaciones como la anterior no desestiman el hecho de que exista consuetudinariamente una pulsión manipuladora tras los bienes y mensajes industriales y masivos, pero al mismo tiempo pueden introducir una sana sospecha sobre si dicha pulsión no sólo está orientada a la penetración o la intervención -sino también hacia la sociedad doméstica, la norteamericana o las europeas de postguerra, por ejemplo-, o bien, si tal producción debe ser forzosamente enfrentada con una cultura popular resistente o “alternativa”. Esa misma afirmación tampoco desmiente que los medios de producción y distribución cultural en general estén en

²²⁵ ACOSTA, L. 1982. Música y descolonización. La Habana, Editorial Arte y Literatura. Pp. 65-69.

manos de una burguesía nacional y del capital extranjero, pero puede matizar esta relación tan problemática entre cultura nacional e industria cultural nacionalista.²²⁶

Dicha lógica debería ser contrastada a la luz de una reflexión general sobre la adaptación y la incorporación cultural durante los sesenta globales, es decir, siendo considerada un gran fenómeno epocal y, para el fenómeno particular de la Renovación Folclórica, sobre los vínculos específicos entre identidad y música de raíz folclórica. Lo anterior, por ejemplo, porque la doctrina antiimperialista supone una relación unívoca, conceptualmente, entre identidades nacionales y latinoamericana y ciertos hábitos de escucha, creación e interpretación, relación que deriva en el binomio “cultura local–auténtica” / “cultura importada–comercial”, donde se confunden el poder económico con los efectos culturales.²²⁷ En definitiva, la época contempla una gran concepción de la música popular -incluyendo la folclórica- como el reflejo de un “pueblo”, es decir, la reproducción en lo musical de la homología de ser social y conciencia. En palabras de Simon Frith, el concepto de imperialismo cultural, en última instancia, apunta a una concepción de la música como representación abstracta de la organización social.²²⁸

A casi medio siglo de los fenómenos analizados, los paradigmas y modelos de análisis actuales prescriben que, en realidad, más que estar determinadas por las relaciones sociales, la música y la cultura participan de la producción de las relaciones sociales. Esta premisa hace posible una serie de desplazamientos, sea el caso, entre prácticas y adscripción social. Esto implica, por ejemplo, que la corrección/incorrección de una determinada musicalidad no depende solamente de “lo musical”. Antes bien, tal carácter se debe a una sociabilidad o a un acontecimiento, que es el caso de la mayoría de las músicas populares, donde hay lugar para la disidencia y el error. Por lo mismo, los artistas y oyentes son capaces de destrabar las músicas del sistema comercial, estableciendo una suerte de

²²⁶ MATTELART, A. 1978. Notas al margen del imperialismo cultural. *Comunicación y Cultura* 6: 11-12.

²²⁷ SHUKER, Cultural imperialism, p. 66.

²²⁸ FRITH, S. 2014. Hacia una estética popular. En: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Editorial Paidós. P. 466.

sistema de intercambio en donde quienes consumen son capaces de crear valores que incluso contradicen los mensajes más obvios de la canción en general.²²⁹ Un acto musical crea tensión entre la intención de lo que se transmite y lo que se entiende, siendo la música, por ende, un campo de disputas entre intención e interpretación. Es el caso, sin lugar a duda, de la Renovación Folclórica latinoamericana, cuyo ajuste relativo a la doctrina del imperialismo cultural y la noción en curso de cultura popular, da cuenta de esta gama de cuestionamiento, desplazamientos y negociaciones.

3.3 La canción renovada

A partir de una consideración exclusivamente musical, la Renovación Folclórica constituye una profunda revisión de las culturas populares y tradicionales latinoamericanas, a través de distintas iniciativas relativas tanto a la adopción como a la adaptación de otras músicas populares, modernas y cosmopolitas, a los criterios de esta escena continental. La Renovación Folclórica asumió la tarea histórica de equiparar el folclor a otros géneros internacionales, fusionándolos y contrastándolos, y de vincularlo creativamente con determinadas tradiciones doctas -ulteriormente, y en casos más bien particulares-. Este conjunto de fenómenos y problemas sin duda ofrece infinitud de aristas y puede ser abordado desde múltiples entradas. Con el fin de agilizar la exposición de los resultados de esta investigación, me remitiré solamente a tópicos como la polémica en torno a la canción de raíz folclórica y comprometida, los dilemas de la tradición y la renovación, y la situación de la canción bajo el esquema crítico de cultura popular y neocolonialismo.

Respecto a esto último, problema que atañe a la música popular en su amplísimo espectro, se ha afirmado que la canción puede ser instrumentalizada como un “arma colonizadora”²³⁰ cuyo poder reside en que optimiza la eficacia de modelos de negocio y formatos estéticos que, coherentemente, resultan ser lo más exitosos y

²²⁹ MENDÍVIL, Op. cit., p. 148.

²³⁰ AHARONIÁN, Música, revolución y dependencia, p. 6.

populares, en beneficio sobre todo de una estructura diseñada para generar un incremento del capital. Este punto es particularmente delicado pues, para críticos, científicos sociales y músicos comprometidos -digamos, desde Theodor W. Adorno en adelante-, el éxito y la popularidad de una canción sola o de un género en general implican, más o menos irremisiblemente, su mercantilización, su banalización y, ulteriormente, su proclividad a ser transformados en insumos por parte del capital económico y de la reacción política. Aquí se enfatiza lo trivial y lo efímero de ciertas expresiones de la cultura popular, clasificables sobre todo bajo la categoría de *pop*, que obedecen, al menos en parte, a una suerte de hedonismo orientado al consumo.²³¹ Visto desde otra perspectiva, lo que está en juego es la “canción”, objeto que, tomado desde la historia y la conceptualización del folclor en Occidente, es una forma lírico-musical definida por el romanticismo europeo entre fines del siglo XVIII e inicios del XIX, altamente valorada por su potencial emotivo y movilizador, pero, más aún, por encarnar un profundo sentido de lo auténtico y lo verdadero.²³² Su infinita capacidad para concitar el interés de todo tipo de audiencias, según ha transcurrido desde entonces la historia de la música popular globalizada, ha permitido que en torno de ella se haya venido constituyendo un ubicuo e inmenso sistema productivo -liderado por una industria multinacional- que la ha vuelto un componente central de la vida de las personas bajo la modernidad. La delicada relación establecida, bajo el régimen capitalista, entre arte y cultura, por una parte, y ciencia-tecnología e industria, por la otra, provoca que cualquier cambio o desarrollo en las técnicas y estrategias de registro, reproducción y difusión del sonido, afecte inevitablemente a la canción, vaciándola de sus contenidos románticos originales -estandarizándola, banalizándola- o tornándola un recurso manipulable, entendido el fenómeno desde esta lógica. Una relación así sólo se explica, coherentemente, por el hecho de que pocas formas artísticas han encontrado en la industria cultural su forma de existencia material y, al mismo

²³¹ FAIRLEY, J. 1984. La Nueva Canción Latinoamericana. Bulletin of Latin American Research 3(2): 114.

²³² BENDIX, *Op. cit.*, pp. 39-40.

tiempo, su “prisión”.²³³ Este marco conceptual permite entender que la canción, ya como fenómeno estético, ya como bien comercial, puede ser fácilmente instrumentalizada y puesta a operar como un agente enajenante, como un medio para la introducción de ideas y hábitos que apartan al sujeto de sí mismo y de su realidad.

La Renovación Folclórica reconoció críticamente estas condiciones y, en consecuencia, la posición que asumen sus distintos movimientos debió desenvolverse en dos frentes: uno externo, que se entendía como la lucha contra la canción extranjera, comercial y enajenante, y uno interno, como oposición a las músicas que, aunque nacionales, eran consideradas igualmente enajenantes y extranjerizantes. Esta lógica partía del principio, antes descrito, de que el neocolonialismo se despliega en una agresión externa que se sirve de agentes en el interior.

La convergencia de ambos frentes imponía la necesidad de orientar las nociones de lo nacional y lo popular a solventar la actividad política y musical de la Renovación Folclórica. La canción, en tal sentido, debería reflejar la importancia de lo nacional como el potencial de una “opción propia” que no fuera interferida por decisiones políticas, estéticas y comerciales tomadas en las metrópolis, aspiración que, en casos como el de la Nueva Canción Puertorriqueña, connotaba una “reafirmación patria”, antiimperialista, fusionada con un compromiso con las clases trabajadoras.²³⁴ Asimismo, la cuestión consistía en una reconceptualización de lo popular, descrita más arriba, donde convergen tópicos y problemas como la cultura de tradición oral, la cultura de las clases subalternas, la “cultura emancipatoria”,²³⁵ una crítica de la alta cultura, de la masividad y medialidad, etcétera. Un objetivo mayor era la organización de lo popular como dispositivo capaz de producir antídotos culturales contra el imperialismo y la cultura aristocrática y burguesa,

²³³ CARRASCO, *Op. cit.*, p. 3.

²³⁴ MALAVET VEGA, P. 1988. Del bolero a la nueva canción. La música popular en Puerto Rico: de los años '50 al presente. Ponce, Editorial Corripio. P. 123.

²³⁵ DONAS, E. y MILSTEIN, D. 2003. Cantando la ciudad. Lenguajes, imaginarios y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999). Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad. P. 21.

capaz al mismo tiempo de formar consciencias y de lidiar exitosamente con uno de los dilemas universales de la música políticamente determinada: su operatividad sujeta a su capacidad de entretener y divertir.²³⁶ Todo lo anterior, tanto desde una base nacional como aspirando a una suerte de universalización de lo latinoamericano.

De ahí, entonces, la importancia estratégica del folclor y de la raíz tradicional como materias primas para la construcción de una música eminentemente popular y liberadora. Su contraparte era una canción popular convencional, derivada de la sociedad de consumo, de carácter cada vez más cosmopolita, cada vez más alejada de las “culturas originales”,²³⁷ crecientemente más homogénea y a contrapelo de la aún importantísima ecuación de folclor/identidad nacional. Según lo anterior, la canción popular convencional es, a través de este prisma, ante todo una canción “impopular” pues contradice el ideario emancipatorio encarnado por la renovación latinoamericana. La tarea del movimiento, en contraste, fue la crear una canción genuinamente popular,²³⁸ representativa del “pueblo” y de sus aspiraciones, que además proyectara su patrimonio cultural específico y que asimismo fuera capaz de politizar no sólo la canción sino todo el ámbito de la música popular, un doble sentido: insuflar la canción con elementos críticos, contemplando una concientización de las masas, y desmontar una serie de valores y prejuicios en la esfera general de la cultura -la sublimidad social del artista, la banalización y comercialización de los bienes culturales, la confrontación concreta de la autonomía del arte, etcétera-.²³⁹

²³⁶ AVERILL, G. 1998. Popular music: an introduction. En: OLSEN, D. A. y SHEEHY, D. E. (Eds.). The Garland Encyclopedia of World Music Volume 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. Nueva York, Garland Publishing. P. 93.

²³⁷ CARRASCO, Op. cit., p. 7.

²³⁸ BARZUNA PÉREZ, G. 1982. La canción popular en América Latina. Pautas metodológicas y perspectivas. Boletín de Música 94-95: 47-49.

²³⁹ GOEHR, L. 1994. Political music and the politics of music. The Journal of Aesthetics and Criticism 52(1): 102.

En palabras del cantautor Víctor Jara, la canción “revolucionaria” tenía la obligación de cambiar al hombre para que éste cambiara al sistema.²⁴⁰ Parte de su fuerza derivaba no sólo del hecho de que el folclor correspondiera ontológicamente a los sectores populares, si no, además, del hecho de que éste constituyera un vínculo transhistórico entre un presente en transformación, un pasado ancestral - recordemos que el folclor incluye la idea de sobrevivencia arcaica- y una apertura radical hacia el futuro. Una genuina y definitiva transformación de la esfera sensible latinoamericana no podía, si no, darse a través de y en base a lo folclórico y a la cultura de los pueblos originarios y afrodescendientes. Ahora, simultáneamente, la renovación es novedosa -valga la redundancia- porque toma como referente directo e inmediato a la primera época del folclor, en tanto gran género en el concierto general de la música popular latinoamericana, es decir, aquel marcado por su despunte y la paulatina popularidad que fue ganando entre las décadas de 1920 y 1950.

Dicha “novedad” se da en distintos niveles. Uno de ellos es el de la voluntad de revisar los valores intrínsecos a la canción popular convencional,²⁴¹ según se ha descrito, para desde allí condensar toda una mirada y actitud crítica al mundo circundante. En este nivel se produjeron ciertas polémicas en torno, por ejemplo, al tópico amoroso como contenido válido de la canción comprometida²⁴² o la pertinencia de una alta densidad poética en las letras *versus* líricas directas, de carácter panfletario.²⁴³ Otro de sus niveles es el de una aspiración universalista en torno a lo latinoamericano, expresado por ejemplo en la trascendencia de un

²⁴⁰ CONTRERAS LOBOS, G. (Ed.). 1978. Víctor Jara habla y canta. La Habana, Casa de las Américas. P. 24.

²⁴¹ MANNS, P. 1986. Los problemas del texto en la Nueva Canción. Boletín de Música 108: 16.

²⁴² Mario Benedetti, quien siguió de cerca el desarrollo del Canto Popular Uruguayo, desestimaba al amor como un tema conveniente para incluir en la canción renovada. BENEDETTI, M. 1982. La canción como instrumento. En: HERNÁNDEZ C. (Ed.). Ensayos de música latinoamericana. Selección del Boletín de Música de la Casa de las Américas. La Habana, Casa de las Américas. Pp. 395-396.

²⁴³ Actitud representada, entre otros artistas, por Alí Primera -a quien disgustaban las letras de compositores como Silvio Rodríguez o Pablo Milanés-, quien valoraba canciones directas, poco elaboradas y que sacrificaban calidad a favor de mayor simpleza. MILLET, J. 2014. Alí Primera. Biografía documentada y testimonial. Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana. Pp. 62-65.

panandinismo,²⁴⁴ rubricado por la Nueva Canción del Cono Sur, por medio fundamentalmente de una recreación de la sonoridad andina a través del icónico ensamble de quena, charango, guitarra, zampoña y bombo legüero -adoptado posteriormente en el norte de Sudamérica, la isla de Cuba, Centroamérica, México y en distintas comunidades en el exilio europeo y norteamericano-.²⁴⁵ Un tercer nivel sería el de la oposición complementaria de tradición y arcaísmo -simbolizada, por ejemplo, en ciertas imágenes asociadas a lo folclórico, como las que atañen a lo telúrico, la raíz y al alma de la nación y el pueblo, y representada cabalmente por las diversas culturas tradicionales del continente-, por una parte, y de modernidad y contemporaneidad, por otra parte; dualidad que sintéticamente integra la conservación creativa de lo antiguo, en formas y contenidos musicales que recogen la influencia de otras tendencias modernas, en sintonía con sociedades que evolucionan y contemplando la conservación adaptativa de las identidades populares, nacionales y latinoamericanas.²⁴⁶

La irrupción de la Renovación Folclórica en el medio musical latinoamericano causó la separación, conceptualmente al menos, de la canción latinoamericana en una “vieja” y una “nueva”, por medio de un proceso en el que se respondió -no sin arbitrariedades- a la necesidad de reconocer aquellas voces que habían accedido a la canción recientemente, voces cuya enunciación estuvo más implicada con un sentido de la contingencia y contemporaneidad, y que expresaban una nueva concepción crítica y estética respecto de la canción.²⁴⁷

Al respecto, los casos de Uruguay y México ofrecen algunas características llamativas. El primero, reconocido genéricamente bajo la categoría de Canto

²⁴⁴ ARAVENA DECART, J. 2011. Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973). Tesis para optar al Grado de Doctor en Sociología. Besancon: Universidad de Franche Comte. Pp. 217-221.

²⁴⁵ LLORÉNS AMICO, J. A., y OLIART, P. 1984. La nueva canción en el Perú. *Comunicación y Cultura* 12: 75.

²⁴⁶ ORREGO SALAS, J. 1980. La Nueva Canción Chilena. Tradición, espíritu y contenido de su música. México, Casa de Chile. P. 8.

²⁴⁷ ZITARROSA, Op. cit., p. 21.

Popular Uruguayo,²⁴⁸ se va desarrollando a lo largo de las décadas de 1960 y 1970, a partir del trabajo de precursores como Amalia de la Vega y Osiris Rodríguez Castillos, muy influenciado por la escena folclórica argentina de ese entonces. Proyectado hasta el día de hoy en un amplio panorama caracterizado por un arraigo profundo en géneros como el candombe y la milonga, el Canto Popular definió el carácter de la música popular uruguaya por venir y afrontó, asimismo, los temas y dilemas de la renovación dividiéndose en dos vertientes más o menos diferenciadas: una apegada al folclor y a la música tradicional, representada magistralmente por Alfredo Zitarrosa, y otra más moderna, más involucrada con la innovación formal, donde se aprecia la influencia de una música y una poética más universales –no obstante siguiera vinculada a lo tradicional, en alguna medida-, representada sobre todo por Daniel Viglietti. Reducir la gran diversidad de propuestas y artistas de que gozó el Canto Popular a la sola mención de los mentados, no debilita el argumento, al contrario, permite observar las tendencias con mayor detención. Mientras Alfredo Zitarrosa cultivó durante toda su carrera el repertorio oriental y rioplatense, formado por géneros como la chamarrita, zamba, milonga o la cifra, por nombrar algunos -sin, por cierto, dejar de interesarse genuinamente por el devenir de la renovación y de las cuestiones estéticas que le atañían-, Viglietti comenzó insertándose en los marcos impuestos por la música folclórica uruguaya -según las formas y contenidos de los años cincuenta-, y desde allí transitó paulatinamente hacia una reconsideración general de la canción, lírica y musicalmente, que lo situó como una de las figuras más atractivas y sobresalientes del movimiento continental.²⁴⁹

²⁴⁸ BONALDI, J. 1985. El canto popular uruguayo. Boletín de Música 106: 5-11.

²⁴⁹ Esta tendencia suya quedó de manifiesto en su LP *Trópicos*, obra que consagra tanto la búsqueda estilística personal como su interés por integrar el trabajo de los distintos movimientos regionales. Registrado en La Habana junto al Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC -Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos-, el álbum destaca por su repertorio -letras y músicas compuestas por Chico Buarque de Holanda, Edú Lobo, Bertolt Brecht, Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, entre otros- y por la capacidad del uruguayo, desde mi perspectiva, de adaptar su voz a la sonoridad brasilera que permeaba a Grupo de Experimentación, y a los heterogéneos estilos propios de las canciones de la Nueva Trova. VIGLIETTI, D. y GRUPO DE EXPERIMENTACIÓN SONORA DEL ICAIC. [1973]. *Trópicos* [disco]. La Habana, Areito. 1 disco de larga duración, 40 min.

Asimismo, el movimiento mexicano se bifurca en dos vertientes similares: aquella ceñida al folclor que, como en los países del sur, pretendió hundirse en las raíces del canto a través de una actitud investigativa y creativa, expresada en una gran diversidad de estilos y géneros; y otra más influida por fenómenos modernos, como el jazz y el pop, ya entrando en la década de 1980, claro que con una pulsión igualmente nacionalista, que mantuvo lazos con la tradición. La salvedad es que, en este caso, la escena mexicana permitió que ambas vertientes fueran reconocidas como fases de una misma tendencia, finalmente, con iguales medios de difusión y extensión. Dichas tendencias y convergencias de la renovación mexicana pueden advertirse, por ejemplo, en la trayectoria de Amparo Ochoa. Su trabajo se enmarca inicialmente en la corriente que decidió distanciarse tanto del folclor -es decir, de las expresiones definidas por la política cultural pública posrevolucionaria, representada sobre todo por formatos como el ballet folclórico- como de la música charra y de mariachis promovida por la época de oro del cine mexicano. De ese modo, Amparo Ochoa, en la línea de Judith Reyes, junto con Rubén Ortiz y el conjunto Los Folkloristas, asumieron una actitud más investigativa y arcaizante que intentó reproducir elementos sonoros, líricos y performáticos propios de la música tradicional. Tales aspectos han sido incorporados, musical y paramusicalmente, en los álbumes *Cancionero de la Intervención Francesa* (1973) y el primer volumen de *El Cancionero Popular* (1975), y posteriormente en *Corridos y canciones de la Revolución Mexicana* (1983), cuyo carácter más ajustado a tradición mexicana contrasta con otras producciones como *De la mano del viento* (1975) -que coincide cronológicamente con la etapa tradicionalista, curiosamente-, *Vamos Juntos* (1983) o *Canta trova y algo más de Yucatán* (1983),²⁵⁰ donde Ochoa incorpora un repertorio

²⁵⁰ OCHOA, A. [1971]. *De la mano del viento* [disco]. México, RCA Camden. 1 disco de larga duración, 40 min. OCHOA, A. [1973]. *Cancionero de la Intervención Francesa* [disco]. México, Museo Nacional de Antropología. 1 disco de larga duración, 40 min. OCHOA, A. [1983]. *Corridos y canciones de la Revolución Mexicana* [disco]. México, Universidad Autónoma Metropolitana. 1 disco de larga duración, 40 min. OCHOA, A. [1983]. *Vamos juntos* [disco]. México, Discos Pueblo. 1 disco de larga duración, 40 min. OCHOA, A. y LOS FOLKLORISTAS. [1975] *El Cancionero Popular vol. I* [disco]. México, Discos Pueblo. 1 disco de larga duración, 40 min. OCHOA, A. y LOS HERMANOS MAGAÑA [1983]. *Canta trova y algo más de Yucatán* [disco]. México, Universidad Autónoma Metropolitana. 1 disco de larga duración, 40 min.

internacional y aún más renovado, que sintoniza sobre todo con las tendencias cubanas que se despliegan en la década de 1980.²⁵¹ No obstante esta evolución suya, uno de los factores que refuerza la tesis de la continuidad en el trabajo de Ochoa, es su vocalidad, que en ningún momento dejó de remitir a la nasalidad, sobre todo, de las antiguas cantoras mexicanas del siglo XIX e inicios del siglo XX.²⁵²

La continuidad y la ruptura simultáneas encarnadas por la renovación latinoamericana han operado, siguiendo estos planteamientos, como la bifurcación en dos tendencias paralelas, una tradicionalista o conservadora, y otra más orientada a la búsqueda formal -según se podrá en los ejemplos a continuación-, y al mismo tiempo como su ilación en procesos de ida y vuelta, por así decirlo, donde se reestablece una suerte de diálogo entre música tradicional, música folclórica y tendencias contemporáneas y cosmopolitas. Cualquiera sea el caso, el lugar de la música de raíz dentro del amplio panorama renovado debía alcanzar una cierta jerarquía, es decir, debía elevar al folclor al nivel estético y productivo de la música popular contemporánea, a través de un cuidado respecto de la canción, en tanto dispositivo sonoro, y en tanto vehículo de grandes temas y de profundas preocupaciones, personales y colectivas. Por su peso específico dentro de la historia de la música popular latinoamericana, y debido a su jerarquía paradigmática dentro del movimiento continental, la Nueva Trova Cubana presenta rasgos que pueden ilustrar mejor dichos procesos y relaciones.

El movimiento fue lanzado oficialmente en 1967, con el apoyo explícito de Casa de las Américas, en cuyo seno se creó, al año siguiente, el Centro de la Canción Protesta. El apoyo obedecía a una política cultural orientada al fortalecimiento de la música cubana en distintas áreas, entre otras en el de la música tradicional reunida

²⁵¹ KARAM, T. 2014. Notas para pensar la 'Nueva Canción' Mexicana. De 'Los Folkloristas' a Alejandro Filio. *Humanía del Sur* 9(16): 34-36.

²⁵² BIELETTO B., N. 2019. La voz del pueblo y para el pueblo. Amparo Ochoa's vocal trajectory. From the Mexican Revolution to the Latin American Cold War. En: PALOMARES, C. (Ed.). *The snake, the roses, and the thorns: unfolding the Mexican New Song in the 60s-90s*. Ann Arbor, University of Michigan Press -en prensa-.

en torno a la “vieja” Trova, por medio de la instalación de la Casa de la Trova en Santiago de Cuba, en 1966. La antigua trova decimonónica consistió en la obra de trovadores y bandistas, cultivada en estrecha relación con la actividad musical hispana que, en su tránsito hacia el siglo XX, incorporó el elemento afrocubano. La trova como tal, por ende, surge a comienzos del siglo pasado, con una primera generación compuesta por figuras como Sindo Garay, Samuel Corona o Rosendo Ruiz, y una segunda representada por Ignacio Piñeiro y Miguel Matamoros, entre otros. Esta última destacó enfáticamente por el influjo del son cubano, en la década de 1930, ganando mayor popularidad gracias al desarrollo de la radiodifusión y del disco. El trío de Matamoros, de hecho, no sólo definió la estructura y la forma del son sino que aportó poderosamente a la definición posterior del carácter nacional de la música popular cubana. La década de 1940 asistió al encuentro de la trova, así definida, con el bolero filin, subgénero que crecía bajo el influjo sobre todo del jazz norteamericano. Destacan aquí, entre otros, César Portillo de la Luz o Tania Castellanos, quienes luego se incorporaron a la política musical socialista, dando cuenta además del impacto que, Revolución Cubana mediante, tuvo el filin sobre la Nueva Trova.²⁵³

Volviendo al punto anterior, el proyecto tras la Casa de la Trova consistía en la reunión de las viejas glorias troveras y en el diseño de una política discográfica, resultando, final y aleatoriamente, en el rescate del término “trova” como denominación de la novísima generación. Aunque la denotación aquí apunta a esta unidad entre una y otra, mucho más transparente durante la etapa fundacional del movimiento, la conexión entre Nueva y Vieja Trova se fue rápidamente diluyendo en la medida que, por ejemplo, la presencia de Carlos Puebla en el medio musical revolucionario marcaba la permanencia de la antigua tradición sonera y los jóvenes impulsaban una profunda renovación del canon musical isleño. Puebla, por cierto, al servicio del proceso revolucionario tendió una suerte de puente entre las

²⁵³ CARRASCO, *Op. cit.*, p. 52.

generaciones prerrevolucionaria y la nueva hornada compuesta principalmente por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola.

En relación con los antecesores inmediatos de la Nueva Trova, ésta ya se hallaba prefigurada en canciones compuestas anteriormente por jóvenes tanto en La Habana como en otras ciudades de la isla.²⁵⁴ Sin ir más lejos, sus miembros ya habían desarrollado carreras incipientes como intérpretes y compositores. Es el caso -nuevamente- de Pablo Milanés, quien durante la primera mitad de los sesenta circulaba en torno al filin, formando parte de cuartetos vocales que interpretaban R&B y otros géneros afronorteamericanos. Su primer gran éxito fue la canción “Mis veintidós años”, registrada en 1965 por la diva del filin Elena Burke. Desde entonces, la obra de Milanés orbitará en torno a una reelaboración creativa del filin, ligada generalmente a un gusto selectivo por distintos géneros y estilos norteamericanos, como el antedicho R&B, el rock, el beat y el jazz.²⁵⁵ Desde un punto de vista comparativo, el trabajo del cubano en torno al bolero podría representar el equivalente -septentrional y comprometido- de un estilo igualmente explotado en Sudamérica por conjuntos como Los Ángeles Negros. Las innovaciones introducidas por Milanés al filin fueron plasmadas en todo tipo de canciones, desde “Si el poeta eres tú” -semblanza de Ernesto “Che” Guevara- a “Yolanda”, una canción de corte amoroso. Las mencionadas, al menos hasta fines de los setenta, representan en buena medida todas las posibilidades y elementos presentes en su obra. Apartando sus matices temáticos y estilísticos, debido a su tratamiento lírico, vocal y armónico, las canciones de Milanés en su totalidad son proclives de ser inscritas dentro del género romántico relativo al bolero.

Tras la oficialización de la Nueva Trova, Milanés quedó, junto a Nicola y Rodríguez, bajo la tutela relativa del compositor Leo Brouwer, contribuyendo a dotarla de un estilo intensamente marcado por el rock, el soul, la canción protesta norteamericana, las renovaciones folclóricas chilena, argentina y uruguaya,²⁵⁶ la

²⁵⁴ DÍAZ AYALA, *Op. cit.*, p. 301.

²⁵⁵ MORALES, *Op. cit.*, pp. 140-141.

²⁵⁶ DÍAZ AYALA, *Op. cit.*, p. 301-302.

música brasileña -puntualmente, del bossa nova-, y determinadas técnicas provenientes de la música docta. Desde el punto de vista político-cultural, la Nueva Trova tuvo la buena fortuna de surgir cuando la Revolución Cubana necesitaba premunirse de una “avanzada” en la música popular, con tal de satisfacer las necesidades de las audiencias juveniles y de marcar presencia en un panorama hemisférico caracterizado por una fuerte presencia de jóvenes artistas, asimismo. El movimiento desarrolló una sonoridad “colérica” simultánea a la acústica -de ahí el protagonismo de la guitarra española en dicha producción- que en los setenta tomaría un rumbo mucho más definido hacia el jazz eléctrico. En un primer momento, esta especie de “doble militancia” fue expresada en la primera edición colectiva del movimiento, el EP *Canción Protesta*, editado por el Centro de la Canción Protesta en 1968.²⁵⁷ El álbum incluye una versión eléctrica de “La era está pariendo un corazón”, por Rodríguez, tratamiento que en otras ediciones recibirá “¡Cuba va!”, canción de tipo mucho más propagandístico. Esta pulsión renovadora no impidió que la musicalidad de la Nueva Trova ostentara un color profundamente cubano, incluso en sus momentos más experimentales, como los plasmados en los diversos trabajos del Grupo de Experimentación Sonora, cuya orientación apunta ya no tanto al folclor y la tradición, sino a la implementación de una “orquesta moderna” basada en contenidos políticos y sociales.²⁵⁸ Con todo lo anterior, y dentro del gran espectro continental, la Nueva Trova es mucho más “popular” -es decir, menos folclórica- que la renovación sudamericana y, en palabras de Alfredo Zitarrosa, su novedad radica en que es fruto de una sociedad profundamente nueva, orientada al bien común.²⁵⁹

Las progresiones estéticas plasmadas en el movimiento renovador no sólo se orientaron al gran espectro de la música popular cosmopolita. Otro de estos aspectos dice relación con los vínculos tendidos entre intérpretes y creadores

²⁵⁷ MILANÉS, P., NICOLA, N, y RODRÍGUEZ, S. [1968]. *Canción Protesta*. Casa de las Américas [disco]. La Habana, Centro de la Canción Protesta. 1 disco extended play, 20 min.

²⁵⁸ R., A. y D., Y. 2000. Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. En: ZONA DE OBRAS. Diccionario del Rock Latino. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores SGAE. P. 94.

²⁵⁹ ZITARROSA, *Op. cit.*, p. 20.

clasificables dentro de lo folclórico-popular, y compositores de formación académica, ambas tendencias sumidas en activos procesos de politización.²⁶⁰ Tal alianza conllevó, en la práctica, una adecuación de la canción a nuevos y más grandes formatos, como cantatas populares y ciclos de canciones divulgadas a través de presentaciones en vivo y del disco larga duración. Desde esta perspectiva, cabe mencionar el estrecho trabajo desarrollado en Cuba entre Leo Brouwer, la Nueva Trova y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, el que no se expresó directamente en el montaje de obras orquestales, sino que, antes bien, en un tratamiento de la canción en obras de más largo aliento -incidentales, como parte de las musicalizaciones de filmes producidos por el Instituto Cubano-²⁶¹ y en el propio trabajo de los cantautores solistas, sobre todo desde mediados de la década de 1970. Asimismo, desde el sur, la Nueva Canción Chilena aportó a dicha transposición de la canción folclórica a través, sobre todo, de cantatas y misas compuestas tanto por agentes comprometidos con el proyecto de la Unidad Popular, como por compositores no comprometidos. Sin embargo, el ejemplo paradigmático es, sin duda, la *Cantata Popular Santa María de Iquique*,²⁶² escrita por Luis Advis y estrenada por Quilapayún y los actores Marcelo Romo y Humberto Duvauchelle en 1970, obra que remite directamente al formato cantata, género desarrollado originalmente en la Europa contrarreformista.²⁶³ Colaboraciones similares pueden encontrarse en Perú, en las actividades desarrolladas por Celso Garrido-Lecca y el Taller de la Canción Popular, durante la segunda mitad de los setenta, traducido en la cantata *Kuntur Wachana*, interpretada por el conjunto Vientos del Pueblo,²⁶⁴ como expondré en el capítulo V de esta tesis. Está también el trabajo del compositor

²⁶⁰ CORREA DE AZEVEDO, L. H. 1993. La música de América Latina. En: ARETZ, I. (Ed.). América Latina en su música. México y París, Siglo Veintiuno Editores / UNESCO. Pp. 67-69.

²⁶¹ BROUWER, L, GRUPO DE EXPERIMENTACIÓN SONORA DEL ICAIC, MILANÉS, P. et al. [1969] Lucía / La premiere charge a la machette [disco]. París, Saravah. 2 discos extended play. 40 min.

²⁶² QUILAPAYÚN y DUVAUCHELLE, D. [1970]. Cantata Popular Santa María de Iquique [disco]. Santiago, Jota-Jota. 1 disco de larga duración, 40 min.

²⁶³ GUERRERO, J. 2013. La cantata: cruce entre lo culto y lo popular. Revista Musical Chilena 62(220): 95-96.

²⁶⁴ VIENTOS DEL PUEBLO y ZAMBRANO, W. [1978 ca.]. Cantata Popular Donde Nacen los Cóndores 'Kuntur Wachana' [disco]. Lima, CEPRODAR. 1 disco de larga duración, 40 min.

uruguayo Federico García Vigil en el Uruguay, específicamente en su *Cantata del Pueblo*,²⁶⁵ estrenada y registrada en Montevideo en 1972, con la participación de Alfredo Zitarrosa, Yamandú Palacios y otros artistas renovadores.

La impronta docta adquirida por la canción también se expresó en la incorporación de determinados estilos y técnicas propios de las músicas académicas, y no sólo en la creación de obras puntuales. De este modo, si los casos recién mencionados ilustran una tendencia, así dicha, que transita desde lo popular hacia lo docto, hay también los que van de lo docto a lo popular. Uno de los hitos fundacionales de la renovación latinoamericana, el Quinteto Contrapunto, representaría precisamente la última.²⁶⁶ Formado en Venezuela hacia 1960, bajo la dirección del maestro Rafael Suárez, la agrupación es reconocida como el antecedente inmediato de la Renovación Folclórica venezolana -que en los setenta incorporará a artistas como Alí Primera, Gloria Martín, Soledad Bravo y Los Guaraguao, entre otros-, con el rasgo particular de aplicar, como bien dice su nombre, técnicas contrapuntísticas a piezas de la música vernácula. El enorme valor de su trabajo, comprobable en la calidad de sus arreglos y en las excepcionales voces que lo conformaron, ofrece semejanzas con otras propuestas contemporáneas, puntualmente con el conjunto vocal franco-británico Swingle Singers, que en dicha época fusionaba técnicas corales académicas con elementos del jazz para interpretar, sobre todo, el canon barroco europeo. Todos estos elementos resuenan, a su vez, con la corriente vocalista argentina, surgida también en torno a 1960 como parte del *Boom* -representada por conjuntos como Los Huanca Huá-,²⁶⁷ corriente que se caracterizó por un tratamiento polifónico y onomatopéyico de las voces, imitado poquísimos años después por el neofolklore y la Nueva Canción chilenos.

²⁶⁵ GARCÍA VIGIL, F. GUARDIA, M. ZITARROSA, A. et al. [1972]. *Cantata del Pueblo* [disco]. Montevideo, Cantares del Pueblo. 1 disco de larga duración, 40 min.

²⁶⁶ MENDOZA, E. 2014. Neofolklore (Venezuela). En: HORN, D. y SHEPHERD, J. (Eds.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: volume IX. Genres: Caribbean and Latin America*. Londres, Bloomsbury. Pp. 543-544.

²⁶⁷ CÁMARA DE LANDA, E. 2013. Folk music revival in Argentina: the arrangement of vocal melodies. En: AHMEDAJA, A. (ed.). *Local and global understanding of creativities. Multipart music making and the construction of ideas, contexts and contents*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing. P. 254.

Las interpretaciones anteriores apuntan, de manera indirecta, al hecho que la renovación latinoamericana surgió en un ambiente cultural apolítico o despolitizado, previo al triunfo de la Revolución Cubana y a la época formativa de la nueva izquierda continental.²⁶⁸ El movimiento fue ingresando paulatinamente en la órbita de la política cultural y la militancia izquierdista con el avance de la década del sesenta, para encarnar una reconceptualización de la canción en tanto universo sociopolítico crítico y contingente. Desde el punto de vista de lo político, el movimiento renovador intenta resolver los dilemas del compromiso y de la militancia a través de la canción en sí, en el trabajo concreto de los artistas comprometidos en pro de determinadas aspiraciones, y a través de una crítica activa al lugar y estatus tanto del arte como del artista en contextos como el latinoamericano, sujetos a condiciones de dependencia, subdesarrollo y neocolonialidad. En relación particular con la canción, la renovación latinoamericana no sólo la aborda en sus aristas exclusivamente musicales, sino también en función de sus contenidos líricos y en tanto dispositivo semiótico o comunicacional,²⁶⁹ asumiendo como uno de sus problemas fundamentales el del realismo: la canción debe dejar de ser el reflejo de una visión de mundo empobrecida o el producto de relaciones sociales y productivas capitalistas, para constituir una interpretación de la realidad y un recurso eficaz en su transformación. Con todo, la canción es entendida como una herramienta de concientización, vehículo de la crítica y como expresión de inconformismo, en relación, sobre todo, con la naturaleza alienada y dislocada de la música popular convencional.

²⁶⁸ El asunto es tratado por la cantautora venezolana Gloria Martín, quien enumera un grupo de destacados creadores latinoamericanos que se abocaron, en su opinión, a modernizar determinados géneros folclóricos, en una época previa a la identificación de los movimientos renovadores con posiciones de izquierda, o con la intención consciente de no introducir contenidos del tipo en sus canciones: Chabuca Granda, Piero, Vinicius de Moraes, María Elena Walsh y -en sus inicios-, la mismísima autora, entre otros. MARTÍN, G. 1998. El perfume de una época (la Nueva Canción en Venezuela). Caracas, Alfadil Ediciones. Pp. 20-21.

²⁶⁹ FIGUEREDO, M. L. 2014. The rhythm of the values: poetry and music in Uruguay, 1960-1985. En: VILA, P. (Ed.). The militant song movement in Latin America. Lanham, Lexington Books. Pp. 143-144.

Estos rasgos y argumentos son transversales a toda la escena continental, e involucran de igual modo a los movimientos hermanados de Norteamérica y Europa. Por lo mismo, sus rasgos básicos pueden ser conocidos a partir de casos puntuales, como el del Nuevo Cancionero. Estuvo integrado, entre otros, por los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, y los músicos Tito Francia, Juan Carlos Sederó, Eduardo Aragón, Óscar Matus y Mercedes Sosa, quien llegaría a ser sin duda la voz femenina más trascendente de toda la escena hispanoamericana. Si bien el movimiento del Nuevo Cancionero no resume la totalidad de la renovación argentina -ámbito musical que, junto con el brasileño probablemente, han sido los más grandes y complejos de América Latina-, su producción fue importantísima para la misma, al introducir innovaciones muy influyentes tanto en lo poético como en lo musical.²⁷⁰ El Nuevo Cancionero irrumpió en el gran movimiento folclórico argentino de inicios de los sesenta criticando tanto su conservadurismo -su estricta separación por géneros y estilos, su rechazo a la innovación, su proclividad a la comercialización, su inmovilismo ante evidentes problemas sociopolíticos, etcétera- como su sitio particular dentro de un gran panorama de la música popular nacional, en su opinión, acechada por la invasión del pop internacional.²⁷¹ Todas estas reivindicaciones, como ya he dicho, propias de la renovación latinoamericana, en el Nuevo Cancionero logran ser sistematizadas en torno a un reclamo contra el pintoresquismo de la canción tradicionalista, rasgo que se expresa como la descripción entroncada -esencialista y sublimada- de elementos como patria, folclor, paisaje y esencia, sin un cuestionamiento respecto a las relaciones sociales y de poder al interior mismo del folclor -sistemas de propiedad de la tierra y laborales, nivel y calidad de vida de los campesinos, servidumbre y clientelismo, etcétera-.

²⁷⁰ PORTORRICO, *Op. cit.*, p. 18.

²⁷¹ CHAMOSA, *Op. cit.*, p. 174.

Probablemente el Nuevo Cancionero fue uno de los movimientos más orgánico de la renovación latinoamericana, pues contó con un *Manifiesto*,²⁷² lanzado en 1963 en la ciudad de Mendoza, donde fueron expuestos los anhelos y aspiraciones sociales, estéticos y políticos que llevaron a estos poetas y músicos a asociarse. Dicho documento aborda el problema de la popularidad y la comercialización de la canción folclórica, y organiza las estrategias y márgenes en que debía darse una suerte de “renovación de la renovación”, es decir, la creación de canciones de raíz que no sólo se dejaran, legítimamente, influenciar por la música popular cosmopolita, sino que brindaran a la canción folclórica una calidad tal que la situara a la altura de los géneros populares más prestigiados. Después de revisar dicho documento y escuchar algunos de sus temas más emblemáticos, como “El cóndor vuelve”²⁷³, uno se convence de la enorme fe puesta en la canción como instrumento para mejorar la vida de las personas, en último término, por medio de una visión transhistórica y reivindicativa que supone una suerte de militancia musical que, a su vez, pone a la canción en la primera línea de la política.

A propósito del mote de “tarjeta postal” que el *Manifiesto* achaca a la canción folclórica convencional, se debe a que la última reproduce una serie de estereotipos que, a la larga, constituyeron la base de un “criterio de aceptabilidad” para la música folclórica. La metáfora es elocuente: la imagen estampada en la tarjeta retrata una situación idealizada -un “paisaje”, dado el caso- distante de la realidad

²⁷² Ponderado por el historiador Óscar Chamosa como uno de los textos más importantes de la historia cultural trasandina, es muy difícil de hallar en ediciones impresas. Puede ser leído en algunos sitios electrónicos -entre otros, el del poeta Armando Tejada Gómez, caído al momento de redactar esta nota-. Sin embargo, es profusamente analizado en los libros, ya citados, de Chamosa, María Inés García y Carlos Molinero.

²⁷³ Escrita por Tejada Gómez y Aragón e inscrita en 1973 en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música SADAIC, una de sus versiones más emblemáticas es la interpretada por Mercedes Sosa en su álbum SOSA, M. [1983]. Mercedes Sosa [disco]. Buenos Aires, Philips. 1 disco de larga duración, 40 min. Líricamente, el tema enlaza el mito del Inkarrí con una serie de gestas lideradas por revolucionarios -Augusto César Sandino, Luís Carlos Prestes, Ernesto Guevara, Camilo Torres, Martín Güemes, Salvador Allende, Fidel Castro-, para desembocar en la redención material y política de América y de sus habitantes más empobrecidos. Musicalmente, la canción connota estilísticamente géneros como la zamba o la chacarera, pero su carácter renovado, justamente, remite más a la canción como un metagénero de raíz que a los géneros mencionados, rasgo que es, precisamente, general a las canciones del movimiento latinoamericano.

representada, es decir, que no sólo no comprende cabalmente dicha realidad, como en toda paradoja de la representación, si no que aparta y oculta los aspectos críticos, negativos e incómodos. Dichos estereotipos son los vehículos con los cuales los folcloristas trasmiten al público y, en su lenguaje particular, la esencia selectiva que han extraído del *folk*. De ahí, por ejemplo, la resistencia que debió enfrentar la renovación -no sólo la argentina- al ser entendida, en los medios folclóricos nacionales más antiguos, antes como una tergiversación de la canción folclórica típica -y, ulteriormente, de la realidad nacional- que como su elevación. Dichos estereotipos son ajenos a lo que los miembros del Nuevo Cancionero consideraron las aspiraciones políticas y sociales del pueblo argentino. De allí la importancia de la canción como aliciente de un proceso de concientización y sensibilización a través tanto de formas renovadas como de determinados asuntos que son planteados y puestos en cuestión: pueblo, paisaje, contextos sociales, etcétera. En definitiva, lo que el movimiento del Nuevo Cancionero buscaba era imponer un “criterio de realidad” que echara luz sobre las condiciones reales de la Argentina y, ulteriormente, del continente y, a un tiempo, fijar dicho realismo como un criterio estético sobre el que el público fuera capaz de discriminar entre una canción de calidad y una canción banalizada y complaciente. En tal sentido, las canciones del Nuevo Cancionero se orientan a combatir esas últimas, que deforman la consciencia nacional y popular.²⁷⁴

Los elementos discursivos presentes en el *Manifiesto* obedecen a una reflexión situada en la Argentina, enfocada en problemas argentinos y, claro, en la canción folclórica argentina, sin perjuicio de que tales reflexiones pudieran aplicarse a otras realidades nacionales, por cierto. Lo que quiero destacar aquí es la territorialidad de la política cultural tras el movimiento y, por extensión, tras la gran escena latinoamericana, que cundió también en relación con la urgencia de dotar a la canción renovada de contenidos y categorías igualmente territorializados. Algo así es visible en torno a la idea de *protest song* o “canción de protesta” en América

²⁷⁴ MOLINERO, *Op. cit.*, pp. 188-189.

Latina, título con el que fueron nombradas temporalmente las canciones producidas por la renovación latinoamericana a fines de los sesenta.

Protest song es una denominación estadounidense surgida durante la Gran Depresión, basada inicialmente en las tradiciones *folk*, que fue relacionándose fuertemente durante las siguientes décadas con la lucha por los Derechos Civiles, la oposición a la Guerra de Vietnam, el feminismo, el ecologismo y otras reivindicaciones propias de la tradicional izquierda norteamericana y de la contracultura.²⁷⁵ Uno de sus logros más sobresalientes fue el de inculcar, gracias al trabajo señero de organizaciones como Workers Music League y Composer's Collective -asociadas al Partido Comunista de los EE.UU. en el contexto de los Frentes Populares-, la idea de que la canción es, efectivamente, un "arma" en la lucha antifascista y de clases.²⁷⁶ La denominación se ajusta a la realidad norteamericana, en donde "protestar" equivaldría a manifestarse, como en una movilización o una marcha, rasgo que apunta más que nada a la utilidad de la música. La prevalencia del "uso" por sobre el "tipo" en la noción de canción protesta, facilitó el que bajo ésta fueran incorporadas canciones que, agrupadas por su temática y su lírica, divergen bastante de aquella base folclórica, aspecto que, por cierto, resuena en el proceso atravesado por la música folk norteamericana durante los sesenta y setenta: cada vez más identificada con un sentido pragmático de lo acústico -en oposición a lo eléctrico y lo amplificado- y menos con las raíces folclóricas y tradicionales.²⁷⁷

²⁷⁵ COHEN, R. D. y PETRUS, S. 2015. Folk city. New York and the American Folk Music Revival. Nueva York, Museum of the City of New York / Oxford University Press. P. 35.

²⁷⁶ DUNAWAY, D. K. 1980. Charles Seeger and Carl Sands: the Composer's Collective years. *Ethnomusicology* 24(2): 159-160. La idea de la canción como arma quedó inmortalizada en la legendaria frase que Woody Guthrie, cantautor norteamericano, solía garabatear, durante los cuarenta, sobre la caja sus guitarras: *this machine kills fascists* -"esta máquina mata fascistas"- . La frase parafraseaba las pintadas que los soldados norteamericanos solían hacer sobre su armamento durante la Segunda Guerra Mundial. LYNSKEY, D. 2016. 33 revoluciones por minutos. Historia de la canción protesta. Barcelona, Malpaso Ediciones. P. 57.

²⁷⁷ MYRUS, D. 1966. Ballads, blues and the big beat. Nueva York, The Macmillan Company. Pp. 73-91.

La primera y más llamativa identificación de lo que acontecía en América Latina a mediados de los sesenta, con la canción de protesta, ocurrió con el Encuentro de la Canción Protesta, celebrado en Cuba en 1967, y con una de las primeras ediciones de la Nueva Trova -ambos tópicos reseñados más arriba-. Antes de caer en desuso, la versión latinoamericana pudo obedecer a que los temas abordados por la homónima estadounidense resonaban e incluso coincidían con inquietudes propias de la renovación: relaciones asimétricas entre estructura política y sociedad civil, la emergencia de una nueva conciencia, la necesidad de un nuevo humanismo, entre otras. Con una mirada panorámica, la idea misma de protesta en la canción latinoamericana ya estaba presente en los registros decimonónicos, en la poesía tradicional y el canto improvisado,²⁷⁸ en géneros urbanos más tradicionales -el vals criollo peruano²⁷⁹ o el corrido mexicano-,²⁸⁰ en el repertorio del bando republicano durante la Guerra Civil Española,²⁸¹ e incluso en el incipiente rock continental,²⁸² por ende el carácter propio de la renovación -medularmente folclórico, insisto- seguramente estimuló el uso de la categoría fuera desestimado. La cuestión genérica es paralela a un parámetro contextual, que radica en que la renovación latinoamericana supera la mera protesta -el rezongo y la agitación- para aplicar sus esfuerzos a reforzar el vínculo existente entre la canción de raíz y el pueblo del que ha emanado.²⁸³

3.4 El compromiso y la política

En respuesta a lo anterior, Daniel Viglietti rubricó el término “canción propuesta” con el propósito de superar la mera protesta y representar, basado en un compromiso

²⁷⁸ SANTA CRUZ G., N. 2004. América y sus juglares. En: Obras completas II. Investigación (1958-1991). Buenos Aires, LibrosEnRed. Pp. 275 y ss.

²⁷⁹ BASADRE, J. 1977. Breve introducción a la antigua canción política popular. Un género literario despreciado. Runa 5: 3-6.

²⁸⁰ HÉAU, C. 1984. El corrido y las luchas sociales en México. Comunicación y Cultura 12: 67-73.

²⁸¹ DÍAZ G. VIANA, L. 1986. Canciones populares de la Guerra Civil. Madrid, Taurus. Pp. 68-72.

²⁸² MOLINERO, *Op. cit.*, p. 53.

²⁸³ CARRASCO, *Op. cit.*, p. 43.

artístico, una realidad más compleja, integrada y proactiva.²⁸⁴ Con “propuesta”, la idea de canción alude a rupturas y continuidades entre tradición e innovación, y a su utilización como medio de “contrainformación” en el contexto de una cultura popular de masas que aliena y banaliza.²⁸⁵ Por ende, la intención de Viglietti y de la agenda de la renovación latinoamericana, como se ha visto a lo largo de este capítulo, obedecen a un sentido del compromiso que trasciende la mera esfera política, para abrazar una variedad de valores humanistas expresados también en una atención particular hacia lo cotidiano, una interpelación variopinta de las consciencias, una preocupación coherente por la profundidad y calidad de los contenidos, y un interés por la estructura, objetiva y experiencial, de la realidad. Dicha complejidad es la que está concentrada en nociones como la de canción comprometida, canción política o de canción militante, e igualmente representada por distintos tipos e intensidades de imbricación entre política y música.

Como ya se ha mencionado, la renovación formó parte de los movimientos juveniles que, desde la izquierda,²⁸⁶ hicieron eco tanto del alza que los sectores populares y medios experimentaban desde al menos la década de 1930, y de la gesta de la Revolución Cubana, como de otros procesos políticos posteriores -entre otros, el Frente Amplio uruguayo, la Revolución Sandinista, la Unidad Popular, el independentismo portorriqueño o la solidaridad internacional con víctimas de las dictaduras y exiliados-. Del mismo modo, la renovación latinoamericana fue hondamente determinada por una serie de procesos y acontecimientos continentales, los que de algún modo u otro fueron moldeando su carácter y sensibilidad: la caída del primer peronismo (1955), el golpe de Estado en Brasil y la consecutiva dictadura militar (1964); el ascenso al poder de la Democracia Cristiana en Chile (1964); la intervención norteamericana en Santo Domingo (1964-1965), la

²⁸⁴ PRING-MILL, R. D. F. 1992 La toma de conciencia en la poesía de compromiso hispanoamericana. En: VILANOVA, A. (Ed.). Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias. P. 41.

²⁸⁵ BENEDETTI, M. 2007. Daniel Viglietti, desalabrando. Buenos Aires, Seix Barral. Pp. 82-87.

²⁸⁶ GONZÁLEZ, Y. y FEIXAS, C. 2013. La juventud en el siglo XX: metáforas generacionales. En: La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, rockanroleros y revolucionarios. Santiago, Editorial Cuarto Propio. Pp. 98-102.

guerrillas en el Perú, Colombia, Bolivia, Venezuela y América Central; la muerte de Ernesto Guevara (1967); la matanza de Tlatelolco (1968); el golpe de Estado en Bolivia (1971) y la guerra de Vietnam, entre muchos otros. Experiencias como estas enmarcaron una cierta estructura de sentimiento²⁸⁷ en donde aspectos de la individualidad, hechos y personajes de la historia latinoamericana²⁸⁸ y problemas de la contingencia, son reorientados hermenéuticamente de modo tal que rompan con la lógica pasatista del folclor típico y con la vacuidad de la canción convencional para volcar el universo significativo de la renovación hacia el futuro.

El imaginario que enhebran, en general, las canciones de la renovación, es el de un futuro que se abre radicalmente. En lo personal, considero que determinadas canciones del cantautor cubano Silvio Rodríguez, el referente vivo más importante, seguramente, de la generación de los sesenta latinoamericanos, son muy buenos ejemplos de aquello. Hacia 1970, Rodríguez compuso “Playa Girón”, tema en el que es visible una orientación -propia y de la Nueva Trova, por cierto- a producir una canción libre, en lo musical, de una identificación estrictamente cubana, líricamente rica e interpelante. La canción recoge la experiencia de Rodríguez como tripulante del Playa Girón, barco perteneciente a la Flota Cubana de Pesca, y sus impresiones en torno a la vida a bordo y los servicios prestados por la nave a la Revolución Cubana y al internacionalismo socialista. “Playa Girón” comprende una serie de elementos esenciales a la canción renovada, cubana y latinoamericana, esto es, en un contexto conceptual e histórico como el analizado, la fusión significativa de contenidos líricos, formalismo musical e implicancias históricas. De ahí, entonces, las inquietudes que el hablante en “Playa Girón” plantea a los compañeros “poetas”, “de música” y “de historia”: la pertinencia de una lírica manierista o propagandística ante la urgencia de un lenguaje emanado de la realidad de la gente común; el valor en sí de una musicalidad compleja y rupturista, enfrentada a la necesidad de una

²⁸⁷ WILLIAMS, R. 2012. Literatura y sociología. En: Cultura y materialismo. Buenos Aires, La Marca Editora. Pp. 41-47.

²⁸⁸ MAMANI, A. 2017. Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP ‘Mujeres Argentinas’ (1969). Revista Argentina de Musicología 18: 149 y ss.

búsqueda de formas nuevas pero, ante todo, capaces de cautivar a los sujetos sociales que deben protagonizar la liberación de sí mismos; los límites de la representación simbólica de dicha subjetividad -desde el punto de vista del artista comprometido-, y la exigencia de que la canción colabore, veraz y horizontalmente, con la integración real de las experiencias y aspiraciones del pueblo.²⁸⁹

En el caso anterior, es plausible asegurar que, en el plano simbólico, opera una identificación intrínseca entre creador-intérprete y las audiencias a las que apela, por medio de las canciones. Tal identificación, en el plano de la política cultural, debe interpelar las relaciones jerarquizadas y sublimadas entre aquel y la sociedad en que se inserta. Más allá de los rasgos exclusivos que la renovación adquirió en cada uno de sus movimientos nacionales, a todos son transversales los problemas que afectaron el vínculo, concreto o anhelado, entre los artistas comprometidos y los sectores populares a los que pretendió representar. Dicho vínculo estuvo sujeto a un complejo entramado social, conformado por las relaciones entre los artistas y los partidos políticos, y por los lazos tendidos entre los últimos y las masas populares.²⁹⁰ En este plano, las tensiones entre música y política se dieron en torno a la representación de determinados sujetos, procesos y causas, ejercida por los movimientos renovadores particulares, y a los roles instrumentales y de la militancia -tanto de los propios artistas como de sus canciones-, según el propósito de llevar

²⁸⁹ Un elemento que enriquece la letra de "Playa Girón" es la referencia, en su título, tanto al mentado barco de altura como al lugar donde se produjo la invasión de Bahía de Cochinos, en 1961. La doble dimensión que aquí se levanta, por ende, refuerza la pertinencia de las preguntas e inquietudes que Rodríguez baraja en torno de la canción comprometida, y a su capacidad personal de resolver problemas igualmente estéticos y políticos. Algo muy similar está contenido en "El Mayor", surco siguiente del álbum *Días y Flores*. Se trata de un homenaje al héroe nacional cubano Ignacio Agramonte, en el centenario de su muerte -acontecida en 1873- durante las guerras de independencia. Desde un punto de vista muy general, Rodríguez enlaza metonímicamente la gesta independentista en la figura de El Mayor, con su verdadera consagración histórica que es, justamente, la Revolución Cubana. RODRÍGUEZ, S. [1975]. *Días y Flores* [disco]. La Habana, EGREM. 1 disco de larga duración, 40 min. CASAUS, V. y NOGUERAS, L. R. 1993. *Silvio: que levante la mano la guitarra*. La Habana, Editorial Letras Cubanas. Pp. 27-28.

²⁹⁰ LLORÉNS AMICO y OLIART, *Op. cit.*, p. 76.

adelante las políticas culturales diseñadas por partidos y otras instituciones políticas.²⁹¹

La cuestión es más incidente en las múltiples relaciones establecidas entre los artistas y determinados partidos políticos, sobre todo los comunistas. Casos hay muchísimos, pero el que antecede a todos es el de Atahualpa Yupanqui, quien entre los años cuarenta y cincuenta destacó como un militante del Partido Comunista argentino de alto perfil público. La Nueva Canción Chilena, por su parte, supone una especie de paradigma de organicidad en la medida en que el movimiento pareció ser, desde el punto de vista institucional, una iniciativa de las Juventudes Comunistas de Chile. Figura también la experiencia de Armando Tejada Gómez, renombrado militante comunista argentino, quien, tendiendo lazos permanentes con Casa de las Américas, cooperó así con acercar los movimientos sudamericanos a Centroamérica y el Caribe.²⁹² Alí Primera, también, considerado el portavoz del Partido Comunista de Venezuela, en el medio musical nacional y latinoamericano.²⁹³ Asimismo, la incidencia de la Juventud Comunista costarricense en la Nueva Canción local, por medio de la militancia de algunos de sus elementos, lo que facilitó que dicho movimiento musical participara en las movilizaciones en contra de la concesión a ALCOA a inicios de los setenta.²⁹⁴ Finalmente, la oficialización del movimiento de la Nueva Trova Cubana, por cuenta de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba, en 1972.²⁹⁵

Simbólica y pragmáticamente, entonces, los movimientos renovadores intentaban satisfacer una serie de expectativas -individuales, colectivas, institucionales- y acusaban recibo de las preocupaciones básicas de las izquierdas nacionales y latinoamericana. En estos términos, Alfredo Zitarrosa afirmaba, a mediados de los

²⁹¹ ASENCIO LLAMAS, S. 2011. Introducción. Sobre la música en la política y la política en la música. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura 187(751): 812-813.

²⁹² CHAMOSA, *Op. cit.*, p. 172.

²⁹³ MILLET, *Op. cit.*, pp. 32-33.

²⁹⁴ CORTÉS, *Op. cit.*, pp. 29-33.

²⁹⁵ BOLÍVAR CANO, J. F. 1994. Pedro Pablo Milanés. En: Entrevista a la nueva canción latinoamericana. Medellín, Editorial Universitaria de Antioquia. P. 102

años 1980, que la renovación se nutría ideológicamente de una amplia gama de doctrinas y posiciones, desde el anarquismo hasta -sorprendentemente- el liberalismo, pasando por todo tipo de marxismos, estableciendo alianzas muy concretas con diversidad de actores sociales y definiendo un estatuto estético para la canción comprometida en donde primaba su vinculación con los sectores populares y progresistas, antes que su elaboración formal y su popularidad.²⁹⁶ En un sentido similar, Patricio Manns aclaraba que el compromiso primordial en la renovación no era de carácter partidístico -sin perjuicio de que pudiera asumir tal- sino que, más bien, se guiaba por una comprensión más humanista de lo político -ni estructural ni maximalista-, cuya expresión más preclara era el intento por transmutar radicalmente el sentido de la canción folclórica y popular, y así, mediadamente, contribuir a una transformación de las conciencias y, ulteriormente, de las estructuras políticas, sociales y económicas.²⁹⁷

El compromiso en la renovación reviste este doble carácter. Por una parte, plasma en sus canciones una serie de mensajes críticos que las sitúan en una posición coherente con la militancia política, la simpatía y distintos grados de activismo. Y, por la otra, pretende transformar el quehacer musical en un tipo de militancia, cuyo fin es el de satisfacer, únicamente o en distintos grados de combinación, necesidades de tipo cultural –una reivindicación valórica y práctica de lo popular, de lo folclórico, de la tradición y de lo nacional-, y necesidad de tipo político –reivindicaciones sociales, nacionales y continentales, en relación a la utilidad concreta de la música como recurso de lo político-.²⁹⁸ En consecuencia, la noción de política que subyace a la Renovación Folclórica latinoamericana, coherente con la de compromiso, se expresa tanto en una dimensión simbólica -encarnada por la canción, concebida y elaborada según las estéticas apropiadas- como en un plano pragmático -donde se dan homologías y autonomías entre estos quehaceres

²⁹⁶ ZITARROSA, *Op. cit.*, p. 22.

²⁹⁷ PANCANI D., y CANALES, R. 1999. Patricio Manns: admirarlo es poco. En: Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos. Santiago, LOM Ediciones. Pp. 58-59.

²⁹⁸ CARRASCO, *Op. cit.*, p. 44.

artísticos y sociopolíticos, y la agenda de determinados partidos, regímenes y asociaciones afines-, configurando un complejo posicionamiento hegemónico. De este modo, los agentes de la renovación se vieron a sí mismos como intelectuales orgánicos -en el sentido gramsciano-²⁹⁹ o “artistas instituidos”,³⁰⁰ cumpliendo con tareas que -a través de la actividad musical- contribuyeran a cohesionar sus grupos sociales y fortalecer sus identidades.

²⁹⁹ GRAMSCI, *Op. cit.*, p. 389.

³⁰⁰ TEIXEIRA COELHO. 2009. Artista instituido. En: Diccionario crítico de política cultural. Barcelona, Editorial Gedisa. P. 56.

CAPÍTULO 4

EL GOBIERNO REVOLUCIONARIO DE LAS FUERZAS ARMADAS Y EL CONTEXTO GENERAL DE LA MÚSICA POPULAR PERUANA

Siguiendo con el análisis planteado, la Renovación Folclórica Latinoamericana constituye un fenómeno continental cuyas características y tendencias son de carácter general y, sin embargo, el fenómeno en cuestión adquiere una dimensión más problemática y densa una vez que nos enfocamos en sus aspectos puntuales, ya sea en los casos particulares de artistas o conjuntos, en corrientes político-estéticas específicas, o en la trayectoria y composición de escenas regionales o nacionales. El objetivo principal de este capítulo y el siguiente es el de entrar en esta densidad problemática presentado una sinopsis crítica del movimiento de la Nueva Canción Peruana -en adelante, NCP-, específicamente a partir de algunos hechos, testimonios y obras en general relacionados con las actividades del Taller de la Canción Popular -en adelante, TCP- de la Escuela Nacional de Música, existente en la ciudad de Lima durante la segunda mitad de la década de 1970. El presente capítulo pretende darle un contexto al movimiento y describir críticamente algunos de sus antecedentes.

El movimiento de la NCP es una de las escenas renovadoras menos reconocidas académicamente. Son poquísimos los autores que han presentado algún tipo de trabajo investigativo en torno a este,³⁰¹ de modo que situarlo como caso de esta

³⁰¹ Algunos de estos autores y sus escritos son: LLORÉNS AMICO, J. A. 1982. La Nueva Canción Latinoamericana y la música popular nacional. Boletín de Música 93: 13-19. LLORÉNS AMICO, J. A., y OLIART, P. 1984. La nueva canción en el Perú. Comunicación y Cultura 12: 3-83. CARRASCO, E. 1982. La Nueva Canción en América Latina. Santiago, CENECA. 77p. BOLÍVAR CANO, J. F. 1994. Entrevista a la nueva canción latinoamericana. Medellín, Editorial Universitaria de Antioquia. 212p. SANTA CRUZ G., N. 2004. Nueva Canción. En: Obras completas II. Investigación (1958-1991).

tesis doctoral es, sin duda, un aporte sustancial al conocimiento científico latinoamericano sobre la música popular y de raíz folclórica. La NCP es, en relación con lo expuesto, un movimiento marginal de la escena renovada, y operó, al principio, como una respuesta en la ciudad de Lima, puntualmente, al desarrollo de las escenas principales: Chile, la Argentina, Uruguay y Cuba. Posteriormente, la NCP asumió la problemática de lo nacional y lo popular e intentó, en consecuencia, hacerse de un carácter propio y distintivo dentro del gran contexto latinoamericano. Su origen y destino se hallan inextricablemente unidos al desarrollo y caída del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980) -en adelante GRFA- y, no obstante trascienda los límites temporales de esta investigación, a la transición democrática de los años ochenta y al estallido del conflicto armado (1980-2000). La historia de la NCP está determinada, obviamente, por el tono y los temas propios de la cultura peruana, por la situación global del país y de América Latina, pero sobre todo por el devenir de la vida política y por las estructuras sociales nacionales. De este modo, el contexto brindado por el GRFA otorga sentido e inteligibilidad tanto al desarrollo de la música popular peruana de la década del setenta como, especialmente, al movimiento de la NCP.

4.1 El GRFA y la vida política

La época en cuestión se caracterizó por una emergencia progresista en lo político, particularmente durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-

Buenos Aires, LibrosEnRed. Pp. 231-243. HUAMÁN LÓPEZ, C. 2015. Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno. Lima, Ediciones Altazor. 302p. ROMERO CEVALLOS, R. R. (Ed.). 2015. Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 456p. MOLINA PALOMINO, P. 2016. ¿Eso es 'tradicional'? Procesos de construcción e incorporación de nociones sobre lo 'tradicional' a través de las trayectorias musicales de los integrantes del Trío de Música y Canto Popular 'Los Cholos' en Lima. Tesis para optar al Título de Licenciado en Antropología. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales. 148p. MOLINA PALOMINO, P. 2018. Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de Nueva Canción en Lima. En: PALOMINOS MANDIOLA, S. y RAMOS RODILLO, I. (Eds.). Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago, LOM Ediciones. Pp. 327-362.

1975). De hecho, el largo camino de la democratización social que transitó el Perú desde inicios del siglo XX, alcanzó su momento cúlmine durante dicho régimen,³⁰² aunque paradójicamente -y siendo la dictadura militar que fue- el GRFA amplió derechos sociales al tiempo que restringía derechos civiles.³⁰³ Dicha contradicción, entre otras, le valió al régimen el mote de “experimento peruano”, gracias además a su eclecticismo ideológico.³⁰⁴ Dirk Kruijt, latinoamericanista holandés, a propósito señala que el gobierno de Velasco ofrece varios puntos en común con los de Getulio Vargas, Juan Domingo Perón o Lázaro Cárdenas, en Brasil, la Argentina y México, respectivamente,³⁰⁵ en el sentido de que las reformas implementadas por el GRFA tuvieron por fin fundamental socavar las bases del poder oligárquico, vigentes tanto en el Perú como a lo largo del continente desde fines del siglo XIX. Para lograr lo anterior, tanto el Velascato como otros regímenes similares se abocaron a la liquidación del modelo primario-exportador mediante la industrialización y de una intensa intervención del Estado en la economía nacional,³⁰⁶ contemplando la socialización de los recursos y el fortalecimiento de la soberanía. El GRFA es excepcional dentro de este conjunto de casos porque llevó a cabo en el Perú de los setenta una serie de reformas, como las anteriores que, con menor rapidez, fueron implementadas previamente en otros países latinoamericanos durante las décadas del treinta y cuarenta. Por otra parte, desde una perspectiva global, Velasco fue un militar progresista, líder además de una revolución autoritaria y verticalista, quien forma parte de un grupo de caudillos militares del siglo XX entre quienes se cuentan

³⁰² ZAPATA, A. 2015 Las claves del período. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. P. 23.

³⁰³ LÓPEZ J., S. 1995. Estado, régimen político e institucionalidad en el Perú 1950-1994”. En: PORTOCARRERO, G., y VALCÁRCEL, M. (Eds.). El Perú frente al siglo XXI. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 556-557.

³⁰⁴ JAQUETTE, J.S. y LOWENTHAL, A.F. 1986. El experimento peruano en retrospectiva. Lima, Instituto de Estudios Peruano. Pp. 4-10.

³⁰⁵ KRUIJT, D. 2008. La revolución por decreto. El Perú durante el gobierno militar. Lima, Instituto de Defensa Legal. P. 126.

³⁰⁶ CAMPODÓNICO, H. 2015. En: El proceso económico. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. P. 157.

a Atatürk en Turquía, Gamal Abdel Nasser en Egipto, Omar Torrijos en Panamá o Thomas Sankara en Burkina Faso, entre otros.³⁰⁷

El golpe de Estado asestado por las FF.AA. peruanas en 1968, siguiendo con esta argumentación, obedeció en parte a nuevas tendencias del pensamiento militar, elaborados y difundidos en el Centro de Altos Estudios Militares, cuyo currículo inculcó sensibilidad social y desarrollismo entre la oficialidad.³⁰⁸ Este rasgo, por ejemplo, marcó una muy acusada diferencia entre el GRFA -sobre todo durante el Velascato- y otros gobiernos militares latinoamericanos contemporáneos, de orientación derechista y mucho más conservadores en lo económico, como fueron los casos de las Juntas en Chile y Argentina, el de Hugo Banzer en Bolivia, de Alfredo Stroessner en Paraguay, en incluso el del sucesor de Velasco en el Perú: Francisco Morales Bermúdez.

En relación con dicho contraste, y luego de un cuarto de siglo de crecimiento económico sostenido en el Perú, ciertos sectores políticos durante los sesenta abogaban por una mayor distribución de la riqueza y una integración social que demoraban en darse. Las clases medias y bajas anhelaban, precisamente, la realización de esta idea, mientras que las clases superiores pretendían más bien la supresión de los conflictos de raza y clase, y la desaparición de la amenaza del comunismo, en un contexto de Guerra Fría. Velasco lideró una iniciativa militar que intentó distribuir de mejor manera el ingreso y movilizar a los sectores populares dentro de un esquema institucional bastante rígido, que pretendió suprimir la democracia e imponer un profundo sentido de la autoridad.³⁰⁹ Si bien el Velascato estableció mayor justicia y derechos sociales, el país siguió padeciendo la separación relativa de sistema político y ciudadanía, y las pocas instancias de

³⁰⁷ KRUIJT, *Ibid.*, p. 249.

³⁰⁸ TOCHE MEDRANO, E. 2008. Guerra y democracia. Los militares peruanos y la construcción nacional. Lima, DESCO / CLACSO. P. 112.

³⁰⁹ PORTOCARRERO, G. 2003. Memorias del velasquismo. En: HAMANN, M., LÓPEZ MAGUIÑA, S., PORTOCARRERO, G. y VICH, V. (Eds.). Batallas por la memoria. Antagonismo de la promesa peruana. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. P. 231.

organización popular que lograron fortalecerse durante la dictadura, fueron barridas por la violencia política y la hiperinflación de los años ochenta y noventa.

El reformismo militar identificó como problema nacional la presencia de capitales extranjeros que amenazaban la soberanía. Mientras que el primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1963-1965) fortalecía la dependencia económica con los Estados Unidos a través de ayuda financiera y estratégica, obtenida por medio de la Alianza para el Progreso, los Cuerpos de Paz y otros organismos,³¹⁰ la oficialidad concluían que tan necesario como acabar con el régimen oligárquico era zafar de la dominación imperialista.³¹¹ Es más: el hecho puntual que llevó a los militares a asestar el golpe de octubre de 1968 fue la reactivación, el año anterior, de una vieja contienda entre el Estado peruano y la International Petroleum Company - subsidiaria de la norteamericana Standard Oil- acerca de los yacimientos petrolíferos de La Brea y Pariñas, emplazados en la costa norte del país. Años antes, los altos mandos habían llegado a la conclusión de que tales recursos debían ser nacionalizados,³¹² y reaccionaron políticamente ante la falta de claridad y la negligencia respecto a este asunto tan sensible por parte del Ejecutivo y del partido oficialista, Acción Popular. Luego de un bullado escándalo en torno a las negociaciones entre el gobierno y la mentada corporación, aquel mismo octubre de 1968, sólo pocos días después de la defenestración de Belaúnde, el acto inaugural de la así llamada Revolución Peruana fue la toma de Talara -provincia donde se levantaban las instalaciones petrolíferas-, bautizado significativamente como el “Día de la Dignidad Nacional”.³¹³ El acto respondió, con un alto sentido escénico, a la voluntad militar de limitar al máximo posible la dependencia con los Estados Unidos,

³¹⁰ ZAPATA, A. 2015. La vida política. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. P. 46.

³¹¹ CAMPODÓNICO, *Op. cit.*, p. 168.

³¹² ZAPATA, *Ibid.*, p. 47.

³¹³ CONTRERAS, C. y CUETO, M. 2014. Historia del Perú contemporáneo. Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad del Pacífico. P. 340.

no obstante hubieran acuerdos activos, y de establecer en el futuro relaciones con países ubicados fuera del orden capitalista.³¹⁴

Como es de suponer, según el estado de la economía política bajo la Guerra Fría, las tensiones estructurales entre los sistemas capitalistas y socialistas tenían su correlato geopolítico en la existencia de un Primer Mundo -capitalista-, un Segundo Mundo -socialista real- y un Tercer Mundo, conformado por los países agrupados en torno al Movimiento de Países No Alineados. La así llamada Tercera Posición ostenta como aspecto sobresaliente el apoyo tácito que brindó a corrientes de pensamiento económico que se orientaban a la superación de la eurocéntrica teoría del desarrollo, como la teoría ISI, acuñada por CEPAL, y la posterior y más radical teoría de la dependencia. La segunda demandaba la ruptura de los países emergentes con las metrópolis, y el modelo velasquista puso énfasis precisamente en una política internacional más agresiva y solidaria.³¹⁵ Correspondiendo a esta posición, el GRFA, régimen tercerposicionista,³¹⁶ estableció relaciones diplomáticas y comerciales con la Unión Soviética (1969), la República Popular China (1971), Cuba (1974) y otros países de la órbita socialista.³¹⁷ El Velascato se guio por el principio de que el imperialismo también se expresa como una agresión económica,³¹⁸ de modo que la posición fuertemente nacionalista del GRFA debió lidiar con las contradicciones de insertarse en un socialismo internacionalista, siendo además Velasco mismo un líder particularmente autocrático y anticomunista.³¹⁹

El gobierno de Velasco contempló desde el principio amplias reformas estructurales en economía y sociedad, puntualmente en el sistema de propiedad de la tierra,

³¹⁴ KRUIJT, *Op. cit.*, p. 198.

³¹⁵ CAMPODÓNICO, *Op. cit.*, pp. 158-159.

³¹⁶ FITZGERALD, E.V.K. 1981. La economía política del Perú 1956-1978. Desarrollo económico y reestructuración del capital. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. P. 72.

³¹⁷ MARTÍN SÁNCHEZ, J. 2002. La Revolución Peruana: ideología y práctica política de un gobierno militar 1968-1975. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad de Sevilla. Pp. 156-157.

³¹⁸ SINAMOS. 1974. Ideología de la Revolución Peruana. Lima, Centro de Estudios de Participación Popular. P. 154.

³¹⁹ KRUIJT, *Op. cit.*, p. 148.

política fiscal, banca y gestión pública, entre otros aspectos. Para el GRFA, los males del Perú podían resumirse en dos: una excesiva dependencia política y económica del extranjero, como ya se ha dicho, y la existencia una élite escasamente interesada en el desarrollo del país. A la nacionalización de los enclaves extranjeros se sumaban un viraje en el modelo de desarrollo, ahora orientado al mercado interno y a la industrialización, esbozando así un proyecto que implicaba la estatización de las materias primas -mineras, petrolíferas, agrícolas-, y la reinversión de sus ganancias en el sector fabril, reforma agraria mediante, construcción de obras públicas y otras medidas orientadas a la ampliación del mercado interno. De este modo, al menos hasta mediados de los setenta, el Estado se levantaba como el principal actor de la economía peruana. Dado este contexto, y ponderando el enorme impacto que tuvo sobre la sociedad peruana en su conjunto, el hito histórico central del GRFA fue la Reforma Agraria, promulgada en 1969, la que liquidó las bases socioeconómicas de la clase terrateniente peruana y eliminó a la agroindustria extranjera, aplicándose efectivamente a poco más de la mitad de la tierra fértil del país, y beneficiando a cerca de una cuarta parte de las familias campesinas.³²⁰ Si bien la Reforma Agraria no consiguió, con lo años, transformar efectivamente la economía nacional ni mejorar sustancialmente la vida material de los campesinos peruanos,³²¹ sus avances se dieron más bien en lo político y lo cultural. Por ejemplo, se incorporó al campesinado a la sociedad moderna, pues la Ley de Reforma Agraria y todo su aparataje político fue puesto al servicio de la inclusión de los campesinos a la vida nacional, sobre todo en las regiones andinas. Por así decirlo, la Reforma fue pensada para transformar a los pongos en ciudadanos. De hecho, la Constitución para la República del Perú de 1979, aunque promulgada por el gobierno siguiente, recogió el espíritu velasquista ampliando radicalmente el derecho a sufragar, por ejemplo, con la inclusión de los indígenas.³²² Indesmentiblemente, el GRFA modernizó al Perú y contribuyó a

³²⁰ ZAPATA, La vida política, pp. 51-52.

³²¹ CABALLERO, J. M. 1980. Agricultura, reforma agraria y pobreza campesina. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Pp. 71 y ss.

³²² ZAPATA, La vida política, pp. 60-61.

brindarle su rostro contemporáneo, apelando en parte a una versión renovada del indigenismo, advertible por ejemplo en la transformación significativa del Día del Indio, celebrado cada 24 de junio -fecha que, en 1969, fue escogida para lanzar la Reforma con despliegue de tropas y tomas de grandes haciendas- en el Día del Campesino.³²³

En sintonía con lo expuesto, el gobierno de Velasco reconoció al quechua como lengua oficial del Perú, apoyando con esto un indigenismo *sui generis* cuya política contemplaba, además de la exaltación icónica del líder indígena Túpac Amaru II como precursor de la Revolución Peruana, la programación en radio y televisión de noticieros y publicidad en dicha lengua. Asimismo, fue impulsada otra gran transformación estructural, en este caso encargada a algunos destacados intelectuales progresistas -entre ellos, a los hermanos Augusto y Sebastián Salazar Bondy-, a través de la Ley General de Educación de 1972.³²⁴ Tal legislación buscaba la universalización de la educación, ampliarla a las etapas iniciales y contribuir a la formación del “hombre nuevo”. La Ley incluía un uniforme escolar universal de uso obligatorio, medida que volvió aún más impopular al GRFA entre los sectores acomodados.³²⁵

En relación con la radicalidad de las medidas descritas, el GRFA debió enfrentar desde temprano problemas relativos a la legitimidad del régimen y a las relaciones entre militares y ciudadanía. La urgencia de ganarse las bases sociales obligó al Velascato a tentar formas de mando y organización que neutralizaran los vicios de la democracia burguesa, desde su perspectiva, y que suavizaran su acentuado autoritarismo. Es necesario enfatizar que el GRFA redujo al mínimo la iniciativa de los partidos y, aunque nunca ilegalizó la actividad política, si limitó algunas garantías

³²³ MARTÍN SÁNCHEZ, J. 2011. Indigenismo bifronte en el gobierno peruano de Velasco Alvarado: continuidad y alternativa, sierra y selva”. En: GIRAUDO, L. y MARTÍN SÁNCHEZ, J. (Eds.). La ambivalente historia del indigenismo. Campo interamericano y trayectorias nacionales 1940-1970. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. P. 216.

³²⁴ BIZOT, J. 1976. La reforma de la educación en Perú. París, Unesco. P. 18

³²⁵ OLIART, P. 2013. Education for social change. Peru 1972-1975. Journal of Social Education 12(3): 12.

constituciones, como el derecho de reunión, y, lo más importante, cerró el Congreso de la República.³²⁶ Esta y otras actitudes le valieron al régimen los adjetivos de “nasserista”, “bonapartista” o “corporativo”, los que en esencia apuntaban a que, más que representar los intereses de alguna clase social, el gobierno pretendía liderar un proyecto de modernización dirigida que involucrara a todos los sectores sociales y de interés, mediando entre capital y trabajo, Estado y sector privado, entre la nación y la comunidad internacional.³²⁷

El GRFA reunía dos características bien particulares: su carácter tecnocrático y una abierta antipatía hacia formas convencionales de organización democrática. Si bien uno de sus aspectos centrales fue que los militares en general se rehusaban a la fundación de un partido que capitalizase su prestigio y brindara apoyo a su programa, el Velascato, paradójicamente, se rodeó de políticos profesionales capaces de optimizar el impulso del régimen, contrapesar la falta de experiencia de los militares en determinadas materias, y desarrollar mecanismos que involucraran a las masas en la revolución. El Comité de Asesoramiento de la Presidencia fue formado con civiles provenientes del Aprismo, la Democracia Cristiana y otros partidos,³²⁸ y se crearon además la Dirección de Promoción y Difusión de Reforma Agraria y los Comités de Defensa de la Revolución, estos últimos orientados a conseguir la adhesión de los militantes de las distintas colectividades partidistas.

Finalmente, la experiencia ganada y la necesidad de reforzar el apoyo popular llevaron al Velascato a fundar, en 1971, el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, SINAMOS, cuya sigla alude, obedeciendo al espíritu agrarista, a la idea de una tierra sin amos.³²⁹ Lideró el Sistema el coronel Leónidas Rodríguez Figueroa, quien posteriormente caería junto a Alvarado en 1975 y se abocaría en adelante al fortalecimiento de la izquierda, junto a otros exmilitares. Otras personalidades de renombre al interior de la estructura fueron Carlos Delgado,

³²⁶ KRUIJT, *Op. cit.*, p. 209.

³²⁷ CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, p. 340.

³²⁸ ZAPATA, *La vida política*, p. 54.

³²⁹ ROCA-REY, C. 2016. *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1966-1975)*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Estudios Peruanos. P. 71.

destacadísima figura del Partido Aprista, Héctor Béjar, veterano del Ejército de Liberación Nacional -asociación guerrillera basada en el foquismo y derivada fundamentalmente del comunismo peruano- y Darcy Ribeiro, eminencia de la antropología brasileña y un exiliado político. Presencias como las mencionadas denotan el eclecticismo doctrinal propio del GRFA. Si bien la Revolución Peruana no gozó de un apoyo absoluto de parte de la izquierda ni mantuvo una política de buena convivencia con los jóvenes universitarios más radicales,³³⁰ integró al proceso a muchísimos militantes de dicho sector, desde comunistas más tradicionales hasta maoístas y guevaristas.³³¹ Las actividades llevadas a cabo por el Sistema no se enfocaron ya solamente en los campesinos, siendo sus orígenes precisamente las campañas destinadas a aplicar la Reforma Agraria. En esta etapa, lo que el régimen demandaba era un gran aparato propagandístico y un dispositivo que, en términos castrenses, ejecutara maniobras de apoyo popular a través de movilizaciones, manifestaciones públicas, la organización de las barriadas y la fundación de organizaciones gremiales y sindicales paralelas a las preexistentes.³³² SINAMOS constituyó una estructura verticalista y centralizada que cumplía funciones tecnocráticas, propagandísticas, de organización e inteligencia, enfocada básicamente en vincular autoritariamente al pueblo con las Fuerzas Armadas.

Por otra parte, la vida política peruana se vio determinada por coyunturas y procesos que complementaban y problematizaban la dictadura militar. En relación con el desarrollo del sistema peruano de partidos, en marcha desde la década de 1920, éste atravesó grandes transformaciones gracias a las nuevas direcciones tomadas por sus principales referentes y la aparición de otros nuevos. Acción Popular, por ejemplo, ganó fuerza a medida que avanzaba la década haciendo gala de un carácter moderadamente antioligárquico, representando a los sectores medios y

³³⁰ LYNCH, N. 1990. Los jóvenes rojos de San Marcos. El radicalismo universitario de los años setenta. Lima, El Zorro de Abajo Ediciones / CONCYTEC. Pp. 46-47.

³³¹ RÉNIQUE, J. L. 2015. Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la 'revolución' en el Perú. Lima, La Siniestra Ensayos. Pp. 114-115.

³³² CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, p. 356.

profesionales, orientada a modernizar el Perú y democratizarlo.³³³ Gobernó entre 1963 y 1965, con la presidencia de Fernando Belaúnde. Igualmente mesocrática fue la Democracia Cristiana, inspirada en la doctrina social de la iglesia, de carácter más intelectual pero que no llegó a ganarse el favor de la ciudadanía.³³⁴ Respecto a los referentes progresistas más tradicionales, un hecho importante es el giro hacia la derecha experimentado por el aprismo, como reacción a la Revolución Cubana, desplazamiento que permitió la apertura de espacios, tanto entre los estudiantes como en los sindicatos, que favorecieron luego el desarrollo de la nueva izquierda.³³⁵ Asimismo, está el Partido Comunista Peruano, con un peso sindical importantísimo, que cruzaría dicha década sufriendo cismas entre los sectores prosoviéticos -que apoyaron oficialmente al GRFA, de hecho- y prochinos -obedeciendo al paulatino quiebre entre Moscú y Pekín, por supuesto- y posteriormente entre distintas facciones maoístas.³³⁶

El peso del APRA y de los comunistas se hizo sentir sobre todo en el mundo del trabajo. Las organizaciones industriales más importantes fueron la Confederación General de Trabajadores del Perú, bajo hegemonía “moscovita”, y la Coordinadora Central de Unificación Sindical Clasista, liderada por los “pekineses”. La segunda en general se mostraba más radical en sus movilizaciones, despreciando la legalidad y la democracia burguesa, muy en sintonía con la Revolución Cultural china. Se trataba de organizaciones clasistas, cuya doctrina era abiertamente aceptada tanto en fábricas como en centros mineros, organizaciones campesinas y entre estudiantes universitarios.³³⁷ En el ámbito rural, la Confederación Campesina del Perú, fundada en los años cuarenta, tuvo sus bases en las comunidades indígenas y en los trabajadores de las haciendas andinas, es decir, en los sectores

³³³ BÉJAR RIVERA, H. 1983. Los movimientos sociales y los partidos políticos desde 1930 hasta 1968: su significado en términos de participación popular. En: FRANCO, C. y AMES, R. (Eds.). El Perú de Velasco I. Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación. Pp. 182-183.

³³⁴ CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, pp. 326-327.

³³⁵ ZAPATA, La vida política, p. 38.

³³⁶ DORAIS, G. 2012. La crítica maoísta peruana frente a la reforma agraria de Velasco (1969-1980). Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Pp. 10-12.

³³⁷ CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, p. 359.

más tradicionales del agro. Estaba bajo hegemonía prosoviética, siempre disputándose su control con el trotskismo y, posteriormente, con sectores de la nueva izquierda, tendencias todas que, a su vez, confluyeron con los movimientos guerrilleros peruanos de los sesenta y que, a la larga, impactaron en el posterior proceso de Reforma Agraria.³³⁸ La robustez del sindicalismo peruano fue un aspecto de la vida sociopolítica que, en contraste con el sistema partidista, el GRFA sí consideró que podía ser intervenido. Para tal efecto, el Velascato se entregó, a través de SINAMOS, a la tarea de crear centrales paralelas a las existentes, con tal de controlar dichas actividades asociativas y sumarlas a las iniciativas del régimen. Creó, por ejemplo, la Confederación Nacional Agraria, para contrapesar la Confederación Campesina, y la Central de Trabajadores de la Revolución Peruana, para conseguir lo propio en el sector fabril.³³⁹

Por su parte, nuevos sectores políticos surgían desde mediados de los sesenta, más a la izquierda del comunismo leninista, compuestos fundamentalmente por estudiantes universitarios e intelectuales. Su emergencia alteró las expectativas sociales respecto a qué debía esperarse de un profesional en formación, y llevó a cabo una suerte de revolución en torno a la familia y la vida adulta. Este sector acusó recibo tanto de la heterogénea teoría marxista en boga como de la Revolución Cubana, Mayo del '68 y las guerrillas peruanas, intentando aplicar estas tesis y experiencias a los problemas estructurales del país. Las organizaciones neoizquierdistas se concentraron fundamentalmente en liquidar la influencia aprista sobre el movimiento estudiantil, y en general se mostraron muy entusiastas con nuevas vías de desarrollo para el Perú y nuevas maneras de organizar la vida. En tal sentido, hubo una cierta convergencia entre dichas propuestas políticas y aspectos de la contracultura, como el jipismo, la vida comunitaria, la liberación sexual, etcétera, desarrollándose, en algunos casos, una suerte de socialismo

³³⁸ KRUIJT, *Op. cit.*, p. 222.

³³⁹ BÉJAR RIVERA, H. 1983. Reforma Agraria y participación popular. En: FRANCO, C. y AMES, R. (Eds.). El Perú de Velasco I. Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación. P. 719.

campesinista.³⁴⁰ Su posición por lo común se sostenía en el diagnóstico de que el Perú no podía desarrollarse al hallarse a merced de potencias extranjeras y de una oligarquía mezquina que se perpetuaba en la injusticia social y se oponía a los urgentes cambios sociales y políticos. La única manera de subvertir esta situación era mediante un proceso revolucionario que no identificaron con el régimen de Velasco, al que juzgaron demasiado mesurado y que describieron, en ciertos casos, con una versión criolla del fascismo. De otro lado, este sector no se identificó con el patriotismo promovido por el GRFA y se sintió mejor preparado y más legitimado para liderar una eventual revolución de campesinos, estudiantes y obreros. Buena parte de sus líderes se formaron en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Pontificia Universidad Católica del Perú, siendo el núcleo de una nueva hornada de partidos como Vanguardia Revolucionaria, el Partido Comunista Revolucionario, el Partido Socialista de los Trabajadores, etcétera.

Otra variable importantísima en la historia sociopolítica de los sesenta es la imbricación entre el conflicto del agro en el Ande y la aparición de las mentadas guerrillas. El conflicto social en las zonas rurales tuvo su origen en los años cuarenta, con el antecedente directo de la legalización de la comunidad campesina en los veinte. El conflicto se agudizó entre los años cincuenta y los siguientes, cuando dichas comunidades habían iniciado acciones legales o negociaciones de compra para recuperar tierras perdidas en manos de los gamonales.³⁴¹ La querrela social fue escalando especialmente en los departamentos de Cerro de Pasco, Junín y Cusco, donde el campesinado ocupó tierras hacendales con el apoyo de universitarios maoístas y foquistas. Frente a las movilizaciones, el Estado asumió dos estrategias: la represión policial para la reinstauración del orden -sobre todo en Cerro de Pasco- y el enfrentamiento de este problema en sus bases estructurales, para lo cual reactivó un proyecto de reforma agraria pendiente desde los cincuenta. La Junta Militar que gobernó el país de 1962 a 1963 tomó la iniciativa, creando el

³⁴⁰ CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, pp. 356-358.

³⁴¹ KLARÉN, P. F. 2012. Nación y sociedad en la historia del Perú. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Pp. 394-395.

Instituto Nacional de Planificación y promulgando una ley de reforma exclusiva para el valle de La Convención, en Cusco, región en donde operaba un capítulo especialmente radical de la Confederación Campesina del Perú. Al asumir la presidencia, Belaúnde debió enfrentar una segunda ola de toma de tierras, debido a que parte de los campesinos asumieron que, con su llegada al poder, se daba comienzo a la transformación de la propiedad agraria. Ante tal urgencia, el presidente presentó otro proyecto de reforma en septiembre de 1963, aprobado fríamente al año siguiente.³⁴² La urgencia con que Velasco y la oficialidad dio su golpe de Estado, el segundo de la década del sesenta, se debió en gran parte a la desidia con que el gobierno civil enfrentaba este y otros problemas de interés nacional.

La ya mencionada Revolución Cubana caló hondo en el Perú y aumentó el entusiasmo despertado durante la década anterior por la Revolución China.³⁴³ Una de las evidencias más claras de su impacto fueron las antedichas guerrillas que operaron entre 1962 y 1965, que además de pretender formar focos revolucionarios -siguiendo el ejemplo de Ernesto “Che” Guevara-, de alguna u otra manera coincidieron con los movimientos campesinos que reivindicaban la propiedad comunitaria. Una de estas fue el Ejército de Liberación Nacional -ELN-, una escisión marxista leninista, cuyo líder fue el mencionado Héctor Béjar,³⁴⁴ y cuyo territorio de acción se dio en la Amazonía meridional. La segunda, a propósito de la derechización del aprismo, fue una escisión del mismo bautizada “APRA Rebelde”, dirigida por Luis de la Puente Uceda, que confluiría con otros sectores marxistas para dar forma al Movimiento de Izquierda Revolucionaria -MIR-, activo en distintas zonas de la Sierra Central.³⁴⁵

Tanto el ELN como el MIR representaban una amenaza a la débil institucionalidad estatal en apartados confines andinos y selváticos, sacaban provecho del desborde

³⁴² ZAPATA, La vida política, p. 36 y 43.

³⁴³ CHAPLIN, D. 1968. Peru's postponed revolution. *World Politics* 20(3): 411-412.

³⁴⁴ CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, pp. 329-330.

³⁴⁵ BÉJAR RIVERA, H. 1969. Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera. Lima, Campodónico Ediciones. P. 39.

político y social que paulatinamente afectaba al gobierno de Belaúnde, y su acción, aunque ineficaz en términos militares, generó una presión política tal que terminó por acelerar los procesos de reforma agraria y, posteriormente, de imposición del GRFA.³⁴⁶ Estos grupos irregulares fueron aplastados por las Fuerzas Armadas peruanas en 1966, asistidas militarmente por los Estados Unidos. Precisamente, la orientación social y desarrollista de las doctrinas de seguridad nacional que orientaron la contrainsurgencia, indicaban que la “amenaza interna” estaba encarnada en estos grupos armados y, al mismo tiempo, aquella amenaza era asimismo la estructural injusticia que, precisamente, estimulaba la aparición de dichos grupos.³⁴⁷ Es más: las operaciones contrainsurgente generaron gran impacto entre los oficiales, tanto gracias al trato que tuvieron con las familias de los guerrilleros muertos y desaparecidos, como sobre todo gracias al conocimiento obtenido sobre las condiciones de explotación y marginación a las que estaban sometidos los campesinos peruanos. Los militares cobraron consciencia de que la represión de las guerrillas no eliminaba las condiciones y causas de las mismas, y que el sistema político peruano fracasaba debido a factores que los grupos de izquierda lograron identificar y atacar correctamente.³⁴⁸

4.2 Criollismo, migración y folclor en Lima

Determinadas transformaciones estructurales, experimentadas hasta los años setenta, contribuyeron a hacer del Perú un país más urbano y modernizado. Entre aquellas, la más determinante fue la migración interna que bajó desde el Ande hacia las principales ciudades de la costa. Sus consecuencias más evidentes fueron el desplazamiento de recursos económicos y simbólicos desde un Perú hispanocéntrico y costeño hacia uno andino y mestizo, el desborde del Estado en términos de organicidad social y cobertura de derechos, y una erosión de la cultura

³⁴⁶ RÉNIQUE, J. L. 2006. De la ‘traición aprista’ al ‘gesto heroico’: Luis de la Puente Uceda y la guerrilla del MIR. *Ecuador Debate* 67: 77.

³⁴⁷ CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, pp. 342-343.

³⁴⁸ KRUIJT, *Op. cit.*, pp. 129-130.

oficial, trastornada ahora por la aparición de nuevas subjetividades y formas de enfrentar el quehacer artístico.³⁴⁹

Las causas primeras de la migración son de larga data, hallándose generalmente en la crisis sostenida que afectó tanto al gamonalismo como a la propiedad comunal en los valles andinos, desde fines del siglo XIX. La imposibilidad de la economía agraria para satisfacer las necesidades básicas de la población empujó a multitudes hacia las ciudades costeras, polos atractivos gracias a las actividades agroindustriales, mineras y fabriles.³⁵⁰ Este desborde económico fue una de las causas fundamentales, asimismo, del conflicto social señalado, que redundó tanto en la aparición de las guerrillas como en la aplicación de la Reforma Agraria.³⁵¹ Por otra parte, ciertas dinámicas laborales entre los habitantes del Ande, como el tradicional trabajo temporario en ciudades y centros mineros, y la expansión paulatina del Estado a lo largo de las regiones andinas -que se tradujo en el servicio militar obligatorio o el bilingüismo inculcado por la instrucción pública, entre otros efectos-, antecederán dicha transformación demográfica y sus consecuencias culturales.³⁵² Décadas más tarde, el *peak* demográfico de las migraciones fue alcanzado en la década del sesenta, disminuyendo durante la década siguiente.³⁵³ La fuerte presencia andina puso en evidencia la incapacidad del Estado para resolver problemas causados por el sobrepoblamiento de ciudades como Lima, en donde los migrantes, devenidos pobladores, dejaron simplemente de apelar al gobierno, ya en la década de 1950, para ocupar y autoconstruir sus propias

³⁴⁹ VICH, V. 2015. La cultura. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. P. 291.

³⁵⁰ GOLTE, J. 1995. Nuevos actores y culturas antiguas. En: COTLER, J. (Ed.). Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política. Lima, Instituto de Estudios Peruano. Pp. 139-140.

³⁵¹ REMY SIMATOVIC, M. I. 2015. Población y sociedad. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. P. 247.

³⁵² REMY SIMATOVIC, *Ibid.*, p. 230.

³⁵³ ZAPATA, Las claves del período, p. 21.

viviendas y barrios,³⁵⁴ dando pie a un fenómeno urbanístico llamado “villas” o, eufemísticamente, “invasiones”, “pueblos nuevos” o “asentamientos humanos”.

La consolidación urbanística de esta realidad fue punto de partida para profundas transformaciones socioculturales y económicas, expresadas como una informalización del mercado interno, el recrudecimiento de la intersección de racismo y clasismo en los sectores urbanos, por ejemplo, o en fenómenos que han sido analizados a la luz de conceptos como “andinización”,³⁵⁵ “cholificación”,³⁵⁶ “ruralización”³⁵⁷ o “provincialización”. El último fue acuñado por el antropólogo y músico ayacuchano Alejandro Vivanco Guerra, a partir de su propia experiencia como folclorista y provinciano en la capital y de sus investigaciones académicas. Según Vivanco, a las taras psicológicas y culturales que afectaban a los migrantes andinos -un potente complejo de inferioridad o acomplejamiento que José María Arguedas describió como aculturación-³⁵⁸, venía desde temprano imponiéndose un proceso de valoración de las identidades andinas en el nuevo territorio, en torno a la década de 1950, proceso que ulteriormente proveyó los medios de adaptación, transmisión y transformación de la cultura tradicional andina en, principalmente, la capital. Por decirlo así, el reforzamiento que los migrantes -aferrados a sus comunidades de origen, paisanos y a sus símbolos identitarios- que llevaron a cabo de su propia cultura en su condición migrante y marginal, contribuyó finalmente a

³⁵⁴ COLLIER, D. 1978. *Barriadas y élites: de Odría a Velasco*. Lima, Instituto de Estudios Peruano. Pp. 78-93.

³⁵⁵ KLARÉN, Nación y sociedad, p. 425.

³⁵⁶ QUIJANO, A. 2014. El ‘movimiento indígena’ y las cuestiones pendientes en América Latina. En: *Cuestiones y horizontes. Antología esencial*. Buenos Aires: CLACSO. Pp. 652 y ss.

³⁵⁷ LLORENS AMICO, J. A. 1983. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima, Instituto de Estudios Peruano / Instituto Indigenista Interamericano. Pp. 118-119.

³⁵⁸ Palabras de Arguedas con ocasión del acto de entrega del premio Inca Garcilaso de la Vega, ciudad de Lima, en octubre de 1968: “[...] el caudal de las dos naciones [la quechua y la mestiza] se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir, se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba conseguir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido”. ARGUEDAS, J. M. 2003. *No soy un aculturado... El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana. P. 12.

transformar el temperamento de las ciudades costeñas, las que tendieron a ser identificadas, en adelante, con la cultura andina en mutación. La provincialización, por ende, se desplegó a través de instancias asociativas, como clubes de provincianos y sitios de esparcimiento, en donde el cultivo de músicas vernáculas y danzas, bajo la categoría de folclor, permitió desestimar, geográfica y culturalmente, la separación de sierra y costa.³⁵⁹ De hecho, según Vivanco, el folclor permitió al migrante conquistar la capital y, al mismo tiempo, conservar una imagen del terruño que se expresaba, por ejemplo, en pseudónimos artísticos y vestimentas, en una “conducta regionalista”, finalmente, cuya importancia estuvo en directa relación con el grueso de la migración hacia la metrópolis y la modernización del folclor serrano.³⁶⁰

Esta serie de dramáticas transformaciones afectó sensiblemente la antigua identidad musical limeña, encarnada por el criollismo. Alrededor de un siglo antes, tras la Guerra del Pacífico, fue acumulándose un canon de géneros populares, reunidos la mayoría en torno a la herencia hispánica, cuya apropiación se dio a través del teatro y la zarzuela, y en base al consumo y práctica musicales de las clases populares. A dicho repertorio -a la polca, la marinera y especialmente al vals- le fue atribuido un temperamento local, sumamente relevante sobre todo durante el primer tercio del siglo XX.³⁶¹ Precisamente, durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) la ciudad de Lima asistió a la aparición de una variedad de innovaciones técnicas y de consumo, que invadieron la cotidianidad de sus habitantes con medios como el fonógrafo, la radio y el cine sonoro. Como es de suponer, la popularidad de dichos medios contribuyó a que circulara por la ciudad una gama de géneros “extranjeros” -es decir, ni criollos ni peninsulares- algunos de cuyos elementos estilísticos fueron incorporados al repertorio local, modernizándolo

³⁵⁹ GOLTE, J. 1990. Los caballos de troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Pp. 68 y ss.

³⁶⁰ VIVANCO GUERRA, A. 1973. El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima. Tesis para optar al Grado Académico de Bachiller con especialidad en Antropología. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. S.f.

³⁶¹ ROMERO CEVALLOS, R. R. 1985. La música tradicional y popular. En: BOLAÑOS, C. et al. La música en el Perú. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. P. 257.

aún más.³⁶² Quien mejor representa esta etapa del criollismo es Felipe Pinglo Alva, quien además de haber elevado el nivel compositivo del vals criollo supuso un hito en la profesionalización de su medio musical.

Una nueva etapa para el criollismo abre con la década de 1950, etapa marcada fuertemente por la superación de su carácter popular al ser adoptado por las clases medias y aristocráticas, para de este modo situarse como el universal simbólico de la identidad limeña.³⁶³ Dicho proceso se debió en parte a los mejoramientos en transporte que experimentó la capital, incrementándose la comunicación entre los bastiones criollistas -los distritos de Lince, Breña, Surquillo, Barrios Altos, La Victoria, Rímac o Callao, entre otros- y el resto de la ciudad, en este caso, con los balnearios y barrios exclusivos.³⁶⁴ La consolidación social del medio vino aparejada por la asimilación de la raíz musical afroperuana, ignorada por amplios sectores de la población capitalina, puntualmente en la incorporación del cajón como instrumento distintivo. Dicha etapa del criollismo estuvo representada por creadores e intérpretes como Luis Abelardo Núñez, Lorenzo Humberto Sotomayor, Manuel Acosta Ojeda, Augusto Polo Campos, Alicia Maguiña, Chabuca Granda, Óscar Avilés, Arturo “Zambo” Cavero y, ya a fines de los sesenta, por Lucha Reyes.

Ahora bien, llama la atención que la época de mayor popularidad del criollismo coincidiera con el auge de la migración interna, fenómeno que, como ya expliqué, vino a trastornar la estructura demográfica y cultural de la capital. Este desfase simbólico queda de manifiesto, por ejemplo, en la valiosísima obra de Chabuca Granda, quien pareciera personificar mejor que nadie los valores y paradojas de esta fase. La compositora e intérprete nació de entre las mejores familias del país, en un tiempo en que las clases altas y medias aún rechazaban el criollismo por,

³⁶² LLORÉNS AMICO, J. A. CHOCANO PAREDES, R. 2009. Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño. Lima, Instituto Nacional de Cultura. Pp. 133-134.

³⁶³ BOLAÑOS, C. 1995. La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima metropolitana. Lima, Universidad de Lima. Pp. 48-49.

³⁶⁴ MENDÍVIL, J. 2015. 'Lima es muchas Limas'. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En: ROMERO CEVALLOS, R. R. (Ed.). Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 27-28.

precisamente, reflejar las condiciones sociales y preferencias estéticas populares. Granda no sólo representa biográficamente este giro dado por las clases acomodadas al asumir el criollismo como patrimonio, sí no que además se aboca a plasmar en sus canciones –vales, la mayoría, casi siempre en aquellos compuestos durante los cincuenta- una visión de mundo que trasunta los privilegios de la rancia burguesía costeña y el esplendor de la Lima clásica. Buenos ejemplos de este imaginario son, a gusto mío, “Fina estampa” y “José Antonio”, canciones que enaltecen la vida de hombres de abolengo, que transcurren en espacios bellos y libres de conflicto, y cuyas connotaciones sociales contrastan palmariamente con otras inherentes a, por ejemplo, “El plebeyo” de Pinglo Alva, clásico criollista que tematiza algunas de las contradicciones sufridas por una sociedad estamental como la limeña. En canciones como las antedichas, Granda exalta una ciudad sublimada y crepuscular, muy diferente a la Lima concreta y contemporánea, que en la década de 1950 se transformaba definitivamente al calor de la inmigración serrana y de la formación de una cultura popular totalmente nueva.³⁶⁵

El auge del folclor y la declinación del criollismo, en términos de popularidad, fueron procesos paralelos que convergieron en la crucial década de 1950. Respecto al primero, la provincialización provocó la transformación del folclor como entramado de géneros musicales, desplazándose desde contextos tradicionales hacia otros modernizados y urbanos, determinando asimismo su crecimiento como escena,

³⁶⁵ Aunque escapa a la investigación en curso, esta nueva cultura popular limeña merece ser reseñada debido a las enormes consecuencias tendrá para la futura identidad peruana. Fue desplegándose con fuerza desde los años sesenta sobre la base demográfica, económica y urbanística de la migración andina, con las segunda y tercera generaciones de serranos, gracias a un consumo cultural más amplio y a la propia práctica musical. Primó originalmente la fusión del huayno con ritmos importados desde el Caribe -entre otros, la cumbia colombiana-, rindiendo fruto al cabo de unos veinte años en lo que se conoció bajo el nombre de “chicha”, categoría que nombra la mezcla de los antedichos géneros con elementos del pop y el rock, su escena específica y determinados rasgos paramusicales, destacando sobre todo su gráfica. Con una tradición de más de cuatro décadas, la cumbia serrana, amazónica o chicha -distintos nombres para distintos contextos-, ha despertado interés mundial y se ha sido reconocida como una expresión legítima de la peruanidad. En relación a sus orígenes y la consolidación de sus subgéneros, cabe destacar la figura de Enrique Delgado Montes, líder de la banda Los Destellos, cuya carrera abarcó las músicas criolla, andina, tropical y rockera. Enrique Delgado encarna, en su biografía artística, el mestizaje cultural que cundió en la Ciudad de los Reyes a partir de los años sesenta.

mercado y referente simbólico, en el marco general de la música popular peruana. Cabe mencionar que, al hablar de folclor en el ambiente limeño de la segunda mitad del siglo XX, se hace alusión casi exclusivamente a la gama de géneros y estilos andinos, a no ser que se haga hincapié en excepciones, como en los casos de las raíces afroperuanas o amazónicas. Los antecedentes más tempranos pueden hallarse en el nacionalismo musical,³⁶⁶ específicamente en la obra de compositores como Daniel Alomía Robles o Theodoro Valcárcel, producida en torno a la década de 1920, pero sobre todo en las celebraciones de la fiesta de San Juan en la Pampa de Amancaes,³⁶⁷ ubicada en el actual distrito del Rímac. La tradicional fiesta cobró un tenor particular durante los 1920, cuando fueron incorporados con gran éxito números serranos que, con el correr de los años, generaron expectativas en relación tanto al creciente número de músicos andinos en la ciudad como a la pertinencia de estas músicas para la exaltación de lo patrio.³⁶⁸ Lo que siguió a la formación de esta masa crítica fue la aparición y consolidación de los coliseos y otros escenarios propios de la música folclórica, especialmente importantes desde los cincuenta, y la transformación del folclor en un fenómeno discográfico y radiofónico de gran relevancia.³⁶⁹

Fue con el gobierno del presidente José Luis Bustamante y Rivero que el Estado por primera vez desplegó una política cultural sustancial en torno al folclor, bajo la lógica de los desarrollismos latinoamericanos, poniendo especial énfasis en la presencia de músicos migrantes en la capital. Su diseño dependió del destacado indigenista Luis Eduardo Valcárcel, Ministro de Educación entre 1945 y 1947, quien en su cartera creó la Sección de Folklore y de Artes Populares, a cuya cabeza puso al renombrado antropólogo y escritor José María Arguedas. Fue desde aquí que Arguedas produjo las primeras grabaciones comerciales de música folclórica, hacia

³⁶⁶ RAYGADA, C. 1945. La música en el Perú. Las fuentes folklóricas. En: SAINTE MARIE, D. (Ed.). Perú en cifras 1944-1945. Lima, Empresa Gráfica Scheuch. Pp. 914-915.

³⁶⁷ LLORÉNS AMICO, J. A., y NÚÑEZ REBAZA, L. 1981. La música tradicional andina en Lima metropolitana. *América Indígena* 41(1): 56.

³⁶⁸ VIVANCO GUERRA, *Op. cit.*, s/f.

³⁶⁹ BORRAS, G. 1998. 'Los de arriba y los de abajo', espaces de musiques dans la capitale péruvienne (1940-1990). *Histoire et Sociétés de l'Amérique Latine* 8: 192.

1947,³⁷⁰ cuyo sorprendente volumen de ventas supuso el antecedente del folclor como fenómeno discográfico.³⁷¹ Ulteriormente, el atractivo que estas músicas despertaron entre los consumidores llevó a las principales casas locales, Odeón y RCA Victor, a abrir dicho mercado, echando a andar una maquinaria en donde la producción fonográfica estimulaba las carreras de solistas y conjuntos, con proyección nacional, la aparición de programas radiales especializados, en la década del cincuenta, y la creciente popularidad del género folclórico por antonomasia: el huayno.³⁷² Arguedas, asimismo, en obediencia a una noción bastante estricta de autenticidad, diseñó un examen de calificación para los músicos que aspiraban a emplearse en, por ejemplo, coliseos, estudios radiales y algunas pocas academias privadas enfocadas en la formación,³⁷³ medida que marcó profundamente la manera en que hasta el día de hoy se entiende el folclor en el Perú. Las iniciativas de Arguedas permitieron que el número creciente de instancias formativas emplearan a “representantes culturales” calificados, quienes transmitirían la tradición auténtica, y que las audiencias urbanas accedieran al folclor vía discos. Dichas medidas contribuirían, del mismo modo, tanto a hacer valer la enorme diversidad regional de las músicas del país como a combatir la asimilación exclusiva de lo indígena en el Perú con lo incásico,³⁷⁴ tendencia hegemónica desde fines del siglo XIX.

El estímulo y control ejercidos por el Estado incidieron en la formación de un circuito folclórico que revistió algunos rasgos generales. Uno de ellos es su sociabilidad, la que transcurrió principalmente en los ya mencionados coliseos: grandes carpas, teatros o centros deportivos en donde, durante los fines de semana, se presentaban

³⁷⁰ ARGUEDAS, J. M. 2012. La difusión de la música folklórica andina. Clasificación de un catálogo de discos. En: Obras completas tomo XII. Obra antropológica y cultural 7. Lima, Editorial Horizonte. P. 466.

³⁷¹ FELL, E. M. 1987. Du folklore rural au folklore commercial: une expérience dirigiste au Pérou. Caravelle 48: 65-66.

³⁷² ROMERO CEVALLOS, La música tradicional y popular, p. 267.

³⁷³ FELL, *Op. cit.*, pp. 64-65.

³⁷⁴ FELDMAN, H. C. 2009. Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana. Lima, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto de Estudios Peruanos. P. 35.

solistas y conjuntos serranos. Populares sobre todo entre las décadas de 1950 y 1980, los coliseos contribuyeron a facilitar el encuentro entre migrantes,³⁷⁵ curtir el carácter de los artistas, consolidar audiencias y alimentar al disco y la radio con nuevos exponentes.³⁷⁶ Otro rasgo general del folclor fue su definición categorial como metagénero, especialmente popular y comercialmente exitoso durante las décadas del sesenta y setenta,³⁷⁷ en cuyo interior, por una parte, dominaron los géneros y estilos del Valle del Mantaro, Ayacucho y Cusco, y por la otra se distinguió el huayno como un género regionalmente transversal y el de mayor popularidad.³⁷⁸ Fue el huayno justamente la especie musical que impulsó desde los años cuarenta la aparición de varias camadas de artistas, solistas la mayoría, quienes intentaban tanto representar orgullosamente sus orígenes provincianos como profesionalizar sus carreras. Algunos de los más populares fueron Pastorita Huaracina, Flor Pucarina, Jilguero del Huascarán, Picaflor de los Andes, Edwin Montoya, Melly Munguía, Florencio Coronado, El Gavilán Negro, El Gorrión Andino, Gabriel Aragón, Kilko Waraka, Tiburcio Mallaupoma, Zenobio Daga, Princesita de Yungay, Juan Aguilar, Raúl García Zárate, Jaime Guardia o Máximo Damián.

Otro rasgo general del folclor es su carácter geográfica y musicalmente dialéctico. Según el comunicólogo José Antonio Lloréns Amico, la fuerte presencia del huayno y de otros géneros afines en la industria cultural, impactó en los hábitos de consumo de la población migrante y, de igual manera, penetró en las comunidades de origen, alterando las formas tradicionales y sumando a la modernización del mundo rural.³⁷⁹ En consecuencia, señala el autor, la penetración del folclor limeño en el interior del país tuvo como contraparte lo que él llama la “desfolklorización” de la música andina, esto es, su transposición desde los ámbitos provinciales al medio urbano, y su

³⁷⁵ MAGNIN, W. P. 1964. Clubes de provincianos en Lima. En: VALCÁRCEL, L. E. et al. Estudios sobre la cultura actual del Perú. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Pp. 301-302.

³⁷⁶ VIVANCO GUERRA, A. 1988. La radio y los programas folklóricos. En: *Cien temas del folklore peruano*. Lima, Bendezu. Pp. 304 y ss.

³⁷⁷ VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, R. E. 1983. Las disqueras absorben los Andes. *Boletín de Música* 100: 22.

³⁷⁸ MENDÍVIL, J. 2014. Huayno. En: HORN, D. et al. (Eds.). *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world vol. IX. Genres: Caribbean and Latin America*. Londres, Bloomsbury. P. 388.

³⁷⁹ LLORÉNS AMICO, Música popular en Lima, pp. 122-123.

mutación en un fenómeno mediatizado y comercial, es decir, su tránsito desde el ámbito de la tradición al de la modernidad. Dicho proceso queda de manifiesto en el hecho de que los intérpretes y autores comenzaron a actuar en función de derechos autorales y regalías, toda vez que se trataba de un patrimonio tradicional; a adaptar géneros vernáculos según los parámetros de la canción popularmente convencional³⁸⁰ -acortándolos y modificando sus textos para que cupieran en los formatos de grabación y radiodifusión-, y a adecuar los trajes y la performatividad tradicionales a los criterios y expectativas del espectáculo moderno.³⁸¹ La desfolclorización también se dio en la aparición del compositor como un individuo proclive de alcanzar la fama, aspecto que, en primer lugar, acercó a los artistas migrantes a las prácticas autorales de la música popular y, en segundo lugar, estableció una marcada distinción entre aquellos y sus audiencias, aspecto que, justamente, riñe con uno de los rasgos claves de la cultura tradicional: la individualidad de creadores e intérpretes que se confunde con la colectividad.³⁸² Con todo, y no obstante la gama de transformaciones que bruñeron al folclor en el Perú de la segunda mitad del siglo XX, para Alejandro Vivanco éste proceso reviste un carácter muy positivo. En sus palabras, el folclor fue “[...] un medio eficaz de prolongación de la comunidad y espíritu comunitario del provinciano, [que fortalece] su confianza y seguridad en una metrópolis de más de tres millones de habitantes, y que trasunta en la preocupación, búsqueda constante del bienestar de su pueblo de origen, antes que del éxito personal”.³⁸³

El folclor es el resultado de los procesos migratorios y de mestizaje acontecidos especialmente en torno a la ciudad de Lima, con más fuerza desde la década de 1940. Desde una perspectiva más categorial, el folclor se ha enmarcado en los siguientes criterios y desarrollos. Siguiendo al etnomusicólogo Raúl Renato

³⁸⁰ FERRIER, C. 2010. El huayno con arpa. Estilos globales en la música popular andina. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos. P. 30.

³⁸¹ ROMERO CEVALLOS, R. R. 2007. Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 15-18.

³⁸² ROMERO CEVALLOS, La música tradicional y popular, p. 250.

³⁸³ VIVANCO GUERRA. El migrante de provincias, s.f.

Romero, debido a su especificidad social y estética, éste se granjeó la incompreensión de las clases medias y altas, principalmente las limeñas, debido a que sus propuestas se han construido según principios y en ámbitos de expresión muy distintos a los de la música de inspiración occidental³⁸⁴ -entiéndase, eurocéntricas-, insatisfaciendo las expectativas de dichos sectores y, por lo mismo, debiendo librar una intensa lucha por ganarse un lugar dentro de las representaciones musicales de la peruanidad. Además, la contemporaneidad o modernidad del folclor no impiden considerarlo, histórica y conceptualmente, en un alto grado de continuidad con la herencia indígena, pre y posthispánica, y es precisamente en función de dicha persistencia que deben hacerse valer los intensos cambios que, entre la tradición y el folclor, estas músicas han experimentado. Con lo anterior, las clasificaciones genéricas y estilísticas que han enmarcado el quehacer folclórico en el siglo XX, y probablemente también a inicios del siglo XXI, obedecen tanto a cuestiones genealógicas como a las diferencias étnicas y clasistas al interior de la sociedad peruana.

En este sentido, la música tradicional en el Perú se ajusta a los rasgos culturales y los contextos globales de las poblaciones indígenas, cuyas expresiones guardan una relación más directa con las raíces andinas precolombinas y, por ende, son fácilmente más distinguibles en relación a los modelos de factura occidental.³⁸⁵ Asimismo, lo tradicional refiere a expresiones mestizas, es decir, a aquellas desarrolladas y cultivadas en contextos históricos y geoculturales donde lo indígena, al calor de distintos procesos, cayó bajo el influjo hispánico, y así representa una suerte de tránsito de lo andino hacia lo occidental o un acercamiento entre ambos polos.

Hay dos criterios fundamentales para distinguir las músicas indígenas tradicionales de las mestizas. El primer criterio es contextual, y consiste en la adscripción de la primera a tales ámbitos e instancias –funerales, bodas, ocasiones festivas diversas,

³⁸⁴ ROMERO CEVALLOS, *Op. cit.*, p. 220.

³⁸⁵ ROMERO CEVALLOS, *Ibid.*, pp. 230-231.

jornadas de trabajo-, fuera de los cuales difícilmente se manifiesta. Debido a esto, la música indígena por lo común no recibe denominaciones específicas, sino que adquiere los nombres de las ocasiones que las contextualizan, como en los casos de músicas de carnaval, de marcaciones de ganado, de faenas comunales, etcétera. Responden, finalmente, a las comunidades indígenas menos integradas al mercado urbano, cuyo acceso a los medios masivos de comunicación es limitado, y que se han mantenido relativamente al margen de los centros urbanos. Por su parte, la música mestiza representa la opción por el cambio y por la adaptación a las condiciones modernas, lo que implica contextualmente que las expresiones musicales se desentienden de sus contextos y cobran independencia. De esto, buen ejemplo son las formas y géneros andinos que reciben un nombre propio –huayno, muliza, yaraví, etcétera-, desarrollándose lejos de instancias rituales y laborales, susceptibles de ser usados en cualquier lugar y ocasión. De este modo, las músicas mestizas se predisponen a la difusión masiva, regional y nacionalmente, al igual que sus creadores y públicos, coincidentes por lo común con poblaciones mestizas integradas en mayor medida a la economía nacional.³⁸⁶

Debe tenerse en cuenta que éstas son sólo tendencias generales en la música peruana del siglo XX, que tales categorías son útiles para reconocer y valorar las relaciones particulares de música y cultura andinas, pero que en ningún caso se trata de categorizaciones estrictas. Su valor, en tal sentido, es fundamentalmente heurístico y operativo. Para explicar esto, Romero menciona que dentro de los rasgos de estas nociones se encuentra, por ejemplo, la asimilación de determinados géneros musicales con alguna danza tradicional, de la que puede recibir su nombre, lo que indica paralelamente que tal denominación apunta a una unidad musical-coreográfica, y que éstos se manifiestan principalmente en un calendario festivo. De esto puede colegirse que las músicas mestizas también refieren a tales o cuales contextos, de modo que los ajustes requeridos por la categorización correcta se

³⁸⁶ ROMERO CEVALLOS, *Ibid.*, pp. 231-232.

traducen en un análisis social de los grupos en cuestión y de sus estructuras musicales.³⁸⁷

De este modo, es plausible plantear que, en el intrincado tramo que va desde lo tradicional a lo popular, la relación entre lo indígena y lo mestizo constituye un lapso intermedio sumamente relevante. Entre una fase y otra, hay una tendencia marcada por la transformación y la novedad: mientras la música tradicional se repliega sobre su ruralidad y tiende a conservar su aspecto, la segunda es reelaborada en contextos urbanos provinciales. Esto pudo ser visto a inicios del siglo XX en los géneros del yaraví y del huayno, por ejemplo, o más avanzada la centuria en la transición que experimenta el huaylas a causa básicamente a la brusca modernización del valle del Mantaro.³⁸⁸ En casos como el último, el carácter mestizo de determinado género consiste en que tal ha ganado autonomía respecto del contexto original rural y, entre otros factores generales, a la consecuente incorporación de rasgos culturales eurocentrados y la consecuente adaptación de éstos a nuevas funciones y parámetros estéticos.³⁸⁹ Lo tradicional, de este modo, indígena pero principalmente mestizo, en la historia del Perú del siglo XX, traza la misma trayectoria que las músicas folclóricas latinoamericanas: la mediatización de sus músicas, su mutación y comercialización a través de largos y complejos procesos de adaptación, que responden tanto a intereses académicos y político-culturales como artísticos y espectaculares, representando una opción identitaria en contextos de intenso cambio y que, en el caso peruano con más fuerza, responde a un poderoso proceso de migración interna y a sus consecuencias en distintos campos.

³⁸⁷ ROMERO CEVALLOS, *Ibid.*, p. 232.

³⁸⁸ DEGREGORI, C. I. 2013. El otro 'ranking': de música folclórica a música nacional. En: Del mito de Inkarrí al mito del progreso. Migración y cambios culturales. Obras escogidas III. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Pp. 138-139.

³⁸⁹ ROBLES MENDOZA, R. 1999. Economía campesina y arte musical. *Investigaciones sociales* 3(4): 11.

4.3 Música popular y política cultural

Desde los años sesenta y setenta, tendencias principales de la cultura peruana han estado determinadas por una alianza tácita, aunque no siempre próspera, entre los sectores sociales medios y populares. Dichas tendencias han sido orientadas a alterar simbólicamente el carácter de la nación y a cuestionar su estructura social. El gobierno de Velasco dio un enorme impulso a tales tendencias, en el afán de cambiar la identidad nacional y así, junto con las reformas en la economía y otras áreas de interés público, establecer la justicia social y superar el racismo y otros atavismos. Con esto, el Velascato contribuyó a una transformación cultural del país sobre la base de lo popular y lo folclórico. La época se caracterizó por la proliferación en el campo cultural de distintos discursos que pretendieron romper con la antigua hegemonía conservadora, inaugurando una época más contestataria.³⁹⁰ En relación a la incidencia del Velascato en dicho proceso, podría decirse que donde falló el reformismo militar -o sea, la alteración sustantiva de las condiciones productivas y sociales-, la política cultural militar gozó de un éxito relativo.³⁹¹ Esquemáticamente hablando, el Velascato intentó protagonizar la transformación efectiva de dicho campo cultural en un ámbito de confrontaciones y disputas simbólicas, respaldado por un ascenso relativo de los sectores populares y por una apertura, igualmente relativa, de la política ciudadana y del Estado. Posiblemente, éste sea el gran legado cultural del GRFA.

Entre tales tendencias, y sobre aquellas que interesan a esta investigación doctoral, el criollismo y el folclor solieron mantener posiciones políticas neutras, no obstante desde dichas escenas surgieron artistas que apoyaron tanto al Velascato como a la izquierda -algunos de estos casos serán revisados en adelante-. En contraste, el afroperuanismo, también desde la década de 1950, se levantó como un movimiento cultural que cuestionó abiertamente las estructuras del poder, conquistando una posición central bajo el GRFA y, hasta cierto punto, antecediéndolo. Sus orígenes

³⁹⁰ ZAPATA, Las claves del período, p. 32.

³⁹¹ PORTOCARRERO, *Op. cit.*, p 254.

obedecen a un despertar de la conciencia diaspórica al interior de la población afrodescendiente, despuntando como una cruzada para la recreación de la música, danza y tradiciones orales anuladas por la esclavitud y el asimilacionismo. En su aparición influyeron acontecimientos internacionales como la descolonización que siguió a la II Guerra Mundial, la reivindicación de derechos civiles y humanos por parte de distintas poblaciones negras alrededor del mundo, la llegada hasta Lima de agrupaciones de danzas africanas y afroamericanas, la apropiación de la cultura negra llevada a cabo por el criollismo, entre otros.

En relación al último punto, en su surgimiento le cupo un papel protagónico al académico José Durand, criollo blanco quien en 1956 formó la compañía Pancho Fierro, pionera en la escenificación de tradiciones afrodescendientes.³⁹² La presencia de Durand y su vínculo con artistas negros apunta precisamente a las antedichas alianzas interclasistas que animaron la vida cultural peruana desde entonces. El llamado *revival*³⁹³ o “renacimiento” afroperuano fue liderado posteriormente por los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz Gamarra, quienes sacaron adelante un sinnúmero de actividades, nacional e internacionalmente, en torno a la investigación, la creación poética, musical y coreográfica, y su difusión en medios diversos como la radio, la televisión y escenarios de distinto tipo.

Los hermanos Santa Cruz codirigieron la compañía musical y teatral Cumanana, llenando el vacío dejado por la desaparecida Pancho Fierro. Los hermanos optaron por superar la estética criollista y acentuar una cierta africanidad, estrategia que con el tiempo se volvería la norma al interior del movimiento.³⁹⁴ El nivel investigativo y creativo alcanzado por la agrupación queda de manifiesto en su álbum *Cumanãna*,

³⁹² FELDMAN., *Op. cit.*, pp. 5-6.

³⁹³ ROMERO CEVALLOS, R. R. 1994. Black music and identity in Peru: reconstruction and revival of afro-peruvian musical traditions. En: BÉHAGUE, G. H. (Ed.). *Music and black ethnicity: the Caribbean and South America*. New Brunswick: Transaction Publishers. Pp. 314-323.

³⁹⁴ TOMPKINS, W. 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 / Centro Universitario de Folklore de la Universidad Mayor de San Marcos. P. 57.

publicado en 1964, cuando la compañía era dirigida ya solamente por Nicomedes Santa Cruz. La edición consta de dos discos y un completísimo folleto donde se ofrece un compendio tanto de la producción poética de su director como comentarios, información e imágenes que documentan sus investigaciones y recreaciones en torno al patrimonio cultural afrodescendiente.³⁹⁵ *Cumanäna* representa no sólo uno de los mayores aciertos de la industria musical peruana de la década y, posiblemente, el mayor legado discográfico de Nicomedes Santa Cruz. *Cumanäna* es, sobre todo, un manifiesto del renacimiento afroperuano que testimonia la densidad cultural de la afrodescendencia, su presencia histórica y su deseo de levantarse como un referente cultural autónomo, capaz de contribuir por sí solo a la comunidad nacional, latinoamericana y diaspórica africana.

Tras abandonar Cumanana, Victoria Santa Cruz partió a Francia en 1962, donde estudió teatro y danza, trabando además contacto con la comunidad africana residente. Regresó al país en 1966 y al año siguiente fundó Teatro y Danzas Negros del Perú,³⁹⁶ compañía con la que cultivó las formas coreográficas afroperuanas y perfeccionó un método que, en sintonía con el pensamiento decolonial de la época, combinaba la exploración de la corporalidad con la exaltación de la negritud. Dicho método se basaba en la idea de que la danza representa una forma sistemática de autoconocimiento, incorporando así, dado el contexto, una revisión práctica de las taras psicológicas y sociales impuestas por la racialización. Conscientemente o no, Victoria Santa Cruz levantó la autoconsciencia y el orgullo para enfrentar el racismo, a partir de las artes escénicas.³⁹⁷

³⁹⁵ SANTA CRUZ G., N. y CONJUNTO CUMANANA [1964]. *Cumanäna*. Poemas y canciones [disco]. Lima: Philips. 2 discos de larga duración, 80 min.

³⁹⁶ SANTA CRUZ G., V. y TEATRO Y DANZAS NEGROS DEL PERÚ [1971]. ...Con Victoria Santa Cruz [disco]. Lima, Odeón del Perú. 1 disco de larga duración, 40 min.

³⁹⁷ FELDMAN, *Op. cit.*, p. 82. Eugenio Barba, eminencia mundial de la antropología teatral, se trasladó hasta Lima en 1977 para producir *Black & Woman*, un corto documental sobre el trabajo escénico de Victoria Santa Cruz. El filme resume algunos de los principios básicos del método desarrollado, y registra una puesta en escena conmovedora de su poema "Me gritaron negra", un entrecruce de danza, música y poesía sonora. El documental puede ser visto en <https://www.youtube.com/watch?v=C2vnOa9isco>

Una vez tomado el poder, el GRFA encargó a la Casa de la Cultura del Perú, entidad nacional rectora, fundar la Escuela Nacional de Folklore, en 1969, nombrando a Victoria Santa Cruz su directora. La oficialización del trabajo de la compañía Teatro y Danzas Negros la transformó en el Conjunto Nacional de Folklore, en 1973, bajo la autoridad del Instituto Nacional de Cultura,³⁹⁸ asumiendo desde ese momento la forma de un gran ballet folclórico, a la usanza de los homólogos soviéticos y mexicanos, que, en este caso, estaría dividido en un cuerpo andino y otro afroperuano.³⁹⁹ Esta reorganización de la institucionalidad folclórica, al alero del INC, debía insertarse en una política cultural revolucionaria y anticapitalista, cuyo fin último era el de divulgar la música y danza nacionales para, entre otras razones, contrarrestar la dominación extranjera sobre los medios de comunicación peruanos.⁴⁰⁰ El gobierno de Velasco advirtió en el renacimiento una reivindicación multicultural de lo popular y lo nacional, coincidente con sus afanes reformistas, incorporándolo a la política cultural pública y utilizándolo a su favor en la propaganda.⁴⁰¹

Por su parte, Nicomedes Santa Cruz entró en la escena continental de la Renovación Folclórica con su participación en el Encuentro Internacional de la Canción Protesta, celebrado en Varadero en 1967.⁴⁰² El evento fortaleció su ánimo revolucionario, encendido con la Revolución Cubana y mantenido por el estrecho contacto que sostuvo, hasta entrada la década de 1980, con conjuntos y solistas renovadores tanto en el Perú como en el resto de Latinoamérica y en Europa.⁴⁰³ Su participación en el Encuentro y, al año siguiente, la toma del poder por parte de Velasco, lo llevaron a reforzar públicamente un ideal socialista, nacional y al mismo

³⁹⁸ COLOMA PORCARI, C. 2001. El Instituto Nacional de Cultura del Perú. Organización y funciones (1971-2001). Lima, Dirección General de Información Cultural del Instituto Nacional de Cultura.

³⁹⁹ TEXTUAL PREGUNTA a Victoria Santa Cruz. 1975. Textual 10, Lima, Perú, octubre, 80.

⁴⁰⁰ CONSEJO GENERAL DE CULTURA DEL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. 1975. Proyecto de bases de una política cultural de la Revolución Peruana. Lima, Instituto Nacional de Cultura. Pp. 8-14.

⁴⁰¹ MENDOZA, Z. 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. Pp. 207-209.

⁴⁰² VVAA, Resolución final del Encuentro de la Canción Protesta, p. 47.

⁴⁰³ SANTA CRUZ G., Nueva Canción, pp. 238-241.

tiempo internacionalista, en cuyo horizonte inmediato estaba la unificación de las liberaciones negra e indígena.⁴⁰⁴ Santa Cruz reconocía que el GRFA llegaba al poder sin un legítimo apoyo popular y, sin embargo, trabajó para él dando giras artísticas por América Latina, en el periodismo y produciendo discos propagandísticos. A propósito de lo último, contribuyó con el EP *Cantares de la tierra sin patronos*, a cuyo medio, sobre la base de décimas y géneros afroperuanos, denunciaba la alianza histórica de imperialismo y oligarquía, clamaba por la necesidad de una reforma agraria, y llamaba a la unión política de campesinos y obreros industriales,⁴⁰⁵ ajustándose a la doctrina de “Pueblo y Fuerzas Armadas” propiciada por organismos como la Dirección de Promoción y Difusión de Reforma Agraria y el SINAMOS. Asimismo, bajo la política comunicacional del Velascato que ordenaba cuotas de programación nacional en radio y televisión,⁴⁰⁶ Santa Cruz dirigió los programas radiales *Así canta mi Perú*, orientado a las vertientes vernáculas, y *América canta así*,⁴⁰⁷ dedicado al folclor latinoamericano y a las expresiones renovadas. Allí, por cierto, entrevistó a Víctor Jara, a propósito de su presentación en el Teatro Municipal de Lima el 30 de junio de 1973, inquiriendo al cantautor sobre el valor estético y político de la canción comprometida, y el lugar que le cabía en los distintos procesos progresistas latinoamericanos.⁴⁰⁸

Los casos de Victoria y Nicomedes Santa Cruz son elocuentes en demostrar que la iniciativa particular de determinados artistas comprometidos podía ser absorbida por el aparataje cultural y comunicacional levantado por el GRFA. Éste, movido por su afán de asegurarse ciertas legitimidades y lealtades, tanto entre las masas como entre la intelectualidad y los artistas, desarrolló estrategias en ambas direcciones: el diseño de una política capaz de traducir la visión de un nuevo Perú, multicultural

⁴⁰⁴ AGUIRRE, C. 2013. Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. *Histórica* 37(2): 155-159.

⁴⁰⁵ SANTA CRUZ G., N. y CONJUNTO CUMANANA [1971]. *Cantares de la tierra sin patronos* [disco]. Lima, Dirección de Promoción y Difusión de Reforma Agraria. 1 disco extended play, 12 min.

⁴⁰⁶ BOLAÑOS, *Op. cit.*, pp. 56-57.

⁴⁰⁷ FELDMAN, *Op. cit.*, pp. 136-137.

⁴⁰⁸ La entrevista puede ser consultada en <http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/entrevistas.htm>

y popular, y la instrumentalización de determinados recursos de la cultura contemporánea, para asegurarse una economía comunicacional y la adhesión de las masas.⁴⁰⁹ Dicho de otro modo, tales estrategias se orientaron a fomentar e instrumentalizar iniciativas culturales preexistentes al régimen, alternativas e, incluso, opuestas, y no necesariamente a la creación de otras originales. Tales orientaciones fueron asumidas casi completamente por la nueva institucionalidad pública, representada por el Instituto Nacional de Cultura -INC-, y por organismos como SINAMOS o el Sistema Nacional de Información -SINADI-.⁴¹⁰

En relación al SINAMOS, a través suyo el régimen buscó resolver los problemas relativos a las comunicaciones y la propaganda. Su relación con la cultura era secundaria, implícita, y tal estaba subsumida a necesidades tecnocráticas. De este modo, antes de concebir la cultura como un cúmulo de prácticas y valores de importancia cívica y universal -como, de hecho, era entendida por el INC-, el SINAMOS y sus organismos afines veían en ella recursos que podían fortalecer la hegemonía militar. En el Sistema prevalecía la medialidad mientras que los contenidos eran considerados de menor interés. Estos criterios fueron evidentes una vez que, hacia 1975, el gobierno dispuso que toda radioemisora programara un mínimo de 75% de música folclórica, definiéndola como aquella que deriva de las tradiciones y costumbres populares, y que en especial es creación colectiva surgida en zonas rurales. Medidas como estas iban acompañadas, además, de restricciones aduaneras que gravaban la importación de discos e instrumentos musicales, lo que a su vez benefició a la industria nacional. Como en el caso de Nicomedes Santa Cruz y su trabajo radiofónico, las cuotas de programación -no sin el rechazo de parte de los intereses privados- consolidaron la presencia de los artistas peruanos en los medios nacionales, sobre todo de aquellos dedicados a las músicas andinas y afroperuanas. Pero, como puede colegirse, el interés de Velasco

⁴⁰⁹ MIRÓ QUESADA, R. 2016. Innovaciones en políticas culturales y transformaciones en el campo cultural. El caso de Perú. En: TANAKA, M. (Coord.). Antología del pensamiento crítico peruano contemporáneo. Buenos Aires, CLACSO. P. 308.

⁴¹⁰ ANSIÓN, J. 1988. Anhelos y sinsabores. Dos décadas de políticas culturales del Estado peruano. Lima: Gredes. Pp. 53-54.

y los oficiales no se centraba necesariamente en la densidad cultural de las músicas vernáculas: éstas servían simbólicamente a la lucha revolucionaria en contra de la oligarquía y el imperialismo.

Dentro de sus funciones, al SINAMOS y SINADI les correspondía la organización de espectáculos y la producción discográfica. Uno de aquellos eventos fue el Festival Inkari, organizado por el primero, cuya primera versión fue celebrada entre octubre y noviembre de 1973.⁴¹¹ Siguiendo la política de promoción de la cultura tradicional,⁴¹² el certamen concertó versiones provinciales previas en donde músicos, danzantes y artesanos fueron seleccionados para, posteriormente, ofrecer un gran espectáculo en la capital.⁴¹³ Simultáneamente, y con el fin de darle un lugar a las expresiones más convencionales de la música popular, Inkari también incorporó una competencia de canciones a la usanza, seguramente, de los festivales que caracterizaron a la época: San Remo, Benidorm, OTI, Eurovisión o Viña del Mar, entre otros.

El evento produjo, además, dos ediciones discográficas de interés para esta investigación. La primera, *Por causa del rebelde*, EP editado a través de Participación, sello creado por SINAMOS, contiene tres surcos: el discurso de inauguración del festival en la voz del general Leónidas Rodríguez Figueroa -como ya adelanté, líder del Sistema-, “Marcha del voluntario de la Revolución Peruana” y el himno “Inkari”, de los autores Otoniel Díaz Barraza y Eduardo Márquez Talledo, respectivamente. Sobre el discurso, no se trata de una toma en vivo sino de una recreación en estudio, en la cual Rodríguez Figueroa invoca la figura de Túpac Amaru II, oficializada por el GRFA, para enfatizar la idea de que el gobierno de Velasco representaba la culminación de la gesta libertadora llevada a cabo por el líder indígena hacía casi dos siglos. Esta referencia es reforzada por el título mismo

⁴¹¹ TURINO, T. 1993. *Moving away from silence. Music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration.* Chicago, The University of Chicago Press. P. 142.

⁴¹² ARRÓSPIDE DE LA FLOR, C. *Cultura y liberación.* Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975. P. 218.

⁴¹³ MONTOYA ROJAS, R. 1987. *La cultura quechua hoy.* Lima, Hueso Húmero Ediciones. Pp. 31 y 44.

del festival, “Inkari”, mito que refiere a la reconstitución del cuerpo del inca y del Tawantinsuyu,⁴¹⁴ y que supone una metáfora de la liberación nacional imaginada por el Velascato. La voz del general es matizada con una dramatización de bandos españoles emitidos durante la Gran Rebelión de 1781, que condenaban vestimentas, idioma, iconografía e instrumentos musicales indígenas considerados subversivos, dadas las circunstancias. El general, sirviéndose de dichas fuentes, argumenta que el imperialismo español pretendió infructuosamente borrar la identidad indígena, la “personalidad” del pueblo peruano, y que tal operación fue repetida por “otros dominadores” posteriores, quienes durante la república pretendieron colonizar la “imaginación” nacional a través de los medios masivos de comunicación. Según dicha argumentación, el control del imaginario, bajo la perspectiva del imperialismo cultural, opera como contraparte inmaterial o una suerte de complemento ideológico de la dominación económica y política que el Velascato pretendió contrapesar. De este modo, la arremetida de la Revolución Militar en contra de la oligarquía nacional y del capital extranjero estaría incompleta sin un necesario reconocimiento de aquellos aspectos identitarios que han hecho del Perú un continuo histórico desde tiempos precolombinos hasta el presente y que, contemporáneamente, le otorgan a la nación sus rasgos distintivos en un contexto internacional. Según reza el discurso pronunciado, Inkari se orientó a hacer valer el principio de que “[...] no hay cultura nacional sin revolución popular y que no hay revolución popular sin cultura popular”,⁴¹⁵ a través de una gran fiesta nacional protagonizada por artesanos, músicos y danzantes tradicionales. La lectura y dramatización incluyen elementos sonoros que refuerzan incidentalmente sus contenidos: redoble de tambores, guitarras andinas -en el estilo de artistas como Raúl García Zárate-, pututus, música de violín y otros cordófonos andinos, y una grabación de *3 de Octubre*, himno oficial del GRFA.

⁴¹⁴ INKARI. 1973. Textual, Lima, Perú, 8, diciembre, 104-105.

⁴¹⁵ MORALES RODRÍGUEZ, L. et al. [1973]. Por causa del rebelde [disco]. Lima, Participación. 1 disco extended play, 20 min. La versión de este álbum que logré conseguir es incompleta.

Esta edición da cuenta del SINAMOS como organismo orientado a generar estéticas -gráficas, discográficas o cinematográficas-⁴¹⁶ capaces de exaltar a los líderes de la Revolución Peruana y de articular un imaginario en donde la técnica y la política modernas coinciden significativamente con el patrimonio histórico y popular del Perú. De manera similar, el segundo álbum mencionado, *La juventud canta en Inkari*, prensado aquel mismo 1973, supone una suerte de complemento del anterior. La solemnidad y el carácter documental de *Por causa del rebel* y de otros discos publicados por la propaganda,⁴¹⁷ es suavizado y contrapesado con este álbum en específico, el que reúne algunas de las canciones presentadas en la competencia popular del festival. Dichas canciones ofrecen un tratamiento tímbrico y armónico que contradice las formas convencionales de la canción política latinoamericana, identificada comúnmente con la Renovación Folclórica. Sus letras apuntan a la liberación de los pobres del campo y la ciudad, al derrocamiento de la oligarquía, a la emancipación nacional y a la prosperidad por venir, garantizada por la propiedad social de la tierra y de los medios de producción. Su discurso carece de un léxico revolucionario socialista, no expone el tipo de problematización dialéctica presente en las vertientes renovadas, y es plasmado sobre composiciones texturadas según el estilo reconocido como *chamber pop*, es decir, aquel de la instrumentación eléctrica -órganos, guitarras eléctricas, bajos- y percusión mínima enriquecida con arreglos orquestales en cuerdas frotadas, bronces y voces.⁴¹⁸ Esta especie de “balada política” destaca como rasgo particular de la música popular bajo el Velascato, sólo comparable, en el contexto de la canción comprometida de mediados de los setenta, al estilo *chamber* cultivado por

⁴¹⁶ CANT, A. 2012. 'Land for those who work it': a visual analysis of Agrarian Reform posters in Velasco's Peru. *Journal of Latin American Studies* 44(1): 13-26.

⁴¹⁷ Aunque no tuve ocasión de escucharlos, durante mi estadía de investigación en Lima, entre febrero y marzo de 2017, pude revisar al menos dos álbumes que cumplían con divulgar distintos discursos e intervenciones públicas de Velasco, con ocasión de la promulgación de la Ley de Reforma Agraria, en 1969, o de la conmemoración del sesquicentenario de la batalla de Ayacucho, en 1974, por ejemplo. Se trata de ediciones dobles o cuádruples, acompañadas de profuso material gráfico y transcripción de las alocuciones, que se pueden encontrar regularmente en las tiendas de discos usados que existen en el Cercado o en distritos como Jesús María o Pueblo Libre.

⁴¹⁸ VV.AA. [1973]. *La juventud canta en Inkari* [disco]. Lima, Participación. 1 disco de larga duración, 40 min. La versión de este álbum que logré conseguir es incompleta.

Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y otros miembros de la Nueva Trova -notable rareza que respondía al impulso igualmente excepcional del movimiento cubano-.

El entusiasmo que la Revolución Peruana despertó entre determinados sectores de la música popular estimuló el surgimiento de un tipo de canción de protesta enmarcada en una diversidad de géneros y estilos, que incluyen por supuesto las propuestas plasmadas en el disco *La juventud canta en Inkari*. Un caso previo es el del álbum *Canciones de la patria nueva*, de 1969, donde artistas como Cecilia Bracamonte y los Ases del Perú interpretan ritmos criollos para saludar al reformismo militar.⁴¹⁹ En este grupo de artistas se cuenta también a Ernesto Sánchez Fajardo, Jilguero del Huascarán, uno de los folcloristas más nombrados durante la era dorada del huayno, quien se diferenció por incluir contenidos críticos en sus canciones -por ejemplo, “Señor Presidente” y “Un campesino feliz”, celebratorias de la expropiación petrolífera y de la Reforma Agraria-⁴²⁰ y por participar en instancias gremiales y partidistas. Figuran también Edwin Montoya y Juan de Dios Rojas, quienes con distintas agrupaciones registraron una serie de canciones políticas en clave folclórica y criolla, a inicios de los setenta, las que les valieron una invitación oficial del gobierno cubano a la isla.⁴²¹ Asimismo, Augusto Polo Campos, gran figura del criollismo, compuso “Y se llama Perú”, vals con fuga de marinera que revistió carácter oficial y cuya versión más conocida es debida al dúo de Óscar Avilés y Arturo “Zambo” Caveró.⁴²²

Pero quienes suscribieron un compromiso más orgánico con el Velascato fueron Manuel Acosta Ojeda y Chabuca Granda. Él, baluarte del criollismo, desarrolló una carrera enfocada principalmente en la composición, centrándose en tópicos

⁴¹⁹ VV.AA. [1969]. *Canciones de la patria nueva* [disco]. Lima, Sono Radio. 1 disco de larga duración, 40 min.

⁴²⁰ DEL HUASCARÁN, J. [sin fecha]. *Pensamiento y estilo de Ernesto Sánchez Fajardo*. Lima, Odeón. 1 disco de larga duración, 40 min.

⁴²¹ MONTOYA ROJAS, R. 2011. *Encanto y celebración del wayno*. Cusco, Dirección Regional de Cultura Cusco. Pp. 82-87.

⁴²² Sin ir más lejos, Juan Velasco Alvarado, aficionado a la música criolla, durante su mandato hizo amistad con Avilés y Caveró, a quienes invitaba a actos oficiales y a jaranas privadas, ya fuera en el palacio de gobierno o en su residencia particular. SERRANO CASTRILLÓN, R. 1994. *Confesiones en tono menor*. Óscar Avilés. Setenta años de peruanidad. Lima, Labor. Pp. 201 y 206.

convencionales como el amoroso, combinados con temáticas sociales y en la tradición de Felipe Pinglo Alva y otros referentes de la vieja guardia.⁴²³ Antes del golpe de Estado de 1968, Acosta Ojeda había publicado el álbum *Canción Protesta*, donde incluye temas que, bajo tal categoría, expresan una inquietud frente a las desigualdades sufridas por el pueblo peruano.⁴²⁴ Asimismo, realizó al menos un viaje a Europa oriental, en donde logró registrar algunas de sus canciones gentileza de sellos soviéticos.⁴²⁵ A pesar de su fama de ultraizquierdista, fue encargado por la Casa de la Cultura para realizar una embajada cultural por distintos países y, en adelante, se encargó de componer canciones alusivas a las condiciones sociales, a los mártires de las guerrillas⁴²⁶ y a las nuevas perspectivas ofrecidas por el Velascato. Parte de esas composiciones quedaron registradas en el LP *El nuevo día*,⁴²⁷ de tono celebratorio. Finalmente, estrechó lazos con Chabuca Granda, con quien desarrolló ciertas discusiones políticas y organizó eventos musicales al alero de distintas oficinas públicas.

Por su parte, durante los sesenta Granda sufrió una transformación que afectó notoriamente sus canciones y, simultáneamente, la situó junto a los artistas atraídos por el GRFA. En lo musical, dicha época supone una superación del criollismo, bajo el influjo del bossa nova, y la emergencia de nuevos temas y puntos de vista. Las nuevas canciones, si bien no elaboran un discurso político concreto, sí son el testimonio de la apertura que vivió, puntualmente hacia diferencias sociales que, anteriormente pasadas por alto, ahora constituían desproporciones evidentes.⁴²⁸ Su quiebre con una visión de mundo aristocrática fue definitiva, y, del mismo modo,

⁴²³ BORRAS, G. 2012. Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936). Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología. Pp. 205 y ss.

⁴²⁴ ACOSTA OJEDA, M. et al. [1966]. Canción Protesta [disco]. Lima, Universidad Nacional de Educación "La Cantuta". 1 disco de larga duración, 40 min.

⁴²⁵ MARTÍNEZ ESPINOZA, M. 2008. Manuel Acosta Ojeda. Arte y sabiduría del criollismo. Lima, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Pp. 138-139.

⁴²⁶ MÚSICA. Héroes del Pueblo. 1980. El Caballo Rojo, 2 nov., 11.

⁴²⁷ VV.AA. [1974]. El nuevo día [disco]. Lima: sin datos. 1 disco de larga duración, 40 min.

⁴²⁸ ROMERO CEVALLOS, R. R. 2015. Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda. En: ROMERO CEVALLOS, R. R. (Ed.). Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 112-113.

Granda se acercó paulatinamente a las tradiciones afroperuanas, que cultivó con más fuerza durante la década siguiente. Este viraje queda de manifiesto en al menos dos ciclos de canciones: aquellas dedicadas a Javier Heraud y al gobierno de Velasco. Las primeras son fruto del tremendo impacto que tuvo en ella la muerte de Heraud, jovencísimo poeta limeño que, tras recibir instrucción militar en Cuba e ingresar al antedicho Ejército de Liberación Nacional,⁴²⁹ cayó en un enfrentamiento contra el Ejército del Perú en la Amazonía, en 1963. La ambigüedad temática de estas canciones -“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”-, reforzadas por el magistral talento lírico de Granda, hacen suponer que estos homenajes constituyen un apoyo tácito a las guerrillas o bien, que se trata de elaboraciones en torno a la dramática y épica muerte de un joven bate. Para Raúl Renato Romero, la poética grandiana es lo suficientemente tupida para ocultar las filiaciones políticas y los contextos puntuales que enmarcan estas canciones suyas. En este ciclo no hay ninguna referencia a las causas concretas, directas o no, de la muerte de Heraud: un país semifeudal cruzado por acusadas desigualdades, por el servilismo y la pobreza extrema, etcétera, y el decido compromiso de las guerrillas peruanas y, en una perspectiva amplia, de la nueva izquierda latinoamericana. Lo que enardece a Chabuca Granda es el drama individual del guerrillero-poeta, y tal juicio subjetivo pone una distancia enorme entre sus canciones y la de los movimientos renovadores, que en contraste enfrentan la política y el poder de un modo mucho más patente, en el intento, justamente, de inculcar cierta objetividad crítica a las músicas de raíz folclórica y popular. La sucesión constante de metáforas en estas canciones las vuelve objeto de múltiples interpretaciones, nunca concluyentes, que varían desde una estimación meramente estética hasta consideraciones respecto al vínculo de su creadora con el poder.⁴³⁰

⁴²⁹ BÉJAR RIVERA, Perú 1965, p. 51.

⁴³⁰ ROMERO CEVALLOS, Música y poder, pp. 101-102.

El ascenso de Velasco coincidió con la transformación experimentada por Granda, quien dio su apoyo al proceso. Como compositora, contribuyó al mismo con una de sus canciones más conocidas, el vals “Paso de vencedores”, reflejo de un giro aún más potente hacia lo social y lo político en un reconocimiento a los militares, la dignidad nacional, los campesinos beneficiados por la Reforma Agraria y “el guerrillero” -es decir, Javier Heraud-.⁴³¹ Del mismo modo, Chabuca Granda habría cumplido labores como asesora de los oficiales, organizando junto a Manuel Acosta Ojeda y otros el Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce, celebrado en el homónimo balneario limeño en febrero de 1972.⁴³² El Festival contó con competencias nacional e internacional y con la participación de músicos latinoamericanos como Alfredo Zitarrosa y Roberto Darvin, desde Uruguay, Soledad Bravo de Venezuela, Patricio Manns e Isabel Parra de Chile, y Pablo Milanés y Omara Portuondo desde Cuba.⁴³³ La competencia internacional fue ganada por la canción “Yo soy la hormiga vecina”, escrita por Violeta Parra Sandoval y musicalizada por su hija Isabel.⁴³⁴ Televisado, el festival permitió a un buen número de artistas peruanos presentar su trabajo ante grandes audiencias, salvando la marginación de la que eran objeto por parte de los medios principales.⁴³⁵ En la intención de sus organizadores, Agua Dulce asimismo quiso llevar al Perú a algunos de los exponentes más reconocibles de la renovación latinoamericana, contando con el auspicio de la Dirección General de Turismo del Ministerio de Industria.⁴³⁶

⁴³¹ GRANDA, C. y GONZALES, L. [1974]. Paso de vencedores [disco]. Lima, Sono Radio. 1 disco de larga duración, 40 min.

⁴³² MONTROYA ROJAS, Encanto y celebración del wayno, pp. 82-86.

⁴³³ FESTIVAL de Agua Dulce. 1971. Textual, dic., 83.

⁴³⁴ VV.AA. [1972]. Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce [disco]. Lima, Takisunchis. 1 disco de larga duración, 40 min.

⁴³⁵ LLORÉNS AMICO y OLIART, La nueva canción en el Perú, p. 77.

⁴³⁶ Según comunicación personal del investigador Raúl Álvarez Espinoza, 10 de enero de 2019.

CAPÍTULO 5

LA NUEVA CANCIÓN PERUANA

La organización del Festival de Agua Dulce pudo responder al interés que la Renovación Folclórica latinoamericana despertaba en ciertos sectores artísticos y políticos comprometidos con la Revolución Peruana. Tal interés cobró un carácter oficial, como fue en el caso del auspicio que el INC brindó,⁴³⁷ entre 1971 y 1976, al Programa de la Canción Latinoamericana,⁴³⁸ consistente en giras por el país para destacadísimos artistas como Mercedes Sosa,⁴³⁹ Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Víctor Jara,⁴⁴⁰ Soledad Bravo, Piero, Víctor Heredia, Omara Portuondo, Joan Manuel Serrat⁴⁴¹ y Paco Ibáñez,⁴⁴² entre otros. Dichos eventos contribuyeron a que, durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, las propuestas renovadas ocuparan un lugar discreto en la programación radial y televisiva, en el mercado nacional del disco y en el medio del espectáculo.⁴⁴³ La aceptación de estas músicas por parte del público ayudó a estimular el surgimiento de un movimiento renovador local, cuyo nombre genérico fue el de Nueva Canción Peruana -NCP-.

La NCP surgió durante el gobierno de Velasco en parte como una respuesta al auge de la escena continental, bajo el influjo de los modelos argentino, cubano, pero sobre todo del chileno,⁴⁴⁴ desarrollándose durante el gobierno del general Francisco

⁴³⁷ SANTA CRUZ G., N. 2004. Nueva Canción en el Perú (1982). En: Obras completas II. Investigación (1958-1991). Buenos Aires, LibrosEnRed. P. 207.

⁴³⁸ INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. 1977. Cultural policy in Peru. París, UNESCO. P. 38.

⁴³⁹ TEXTUAL PREGUNTA a Mercedes Sosa. 1973. Textual 8, Lima, Perú, diciembre, 83.

⁴⁴⁰ TEXTUAL PREGUNTA a Víctor Jara. 1973. Textual 8, Lima, Perú, diciembre, 81-82.

⁴⁴¹ TEXTUAL PREGUNTA a Serrat. 1973. Textual 7, Lima, Perú, junio, 70-71.

⁴⁴² NOTAS. 1971. Textual 3, Lima, Perú, diciembre, 83.

⁴⁴³ LLORÉNS AMICO y OLIART, La nueva canción en el Perú, p. 77.

⁴⁴⁴ MENDÍVIL, Lima es muchas Limas, p. 36.

Morales Bermúdez, durante toda la década de 1980 y persistiendo hasta nuestros días. La escena se concentró casi totalmente en la ciudad de Lima, compartiendo una serie de rasgos comunes con el movimiento continental y presentado algunos exclusivos, fruto de las inquietudes de sus agentes y de las condiciones específicas del medio local. En términos generales, en base a los testimonios y las fuentes consultados, la NCP estuvo conformada por un buen número de solistas y conjuntos, a los cuales se suman quienes circularon en torno a la Nueva Canción, pero siguiendo trayectorias alternativas. Hablo, entre otros, de los conjuntos Tiempo Nuevo, Cuestarriba, Puka Soncco, Salqantay, Tarpuy, Vientos del Pueblo, Illaray, Alturas, Korillacta, Haravicus, Tierra Firme, Huari, Amaru, Blanco y Negro, Aguacerito, Manantial, N.E.P.E.R., Dúo Adagio, Sayari Llaqta o Perú Negro; y de los intérpretes y compositores Daniel “Kiri” Escobar, Andrés Soto, Tania Libertad, Luis David Aguilar, Miguel Flores, Celso Garrido-Lecca, Martina Portocarrero, Arturo Ruiz del Pozo, Avelino Rodríguez, Boris Villegas o Richard Villalón.

La historia de la NCP no puede ser agotada por esta investigación particular, a causa fundamentalmente del enorme y aún pendiente trabajo de búsqueda de fuentes secundarias -prensa, más que nada-, registro de testimonios orales y de recopilación discográfica, al que esta tesis doctoral pretende contribuir, por supuesto. Por mi parte, para optimizar los recursos personales y académicos comprometidos, decidí concentrar mi investigación en los problemas, sujetos y fuentes relativos al Taller de la Canción Popular -en adelante, TCP-, operativo entre 1974 y 1980, para así revisar en un solo caso los aspectos generales de la Renovación Folclórica. En relación al TCP, a éste se le ha reconocido el mérito de haber concertado y coordinado la iniciativa de muchos músicos jóvenes peruanos que, interesados por las corrientes renovadoras latinoamericanas, dieron forma tanto a la NCP como a trayectorias particulares, contribuyendo al desarrollo de la música popular peruana durante la segunda mitad de los setenta. En su fundación fue crucial la presencia del compositor piurano Celso Garrido-Lecca Seminario, quien operó como el enlace entre la experiencia de la Nueva Canción Chilena -en adelante, NCCh- y la NCP.

5.1 Celso Garrido-Lecca y la Nueva Canción en Chile

Se formó como compositor en el Conservatorio Nacional de Música del Perú y fue allí, en 1949, que recibió una beca del compositor chileno Domingo Santa Cruz Wilson para continuar sus estudios en Santiago, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile -conocido también como Conservatorio Nacional de Chile-. Llegó al país en mayo de 1950⁴⁴⁵ y, para sobrevivir, se empleó como sonidista en el Teatro Experimental de dicha casa de estudios, entre 1954 y 1964,⁴⁴⁶ transformándose en el primer creador profesional de música incidental en la historia de las tablas chilenas.⁴⁴⁷ El hecho de haber descollado en el país y de haber proyectado una exitosa carrera internacional, supuso su consideración como un compositor chileno en toda regla, al punto de haber presidido la Asociación Nacional de Compositores de Chile.⁴⁴⁸ En lo académico, Garrido-Lecca sumó a la formación recibida de los compositores peruanos -puntualmente de Rodolfo Holzmann, cifrada en el nacionalismo de inspiración indigenista- un acercamiento a propuestas cosmopolitas representadas, en su caso, por el neoclasicismo de Santa Cruz y por las técnicas atonales, seriales y dodecafónicas traídas al país por el holandés Frederick “Fre” Focke.⁴⁴⁹ A lo largo de los cincuenta y de la década siguiente, Garrido-Lecca fue definiendo un estilo significativamente ecléctico, compuesto por elementos europeos de postguerra y de otros provenientes de la música tradicional andina,⁴⁵⁰ que tanto en Chile como en el Perú de los setenta

⁴⁴⁵ SANTA CRUZ W., D. 2008. *Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. P. 854.

⁴⁴⁶ NIÑO VÁSQUEZ, N. 2016. *Celso Garrido-Lecca. Síntesis musical de dos pueblos*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso. P. 18.

⁴⁴⁷ FARÍAS ZÚÑIGA, M. 2014. *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Santiago, Editorial Cuarto Propio. Pp. 61-63.

⁴⁴⁸ NIÑO VÁSQUEZ, Celso Garrido-Lecca, p. 21.

⁴⁴⁹ PEDRAGLIO, S. 2014. *Celso Garrido-Lecca*. En: *Conversaciones con ojos del siglo XX*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 124-125.

⁴⁵⁰ Sus obras orquestales y de cámara que mejor reflejan esta época son “Elegía a Machu Picchu” (1965), “Intihuatana” (1967), “Antaras” (1968) y “Danzas populares andinas” (1979). Celso Garrido-Lecca. *Retrospectiva* vols. I y II. Lima: Clásicos Peruanos [sin código], 2012.

incluirá el uso de instrumentación tradicional y un acercamiento directo a determinados campos de la música popular.

El compositor lo explica así:

“Siempre he tenido esta dualidad ¿no? Yo creo que un compositor no puede ser tan exquisito... en nuestro medio latinoamericano... en un inicio de desarrollo musical... tan exquisito, de dedicarse a una especulación sonora dejando de lado todo lo que es la tradición de la canción, del folclor. Entonces, lo difícil y lo terrible para un compositor es cómo puedes tender puentes entre ambos sentidos. Estas dos fuentes ¿no? Porque no se trata de copiar una cosa ni otra. Entonces, esa fue un poco mi orientación. Por eso a veces hice música muy sencilla. Puede parecer tonta. Pero también, por otro lado, ya había hecho obras orquestales. Ya en 1964 [...] me habían estrenado la *Elegía a Machu Picchu*. [Esta y otras] ya eran obras de búsqueda sonora. Como tengo esta dualidad... porque yo no me sentía ni disminuido ni prejuiciado. Yo podía hacer una canción y después una obra más elaborada, especulativa”.⁴⁵¹

A mediados de los sesenta, obtuvo una beca para estudiar en Nueva York con Aaron Copland, y a su regreso fue contratado como profesor en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, lugar donde enseñó hasta el golpe de Estado de 1973. Especialmente trascendente fue la amistad que le unió al cantautor y director teatral Víctor Jara Martínez, a quien conoció como estudiante en la Universidad de Chile a fines de los cincuenta. Jara solía mostrarle sus canciones y él, en el papel de consultor, daba su parecer y sugería soluciones.⁴⁵² La primera ocasión en que colaboraron oficialmente fue para el montaje de *Antígona*, según la adaptación de Bertolt Brecht, para el Teatro de la Universidad Católica, en 1969.⁴⁵³ Fue a raíz del montaje de una obra posterior, *Vietrock*,⁴⁵⁴ que Jara proyectó inicialmente el álbum *El derecho de vivir en paz*, para el que coescribió junto a Garrido-Lecca dos

⁴⁵¹ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario, 14 de enero de 2014, Santiago de Chile.

⁴⁵² ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁴⁵³ FARÍAS ZÚÑIGA, Reconstruyendo el sonido de la escena, pp. 66-67.

⁴⁵⁴ SEPÚLVEDA CORRADINI, G. 2014. Víctor Jara. Su vida y el teatro. Santiago, Ventana Abierta Editores. P. 123.

canciones: “Vamos por ancho camino” y la marcha “B.R.P.”. El proceso de creación y montaje de las mentadas, antecedidas por su propio trabajo compositivo en torno a la fusión de la vanguardia occidental con las tradiciones andinas, sumó a Garrido-Lecca al grupo de compositores doctos que colaboraron con músicos populares en el contexto de la NCCh, junto a Sergio Ortega y Luis Advis, principalmente.

En su caso, la experiencia de creación junto a Jara y de montaje de “Vamos por ancho camino” con el conjunto Inti-Illimani -quienes, junto a Ángel Parra, Patricio Castillo y Los Blops, acompañaron al cantautor en dicho álbum- le permitieron entrar en contacto con algunos creadores jóvenes y contribuir al desarrollo del movimiento. En sus palabras:

“Al Inti-Illimani lo conocí por Víctor, al inicio, cuando eran unos jóvenes que se reunían en un garaje para ensayar. Estaban recién iniciándose, en sus primeras canciones. Sobre todo, tenía mucha vinculación con Horacio Salinas y Horacio Durán, quienes eran mis amigos más cercanos ahí. Y posteriormente, cosas extrañas... se hizo talleres de música popular en el Conservatorio, en una época de cambio. Y yo les dije ‘¿por qué no entran? Para que tengan una vinculación musical mayor’. Estuvieron poco, ellos ya tenían cierta presión, de compromisos y cosas afuera. Pero esa ya es posterior, cerca del ’69, ’70. Mi cercanía con Inti-Illimani fue, pues, mayor cada vez, y permanente”.⁴⁵⁵

Motivado institucionalmente por la Reforma Universitaria y movido por su interés personal en las innovaciones estéticas, en el tipo de compromiso político-cultural representado por la NCCh y por su deseo de satisfacer las necesidades técnicas de los jóvenes, Garrido-Lecca se entregó a la organización de un taller especial del que participaron, entre otros, los mencionados Inti-Illimani, Eduardo Carrasco de Quilapayún y Jaime Soto, futuro fundador del ensamble Barroco Andino. Dicho taller permitió a los estudiantes tomar conciencia de una serie de recursos avanzados que podían aplicar a sus creaciones, y, desde una perspectiva más amplia, supuso

⁴⁵⁵ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

una instancia más de encuentro de ciertas tendencias populares con determinadas tradiciones doctas al alero de la NCCh.⁴⁵⁶

Celso Garrido-Lecca participó activamente del proceso de la Unidad Popular, bajo la lógica del compromiso más que en el ejercicio concreto de la militancia, posición que lo diferenciaba de artistas como los mismo Jara e Inti-Illimani, dirigente y cuadros, respectivamente, de las Juventudes Comunistas y del Partido Comunista de Chile. El compositor se enfocaba, ante todo, en el enorme valor político que cobraba el patrimonio cultural demarcado desde hacía décadas por el folclor, y del protagonismo que debía tener en el horizonte emancipatorio provisto por la vía chilena al socialismo. A propósito:

“[...] en el momento en que comienza el cambio de pensamiento social, hay un interés por lo nuestro ¿no? [...] No había, en ese tiempo, prejuicio... éramos músicos dedicados a elaborar, así como Gustavo Becerra [Schmidt], que en un momento podía [componer] un cuarteto o una obra muy elaborada musicalmente ¿no? Teníamos ese criterio de que vivíamos un momento de vinculación, de acercarnos hacia lo nuestro ¿no es cierto? Romper esa dependencia demasiado grande de las voces últimas europeas [...] ¡Las cosas se vinculan! Entonces, el trasfondo social decanta, iba produciendo un cambio estético, mental ¿no? De los artistas. ¡Eso sin duda!”⁴⁵⁷

En 1971, en el contexto de la Operación Verdad organizada por el gobierno de Salvador Allende, llegó a Chile el compositor italiano Luigi Nono,⁴⁵⁸ quien, junto a otros creadores como Mikis Theodorakis, era reconocido en Europa como modelo del artista comprometido al orientar la vanguardia musical de posguerra hacia causas sociales y políticas, descartando así posiciones ideológicamente tibias como la del arte autónomo. Garrido-Lecca entró en contacto con Nono, forjando una amistad duradera y acusando recibo de su influencia, sobre todo política. Se

⁴⁵⁶ NIÑO VÁSQUEZ, *Op. cit.*, p. 78.

⁴⁵⁷ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁴⁵⁸ ENTREVISTA. Vi a las masas en pie de lucha. 1971. Punto Final, Santiago de Chile, 11 mayo, 8-9.

reencontró con el italiano aquel mismo año de 1971 en el Encuentro de Música Latinoamericana celebrado en Casa de las Américas, en La Habana, evento continental en el que, precisamente, se discutieron asuntos que comprometían personalmente al peruano: la utilidad crítica y política de las prácticas musicales y la necesidad de homologar las tradiciones doctas, populares y tradicionales en la contemplación de un nuevo horizonte histórico.⁴⁵⁹

La colaboración entre Jara y Garrido-Lecca habría culminado con *Los siete estados*, proyecto trunco que en algún grado hubiera consagrado el impulso de la NCCh hacia la fusión de todas las tendencias presentes en el panorama musical latinoamericano -doctas, populares, folclóricas o tradicionales- en una sola gran propuesta coincidente con la lucha antiimperialista y la construcción del socialismo. Las ideas originales fueron trabajadas a inicios de los sesenta por Patricio Bunster, destacado bailarín chileno y militante comunista, quien invitó a Jara a que las desarrollaran en conjunto, pensando en un ballet reforzado con elementos narrativos y teatrales y un gran despliegue de medios técnicos y musicales. Su argumento refiere al mito transcultural de la lucha del héroe por la liberación de la amada, sirviéndose de elementos de la tradición oral para articular un drama en torno a un joven campesino, una doncella cautiva y un camaleón fabuloso. La batalla final se da entre el joven y la bestia, quien utiliza muchas armas y rostros para confundir al adversario. La trama representa una alegoría de la lucha librada por los pueblos latinoamericanos hacia su autodeterminación -dividida en “siete estados” que simbolizan distintas épocas de su historia-, inspirada en las guerrillas que Ernesto “Che” Guevara organizó en África y América.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ DORIVAL GARCÍA, D. 2016. Notas al programa. En: Orquesta Sinfónica Nacional. El sueño y lo divino. La sinfonía Dante. Lima, Ministerio de Cultura del Perú. S.f. Para el álbum conmemorativo del evento, Garrido-Lecca contribuyó con una grabación de su obra “Intihuatana”. VV.AA., Encuentro de Música Latinoamericana.

⁴⁶⁰ ALCAÍNO, G. y HURTADO, L. 2010. Patricio Bunster. En: Retrato de la danza independiente en Chile. 1970 – 2000. Santiago, Ocho Libros Editores. P. 21.

Jara tempranamente compuso una canción para el ballet, “Doncella encantada”,⁴⁶¹ y aunque Bunster quiso en un principio que él se hiciera cargo de toda la composición, con el fin de obtener un aire más folclórico, éste se negó y encargó la dirección y el grueso de la obra a Garrido-Lecca, confiando en su experiencia como creador escénico.⁴⁶² En su testimonio, el compositor afirma que:

“Toda esta época culmina, obviamente, con este proyecto más grande que se llama *Los Siete Estados*. El que me habló primero fue Víctor. Me dijo ‘hay una idea, hay un proyecto y yo he sugerido tu nombre, para que hagas la música, y para ponerte en contacto con Patricio Bunster’ [...] Yo he sido siempre muy afecto al ballet, me gustó mucho. Y yo de joven, de muy joven comencé a estudiar danza, cosa que en ese tiempo era inusual. Y, sobre todo, había todo un prejuicio. Entonces después de que hice con Víctor *Antígona*, que fue una obra en la que experimenté cosas, él seguramente consideró que yo era la persona indicada para hacer la música de este ballet. Entonces, ya con Patricio comenzamos a ver, a elucubrar cómo iba a ser, de acuerdo a su planteamiento dramático, que eran ciertas etapas que iba pasando un personaje, de ahí los “siete estados”. Tomaba, obviamente, elementos chilenos, del folclor... me parece que tomó la idea de una leyenda de Antofagasta. Y comencé a trabajar con el conjunto con el que había tenido vinculación anterior, que había sido Inti-Illimani.”⁴⁶³

El proyecto contemplaba la participación en escena de Víctor Jara, del Ballet Nacional Chileno, de Los Blops -una de las bandas fundadoras del rock chileno, unida amistosamente a Jara desde antes de la edición de *El derecho de vivir en paz*- y de los consabidos Inti-Illimani, quienes fueron convocados por Garrido-Lecca inmediatamente después de registrar su álbum *Autores Chilenos*, fruto de la colaboración con Luis Advis.⁴⁶⁴ Además, *Los siete estados* incluiría la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile, de la cantautora Isabel Parra, del ex Quilapayún

⁴⁶¹ NIÑO VÁSQUEZ, *Op. cit.*, p. 158. Fue incluido en las distintas ediciones de un álbum publicado, internacional y póstumamente, a partir de 1975, y cuya edición chilena data de 2001. JARA, V. [2001]. Manifiesto [disco]. Santiago, Warner Music. 1 disco compacto, 55 min.

⁴⁶² JARA, J. 2007. Víctor, un canto inconcluso. Santiago, LOM Ediciones. P. 175.

⁴⁶³ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁴⁶⁴ GRANDÉ, C. 2014. Inti Illimani: conservar bienes culturales. En: CONTRERAS, G. y VASSALLO, E. (Eds.). La cultura con Allende. Tomo I 1970-'71. Santiago, Alterables / Étnika. P. 91.

Patricio Castillo y de los cubanos Manguaré,⁴⁶⁵ según distintos testimonios que han sido difíciles de contrastar durante esta investigación. El trabajo propiamente de creación y montaje habría partido hacia 1970, liderado por Bunster y Jara, con la expectativa de estrenar la obra hacia 1974. Los ensayos generales se celebraban en la Sala La Reforma y en el Teatro del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, mientras que Inti-Illimani, Garrido-Lecca y Jara, recreando el taller organizado en el Conservatorio, se reunían en casa del cantautor o en el garaje que el conjunto ocupaba, para montar tanto las piezas compuestas por el peruano como las canciones escritas por el chileno.⁴⁶⁶

Según el musicólogo Nelson Niño, su estreno habría afectado decisivamente el proceso de transformación que vivía el ballet chileno, en modo comparable a cómo la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, compuesta por Advis e interpretada por Quilapayún, marcaría un hito trascendental para la NCCh y para la música chilena en general.⁴⁶⁷ Debido a que García-Lecca debió abandonar las partituras al escapar de Chile, extraviándose estas para siempre, la única fuente musical de la que disponemos es una grabación de media hora aproximada de duración, que según he averiguado fue registrada para ser reproducida durante los ensayos del cuerpo de baile.⁴⁶⁸ Una audición atenta de este material revela que quienes participan son una orquesta de tamaño medio -en donde destaca un siempre presente ensamble de percusiones-, el conjunto Inti-Illimani, una voz femenina que abre la grabación y Víctor Jara, quien interpreta “Las siete rejas”, canción de su autoría. Llama la atención el uso protagónico de grabaciones en cintas que, según Garrido-Lecca, fueron trabajadas en el laboratorio electroacústico de la Universidad de Chile con la asistencia de Santiago Pacheco, sonidista que participó en varias producciones del

⁴⁶⁵ NIÑO VÁSQUEZ. *Op. cit.*, p. 158.

⁴⁶⁶ COULON, J. 2009. La sonrisa de Víctor Jara. Santiago, Editorial Universidad de Santiago de Chile. P. 59.

⁴⁶⁷ PEÑA QUERALT, P. 2014. ¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena. En: KARMY, E. y FARÍAS, M. Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago, Ceibo Ediciones. P. 127 y ss.

⁴⁶⁸ Agradezco especialmente a los coleccionistas e investigadores Aníbal Fuentealba y Víctor Tapia por facilitarme copias de dicho material. El registro de la obra puede ser consultado en <https://discotecanacionalchile.blogspot.com/2012/06/celso-garrido-lecca-victor-jara-inti.html>

cine chileno de ese entonces.⁴⁶⁹ Dicho recurso, además de despertar simpatías en el grueso de los compositores chilenos de la época,⁴⁷⁰ suponían una novedad inusitada para la NCCh, escena que experimentó largamente en el estudio de grabación pero que nunca entró de lleno en la acústica.⁴⁷¹

El compositor proyectó *Los siete estados* como una obra orquestal organizada a partir -valga la redundancia- de una base orquestal sobre la que a su vez van superponiéndose distintos movimientos,⁴⁷² a cargo de los distintos artistas convocados, los que representan los “estados” de la historia latinoamericana sugeridos por su título. A los mencionados recursos electroacústicos se van sumando la antedicha canción de Jara y, entre otros pasajes, un arreglo, interpretado principalmente por Inti-Illimani, del “Zapateo” registrado por el científico francés Amédée Frézier en Chile, a inicios del siglo XVIII, que fuera grabado por Estela y Margot Loyola para el álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, coeditado en 1944 por la Universidad de Chile y RCA Victor.⁴⁷³ Garrido-Lecca sostiene que la inclusión del “Zapateo” fue solicitada por Bunster,⁴⁷⁴ respondiendo a necesidades incidentales y al hecho de que, finalmente, el compositor estaba parcialmente sometido a la autoridad del bailarín, quien inicialmente impulsó el proyecto. Debido al hecho de integrar eclécticamente música de distintas tradiciones y artes escénicas, la obra *Los siete estados* representaba un paso más allá para Celso Garrido-Lecca, en términos de sus propios criterios estéticos y políticos y, al mismo tiempo, un tipo de proyecto artístico integral que habría marcado -me atrevo a decir- el inicio de una nueva época para las artes en Chile y,

⁴⁶⁹ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁴⁷⁰ SCHUMACHER RATTI, F. 2007. 50 años de música electroacústica en Chile. *Revista Musical Chilena* 61(208): 68.

⁴⁷¹ FIGUEROA RODRÍGUEZ, G. y OSORIO FERNÁNDEZ, J. 2018. 'Ahora sí la historia tendrá que contar...'. El pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972. En: PALOMINOS MANDIOLA, S. y RAMOS RODILLO, I. (Eds.). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago, LOM Ediciones. Pp. 163 y ss.

⁴⁷² ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁴⁷³ VV.AA. [2005]. *Aires folklóricos y tradicionales de Chile* [disco y libro]. Santiago, Centro de Documentación e Investigación Musical de la Universidad de Chile. 1 disco compacto, 60 min.

⁴⁷⁴ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

posiblemente, en América Latina. Su estreno fue frustrado por el golpe de Estado que, el 11 de septiembre de 1973, acabó con la Unidad Popular.

5.2 La Escuela Nacional de Música y el Taller de la Canción Popular

Su abierto compromiso y su amistad con Víctor Jara -quien, recordemos, fue brutalmente asesinado pocos días después del golpe- hicieron imposible la vida de Garrido-Lecca en Chile. Aunque Samuel Claro Valdés, decano de la Facultad designado por la Junta Militar de Gobierno, estuvo de acuerdo con que él continuara como profesor, algunos colegas le recomendaron encarecidamente que dejara el país:

“Yo llegué [a Santiago de Chile] en el '50, y estuve hasta el '73. O sea veintitrés... y no es que me fuera ¡es que tuve que salir! [...] Y en ese momento ya me enteré del asesinato de Víctor, dos días después del golpe... entonces... y me dijeron “a ti, van a llegar de todas maneras”. En la Facultad misma nos pasaban las voces, así: “tienes que esconderte”. Y claro...”⁴⁷⁵

Garrido-Lecca, a la sazón un compositor chileno, retornó al Perú el 4 de noviembre de 1973⁴⁷⁶ y, paradójicamente, terminó exiliándose en su país de origen. Su dramática salida se vio aliviada en cierta medida por el buen recibimiento que tuvo de parte de la oficialidad cultural del Velascato, la que valoró su preparación y su experiencia. De hecho, a su llegada logró rápidamente trabar contacto con la alta burocracia y arreglar la permanencia en el Perú del compositor e investigador Fernando García y de su esposa, la coreógrafa Hilda Riveros.⁴⁷⁷ García ingresó como profesor a la Escuela Nacional de Música⁴⁷⁸ -en adelante, ENM- y como investigador a la Oficina de Música y Danza del INC, en donde, junto al compositor y musicólogo César Bolaños, al folclorista Josafat Roel Pineda y otros, escribieron

⁴⁷⁵ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁴⁷⁶ NIÑO VÁSQUEZ, *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁷⁷ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁴⁷⁸ SÁNCHEZ MÁLAGA, A. 2003. Para mi amigo Fernando García desde el Perú. *Revista Musical Chilena* 57(200): 86.

una obra monumental y pionera en los estudios etnomusicológicos de la región, el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*.⁴⁷⁹ Por su parte, Hilda Riveros, ex bailarina del Ballet Nacional Chileno y docente exonerada de la Universidad de Chile, fue contratada por el Instituto para formar y dirigir el Ballet Moderno de Cámara, aportando sustancialmente al desarrollo de la danza peruana.⁴⁸⁰

La llegada de Garrido-Lecca al país coincidió con dos hechos que atañían directamente al arte y la cultura peruanos. El primero, la implementación de una política cultural y de propaganda que, en el mediano plazo, favoreció la existencia de determinados movimientos y escenas. En tal sentido, mientras que SINAMOS - centrado en la instrumentalización del talento artístico en beneficio del gobierno- cumplía con objetivos contingentes, el INC, fundado en marzo de 1971, se ocupaba de la cultura en términos cívicos y formativos, a largo plazo y orientándose a fortalecer la identidad y el patrimonio culturales de la nación, bajo la lógica revolucionaria. En sintonía con la reforma educacional, el gobierno militar reorganizó las instituciones formativas, transformando así el Conservatorio Nacional de Música en la ENM, bajo la política de socialización de la formación artística, de la generación de una cultura nacional basada en las tradiciones folclóricas y populares,⁴⁸¹ y del aporte a una cultura peruana y latinoamericana descolonizada y autónoma.⁴⁸² En opinión de Garrido-Lecca, dicha reestructuración coincidía con un “momento introspectivo”⁴⁸³ en la historia peruana, una época en que cundía una reflexión en torno al quehacer cultural y en relación a los problemas de la identidad nacional y de la vida material y política de los peruanos. El compositor reparaba, asimismo, en la paradoja que representaba el que un gobierno militar hubiera

⁴⁷⁹ ROEL PINEDA, J., et al. 1978. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica*. Lima, Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura. 583p.

⁴⁸⁰ SIMÓN, P. 1975. Hilda Riveros, desde el pueblo y hacia él. *Cuba en el Ballet* 6(3): 31.

⁴⁸¹ COLOMA PORCARI, *El Instituto Nacional de Cultura del Perú*, p. 7.

⁴⁸² INSTITUTO, *Cultural policy in Peru*, p. 63.

⁴⁸³ MARTÍNEZ ESPINOZA, M. 2002. *La música como existencia real. Conversación con Celso Garrido-Lecca*. Lienzo 23: 94.

estimulado esta relación con la cultura y las medidas correspondientes, a contrapelo de los gobiernos civiles peruanos previos y, sobre todo, del resto de las dictaduras militares latinoamericanas en curso.

El segundo hecho con que coincidió el arribo de Garrido-Lecca fue la participación de buena parte de la intelectualidad y de los artistas en los aparatos de cultura y propaganda, ya como funcionarios o como colaboradores, participación que, a la luz de la heterogeneidad ideológica del régimen, dio pie al desarrollo de propuestas que, gozando de auspicio estatal tácito o explícito, pudieron desplegarse con relativa autonomía. Lo anterior obviamente no libraba a los agentes culturales de eventuales conflictos con los militares o con otros civiles bajo la Revolución. Ambos hechos, sin embargo y puntualmente, beneficiaron la adaptación de Garrido-Lecca al medio peruano y el posterior surgimiento de la NCP.

El compositor ingresó a la ENM en 1974 como profesor de composición y orquestación, llegó a ser su director entre 1976 y 1979 y, hasta fines de los setenta, cumplió con distintas funciones en oficinas públicas.⁴⁸⁴ Garrido-Lecca revisó el currículo e implementó un área de extensión en orden a conectar el antiguo Conservatorio con la comunidad, e integrar lo folclórico y lo popular a la formación y la creación. Estos cambios implicaban una renovación radical de la música académica peruana, absolutamente coherente con los tiempos en curso, y respecto a sus actividades creativas, siguió componiendo obras comprometidas.⁴⁸⁵ Su evolución estética y política se vio tremendamente favorecida con las condiciones brindadas por el GRFA, reafirmandose así su convencimiento de que el futuro de la música radicaba en la eliminación de las barreras entre las vertientes folclóricas, populares y académicas. Esta suerte de “arte poética” quedó plasmada en su concepto de “nuevo tiempo”, acuñado para referir a la nueva época de la música

⁴⁸⁴ TELLO, A. 1999. Semblanza de Celso Garrido-Lecca. Cuadernos 1: 40.

⁴⁸⁵ Un proyecto muy interesante fue la obra sinfónica “El movimiento y el sueño”, basada en un poema del peruano Alejandro Romualdo que combina las figuras de Ernesto “Che” Guevara y del cosmonauta Yuri Gagarin. La obra fue proyectada originalmente en Chile durante la Unidad Popular, trabajada bajo las dictaduras militares en el Perú, y recién estrenada en 2016. DORIVAL GARCÍA, Notas al programa, s.f.

latinoamericana, animada por la fusión de dichas tradiciones y por su contexto político progresista.⁴⁸⁶

Garrido-Lecca transitó un camino desde lo docto a lo popular y viceversa, originalmente en Chile, sistematizándolo posteriormente bajo la Revolución Peruana. Si bien su postura concordó con la sensibilidad del proceso, su ingreso a la ENM no pasó inadvertida y, en algún modo, avivó ciertos conflictos académicos. Una mirada amplia sobre el campo cultural velasquista devela que la intención tras estos compromisos y medidas era la de propiciar una suerte de mestizaje que, de hecho, al menos desde los sesenta, dominaba sobre el imaginario de buena parte de la intelectualidad y de los artistas peruanos. En términos puros, lo que el GRFA pretendió a través de SINAMOS, el INC e instituciones similares, fue oficializar dicha sensibilidad, levantándola como programa, y sobre aquella dar curso a una refundación nacional. Según esta argumentación, no sería descabellado afirmar que el Velascato, culturalmente, oficializó el afán de cierta intelectualidad por superar la dispersión de una conciencia nacional en la fusión armónica de todas sus parcialidades,⁴⁸⁷ pulsión que persiste actualmente y que, en mayor o menor medida, hacer parte del legado velasquista.

Esta situación partió aguas al interior del antiguo Conservatorio, agravando diferencias personales entre algunos de los principales compositores. Mientras, por una parte, César Bolaños encarnaba la vanguardia musical en clave socialista y Celso Garrido-Lecca la conciliación de todas las tradiciones a partir de un compromiso similar, sobre Enrique Iturriaga, por la otra, dominaba una estética neoclásica volcada sobre sí misma, descomprometida, contrastante estilísticamente con el vanguardismo de Edgar Valcárcel, pero igualmente desinteresada por lo político. Este apoliticismo fue sólo aparente, por supuesto, pues ninguno de los mencionados escapó a la incidencia académica del Velascato o a eventuales pugnas por cargos y reconocimientos. Bolaños, por ejemplo, regresó

⁴⁸⁶ NIÑO VÁSQUEZ, *Op. cit.*, p. 79.

⁴⁸⁷ ZAPATA, *Las claves del período*, p. 29.

definitivamente al Perú en 1971 después de residir durante varios años en la Argentina, país en donde experimentó un giro hacia la izquierda. Se acercó a la Revolución Cubana y estrenó piezas como “Ñancahuazú”, de 1970,⁴⁸⁸ obra para pequeña orquesta, coro y cintas, que incorporaba una lectura dramatizada del *Diario del Che en Bolivia*.⁴⁸⁹ Su concientización, asimismo, lo acercó al GRFA, régimen que lo reclutó como director de la Oficina de Música y Danza del INC. Bolaños se volcó con éxito a la investigación musicológica y al trabajo burocrático en buena parte porque, paradójicamente, el Velascato no sentía particular aprecio por su abstracción estética y no le proveería de los sofisticados medios técnicos para realizar su obra.⁴⁹⁰

Un evento que ilustra igualmente los roces entre música docta y política bajo el Velascato fue el concurso convocado por el régimen para conmemorar el sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho, en 1974. El certamen fue ganado por Enrique Iturriaga con su “Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824”,⁴⁹¹ la que -según el musicólogo, director coral y compositor Aurelio Tello- fue escogida debido a que su estilo neoclásico⁴⁹² satisfacía las expectativas de los militares: contar con una pieza cuyo carácter fuera comparable a “La Marsellesa” o a la “Obertura 1812” de Chaikovski.⁴⁹³ En contraste, Bolaños, fiel a su vanguardismo, presentó la obra “Ayacucho” -de la que no quedó registro-, cuyo experimentalismo fue desestimado por el jurado. El contraste entre un caso y otro es elocuente respecto al rechazo velado que existió en el sector más hegemónico de la institucionalidad cultural frente a las estéticas de avanzada, y sobre la preferencia, como ya he dicho, por formas

⁴⁸⁸ FILINICH OROZCO, R. 2017. Ta[p]chas. References to indigenous traditions in peruvian electroacoustic composition of the 1960s. *Leonardo Music Journal* 27: 95.

⁴⁸⁹ BOLAÑOS, C. [2009]. *Peruvian electroacoustic and experimental music (1964-1970)* [disco]. Nueva York, Pogus Productions. 2 discos compactos, 90 min.

⁴⁹⁰ ALVARADO MANRIQUE, L. 2009. Breve biografía e itinerario musical de César Bolaños”. En: ALVARADO MANRIQUE, L. (Ed.). *Tiempo y obra de César Bolaños*. Lima, Centro Cultural de España en Lima. Pp. 45-54.

⁴⁹¹ ITURRIAGA, E. [1975]. *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* [disco]. Lima, Ministerio de Guerra. 1 disco de larga duración, 40 min.

⁴⁹² PETROZZI, C. 2009. *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. Tesis para optar al grado de Doctora en Musicología. Helsinki, Universidad de Helsinki. P. 150.

⁴⁹³ ENTREVISTA a Aurelio Tello, 9 y 12 de marzo de 2017, Lima, Perú.

más convencionales y, más recientemente, por lo folclórico y lo popular. En palabras de Tello:

“[...] había varios problemas en el Perú en ese momento. Uno de ellos fue el proceso revolucionario, que había puesto en tela de juicio una serie de valores culturales y que había traído a la escena una serie de músicas invisibilizadas ¿no? La música indígena, la música selvática, el folclor, la música popular, el canto nuevo... esas cosas. Entonces, había una gran efervescencia por eso. Y tocar Beethoven, tocar Haydn, tocar la música clásica se veía como una especie de reacción, de actitud reaccionaria, lo cual era una estupidez... pero era. Entonces, a los compositores mismos los puso en un predicamento ¿no? Se veía en la composición de música de este tipo una especie de elitismo que, por ser eso, elitista, era necesariamente malo ¿no? Era antipatriótico, antirrevolucionario, antipopular, antiépoca [sic]. Y esas controversias ya se habían dado antes, es decir, ya se había dado en los treinta y en los cuarenta en Rusia, y en el Perú estábamos haciendo eco de esas discusiones absurdas.”⁴⁹⁴

Frente a estas disputas, Celso Garrido-Lecca optó por trabajar sobre la vinculación de composición docta y canción popular legitimada por el movimiento chileno. La aceptación tácita de la Renovación Folclórica como paradigma, según mencioné a inicios de este capítulo, estuvo precedida por el apoyo brindado por ciertas reparticiones públicas, especialmente el INC, a iniciativas como el Programa de la Canción Latinoamericana, con el fin de poner al día al Perú en relación a las principales tendencias artísticas latinoamericanas. Por su parte, con su presencia en el país, el compositor ofrecía al INC la chance de reformar el campo docto peruano y, al mismo tiempo, estimular el ámbito popular sobre la base de lo vernáculo -entendido esto, por cierto, desde la experiencia chilena-. Es necesario enfatizar que el TCP constituyó una instancia oficial organizada por el GRFA, en línea tanto con la reforma educacional como con las políticas estrictamente

⁴⁹⁴ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

culturales,⁴⁹⁵ por cuyo medio se pretendía modernizar el viejo Conservatorio, introducir la música popular a la formación académica y, ulteriormente, democratizar la cultura. En opinión de Marco Iriarte, exestudiante y miembro fundador del conjunto Tiempo Nuevo:

“el taller convocado por Celso representaba una revolución en el Conservatorio, pues pasó de ser una entidad de conservadurismo total [...] a incorporar géneros en un nuevo contexto social. Había una revolución militar y una revolución en los conceptos ¿ves? Y conjugaba muy bien con las ideas de Celso al interior del Conservatorio. Y llama gente de escuela y llama a gente de fuera que tenían una afición por la música popular, y forma el Taller de la Nueva Canción allí”.⁴⁹⁶

A través del Taller, cuya fundación se produjo hacia junio de 1974,⁴⁹⁷ Garrido-Lecca esperaba replicar su experiencia con Inti-Illimani y otros agentes de la escena chilena, creando a su vez un movimiento local de rasgos comparables.⁴⁹⁸ La aparición del TCP es prueba de que el Velascato no impulsó un movimiento renovador inicialmente nacionalista, es decir, proyectado sobre la innovación a partir del folclor local, si no, más bien, aspiró indirectamente a la fundación de un movimiento peruano de la Nueva Canción a imagen, sobre todo, de su equivalente chileno.⁴⁹⁹

Su fundación, como era de esperar, halló resistencia entre algunos docentes del ex Conservatorio, especialmente en Edgar Valcárcel, quien se oponía enérgicamente a las reformas.⁵⁰⁰ No obstante, el Taller logró operar con normalidad. Su funcionamiento respondía al currículo y contaba con profesores regulares pero, debido a la mencionada oposición, no logró superar la etapa “experimental”⁵⁰¹ para

⁴⁹⁵ OLIART, P. 2018. Politizando la educación: la reforma del año 1972 en Perú. En: AGUIRRE, C. y DRINOT, P. (Eds.). La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco. Lima: Instituto de Estudios Peruano. Pp. 178-179.

⁴⁹⁶ ENTREVISTA a Marco Iriarte, 6 de marzo de 2017, Lima, Perú.

⁴⁹⁷ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁴⁹⁸ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁴⁹⁹ LLORÉNS AMICO, La Nueva Canción Latinoamericana, p. 16.

⁵⁰⁰ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario. ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁵⁰¹ TEXTUAL pregunta a Enrique Iturriaga. 1975. Textual 10, Lima, Perú, octubre, 70.

constituirse en materia conducente a alguna mención o grado académico.⁵⁰² Aurelio Tello, quien cumplió un rol central en el funcionamiento del TCP, complementa esto explicando que éste formaba parte, más bien, de las actividades extraprogramáticas de la ENM, siendo diseñado especialmente para aquellos estudiantes que mostraban interés por la música popular asociada a la renovación, y aceptando además alumnos libres que no ingresaron oficialmente a la Escuela.⁵⁰³ Sin embargo, el compromiso con que tanto los profesores como los alumnos enfrentaban el trabajo al interior del mismo, según Juan Antonio Catter⁵⁰⁴ -ex estudiante y miembro del conjunto Vientos del Pueblo-, contrastaba con el hecho de que no fuera un ramo regular. Coherentemente, el proyecto, aparte de obedecer a convicciones políticas y estéticas, procuraba profesionalizar a los jóvenes músicos populares, no necesariamente en un sentido financiero o sindical, si no, antes bien, en uno académico: proveyéndoles de herramientas técnicas -bases teóricas, históricas, de apreciación musical y poética- que elevaran el nivel de su trabajo. Era, precisamente, lo que Garrido-Lecca quiso lograr en Santiago de Chile y era lo que hacía el mencionado Leo Brouwer -a quien también tuvieron en el TCP como referente- en La Habana con los jóvenes de la Nueva Trova.⁵⁰⁵

Acerca de la instrumentación y del repertorio, el TCP estimulaba la creación a partir de elementos de la música popular, fundamentalmente con la práctica de instrumentos autóctonos,⁵⁰⁶ específicamente del charango, quena, zampoñas, bombo legüero, etcétera,⁵⁰⁷ reproduciéndose así el modelo de ensamble andino tan popular en el medio renovado latinoamericano. Las expectativas de Garrido-Lecca, esencialmente puestas en el metagénero novocancionista, reducían lo que aquí podía entenderse por “música popular” al modelo chileno, a determinados aspectos

⁵⁰² ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁵⁰³ ENTREVISTA a Aurelio Tello. El entrevistado, asimismo, apunta a que Chabuca Granda, en la misma época, organizó un taller de composición con propósitos similares, del que participó Andrés Soto, quien también asistía al TCP.

⁵⁰⁴ ENTREVISTA a Juan Antonio Catter, 25 de marzo de 2017, Lima, Perú.

⁵⁰⁵ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁵⁰⁶ MARTÍNEZ ESPINOZA, La música como existencia real, p. 94.

⁵⁰⁷ BOLÍVAR CANO, J. F. 1994. Celso Garrido-Lecca. En: Entrevista a la nueva canción latinoamericana. Medellín, Editorial Universitaria de Antioquia. Pp. 177-178.

del vocalismo -primordialmente de las escenas argentina y chilena- y posteriormente al tipo de canción desarrollada por el movimiento cubano.

“Tampoco era para cualquier música popular [...]”, afirma Tello, “[...] nosotros recibíamos chicos que querían ingresar y venir cantando baladas estilo Camilo Sesto. Y simplemente se les decía que no. Y ellos se quedaban preguntándose ‘pero si esto es música popular... por qué no’. Porque no estábamos interesados en ese tipo de repertorio”.⁵⁰⁸

Por otra parte, Catter señala que al interior del Taller en general se daba un desprecio tácito hacia una serie de géneros masivos -entre otros, el rock y la salsa- que no coincidían con las esencias nacionales y populares intrínsecas al folclor, actitud en que seguramente repercutían las implicancias políticas de estas prácticas musicales y sus contextos.⁵⁰⁹ Antes bien, el propósito final era el de dar vida a un tipo de canción que contrastara, tanto en su contenido lírico como en su forma musical, con la canción alienante descrita tanto por la crítica cultural comprometida como por el sentido común izquierdista latinoamericano. Garrido-Lecca, fiel a su trayectoria y a la memoria de su amigo, inauguró el TCP con el arreglo y el montaje de piezas de Víctor Jara,⁵¹⁰ para posteriormente ir incorporando otras canciones de Violeta Parra, Isabel Parra, Sergio Ortega, César Isella y otros autores, e incluir finalmente canciones de creación propia y, en algunos casos, colectiva.⁵¹¹

Según fui realizando las entrevistas citadas, llamó fuertemente mi atención que los miembros del Taller poco o nada hablaran sobre la escena, los géneros y los artistas tanto del folclor serrano como criollistas. No hubo menciones, por ejemplo, para instrumentistas que, no obstante su cuidada interpretación -hablo del guitarrista Raúl García Zárate, sobre todo- o al hecho de que dictaran clases en la Escuela Nacional Superior de Folklore -hablo del charanguista Jaime Guardia y del violinista Máximo Damián Huamaní-,⁵¹² no fueron invitados como monitores al Taller, y que,

⁵⁰⁸ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁵⁰⁹ ENTREVISTA a Juan Antonio Catter.

⁵¹⁰ REVISTA MUSICAL CHILENA. 2001. Catálogo de las obras de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena* 55(196): 27.

⁵¹¹ NIÑO VÁSQUEZ, *Op. cit.*, p. 79.

⁵¹² TESTIMONIOS. 1977. Runa, julio, 10-12.

en caso contrario, habría representado un vínculo concreto con la escena local del folclor. Lo que en el Taller se entendió, al menos en sus inicios, por “folclor”, no guardaba relación con las expresiones tradicionales o con las prácticas musicales de los migrantes andinos o de los criollos costeños.⁵¹³ Sin embargo, quien pudo en algún modo matizar el poderoso influjo novocancionista con elementos y sensibilidades propios de las tradiciones locales, fue el quenista y concertista en flauta César Vivanco Sánchez, quien sistematizó la enseñanza académica de la quena -un poco siguiendo a su padre, el destacado investigador y músico Alejandro Vivanco Guerra- y fue miembro de Tiempo Nuevo.⁵¹⁴ Sin embargo, se trata de una excepción. Esta desconexión con el folclor local, con el pasar del tiempo, se volvería un problema para el desarrollo de la NCP.

El TCP estuvo conformado regularmente por alrededor de quince estudiantes⁵¹⁵ y en total acogió alrededor de una cincuentena de músicos a lo largo de sus cinco o seis años de funcionamiento.⁵¹⁶ De acuerdo al testimonio entregado por Aída “Mocha” García Naranjo, fundadora de Tiempo Nuevo y figura pública peruana, el Taller contó originalmente con la supervisión directa e indirecta de Garrido-Lecca, quien además dirigía, algunas veces de primera mano, los conjuntos que se fueron formando.⁵¹⁷ Una vez que el compositor asumió la dirección de la ENM en 1976, la coordinación general del Taller recayó en Ricardo Eyzaguirre García⁵¹⁸ -músico ayacuchano quien posteriormente fue la cabeza del conjunto Vientos del Pueblo-,

⁵¹³ LLORÉNS AMICO, *La Nueva Canción Latinoamericana*, p. 17.

⁵¹⁴ Entrevista al conjunto Vientos del Pueblo, 25 de marzo de 2017, Lima. En relación a esto último, el antropólogo Pablo Molina Palomino plantea que un antecedente para la NCP -paralelo, por cierto, al TCP- fue el Orfeón de Quenas de Vivanco Guerra, conjunto-escuela que se volcó al arreglo e interpretación de repertorio folclórico y tradicional andino con un espíritu renovador *sui generis*, aparentemente desconectado de los movimientos hegemónicos latinoamericanos. Entrevista a Pablo Molina Palomino, 20 de marzo de 2017, Lima. Su fundación oficial se produjo en 1974, obedeciendo a la vocación pedagógica de Alejandro Vivanco. VILCAPOMA, J. C. 1999. Alejandro Vivanco. *La quena de todos los tiempos. Vida y obra*. Lima, Nuevo Mundo Ediciones. Pp. 68-69.

⁵¹⁵ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁵¹⁶ ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario.

⁵¹⁷ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo, 14 de marzo de 2017, Lima, Perú.

⁵¹⁸ ENTREVISTA a Juan Antonio Catter.

hecho que marcó un alejamiento paulatino entre, por una parte, Garrido-Lecca y los conjuntos, y por la otra entre estos mismos y la Escuela.

5.3 Tiempo Nuevo, la izquierda y el Velascato

Conformado por Garrido-Lecca entre 1974 y 1975, el conjunto Tiempo Nuevo tomó precisamente su nombre del concepto de “nuevo tiempo” que, recordemos, apunta a los horizontes sociopolíticos y estéticos de la renovación latinoamericana. Llegó a ser uno de los conjuntos de NCP más sobresalientes, contando actualmente con más de cuarenta años de trayectoria. El conjunto fue fruto del TCP, porque Garrido-Lecca, en su afán de recrear y perfeccionar el sonido y la disciplina de la NCCh, y de transformarse en un creador de canciones que aspiraban a una mayor popularidad,⁵¹⁹ echó mano de aquellos alumnos del Taller que podían comprometerse con un proyecto que exigía una atención constante y una profesionalización rápida. Pero, asimismo, el conjunto respondía a una solicitud hecha por el Estado, con la intensión propagandística de proveer al régimen de un conjunto novocancionista y, por lo tanto, Tiempo Nuevo fue el resultado indirecto de las políticas culturales y comunicacionales de la Revolución Peruana. A causa de estos y otros motivos, la historia del conjunto refleja una serie de problemas y desafíos comunes a todo el movimiento peruano: la relevancia del modelo chileno y el anhelo de “peruanizar” la NCP, la diversidad y fragmentación de la izquierda política, y las relaciones entre los conjuntos y solistas y el GRFA, entre otros.

La formación inicial del conjunto se compuso de los mencionados Aída García Naranjo y Marco Iriarte, del ex Conservatorio, quienes además cursaban carreras en ciencias sociales en otras casas de estudio. Además, Iriarte era músico de la compañía Cuatro Tablas, uno de los referentes más importantes del teatro peruano comprometido de los setenta, en la cual Garrido-Lecca logró reclutar también a Aurora Mendieta, cantante y actriz, y a Alberto “Chino” Chávez, quien ha

⁵¹⁹ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

desarrollado una destacada carrera como solista y productor. Ingresó igualmente Martina Portocarrero, conocida intérprete folclórica quien, en ese entonces, era estudiante de canto en la ENM.⁵²⁰ Asimismo, fueron fundadores el ya mencionado César Vivanco, quien llegó a ser uno de los principales vientistas del Perú, y Danai Hohne, quien, como Garrido-Lecca, había escapado desde Chile y, con el tiempo, se situó como una figura de renombre en la historia del pop peruano de los ochenta. Entre los setenta e inicios de la década siguiente, también formaron parte de Tiempo Nuevo Armando Becerra -quien llegó a ser su director- y Dante Piaggio, quien vino del rock y luego siguió una carrera en otros conjuntos renovadores.⁵²¹

El resultado final fue, como se ve, bastante ecléctico: la agrupación se formó con músicos provenientes de la escena rockera, con miembros de la Orquesta Sinfónica y del Coro Nacionales, estudiantes de música, una joven exiliada, tres actores y algunos estudiantes universitarios.⁵²² A esta diversidad se sumaba otro aspecto distintivo, su carácter mixto, pues el conjunto siempre ha tenido entre sus filas a mujeres, lo que resulta ser muy contrastante en una escena continental de una apabullante presencia masculina. Según el testimonio de García Naranjo, la decisión de componer un grupo mixto:

“fue tomada a consciencia musical, más que a consciencia de género [...] porque se quería un grupo con soprano, contralto, tenores y bajos. Es decir, a una estructura de octeto vocal [...] Todas teníamos registros amplios como para pasar de contraltos a mezzos, o para pasar de mezzos a sopranos. O las sopranos podían pasar de ligeras a dramáticas ¿no? Entonces eso, efectivamente, abrió la gama sonora de lo que puede ser una gama sonora masculina [...]”.⁵²³

En la fundación de Tiempo Nuevo, como ya indiqué, influyó la intención del GRFA de contar con un conjunto de Nueva Canción. El hecho se dio en un contexto de fuertes disputas, puntualmente al interior del SINAMOS, debido a la importante

⁵²⁰ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

⁵²¹ ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez, 11 de febrero de 2017, Lima, Perú.

⁵²² LLORÉNS AMICO y OLIART, La nueva canción en el Perú, p. 77.

⁵²³ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

presencia de militantes o simpatizantes izquierdistas que, siguiendo la explicación del investigador Raúl Álvarez Espinoza, “copaban” dicha estructura y amenazaban la autonomía programática del gobierno.⁵²⁴ Ante tal panorama, Velasco y el Comité de Asesoramiento de la Presidencia tomaron la decisión -emulando las estrategias aplicadas al mundo sindical- de levantar una organización paralela,⁵²⁵ dependiente directamente de la Casa de Pizarro, encargada exclusivamente de algunas actividades en cultura y, sobre todo, del control de la prensa, radio y televisión que el Velascato mandaba a través de la legislación y confiscaciones de medios de 1975.⁵²⁶ Así nació en 1974 el Sistema Nacional de Información -SINADI-⁵²⁷ organismo comunicacional que, mediante su Oficina Central de Información -OCI-, tomó medidas tendientes a demostrar que, más allá del desempeño del INC, el GRFA se preocupaba de dotar al Perú de una cultura popular moderna y de nivel internacional.⁵²⁸

Fue justamente la OCI la entidad que comprometió apoyo a ciertos proyectos culturales que, situados a la izquierda del Velascato, entraron en ambiguo ámbito de colaboración con el régimen o de instrumentalización, pero que sin duda constituyeron propuestas gravitantes por su valor en sí. La OCI, por cierto, estuvo dirigida por Jorge Madueño Romero,⁵²⁹ músico que tuvo una destacada participación en la producción y formación musical desde la década del sesenta, y es muy posible que su dirección haya incidido en que la NCP atrajera aún más al Velascato. La decisión de brindar dicho apoyo respondía, asimismo, al interés de un sector de la intelectualidad peruana por acortar distancias entre determinadas escenas culturales contemporáneas y la Revolución Peruana.⁵³⁰ Como fuera, la Oficina habría contactado a Garrido-Lecca, quien, gracias a su presencia central en

⁵²⁴ Según comunicación personal del investigador Raúl Álvarez Espinoza, 10 de enero de 2019.

⁵²⁵ BÉJAR RIVERA, H. S/f. Velasco. Lima, autoedición. Pp. 78 y 100.

⁵²⁶ CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, pp. 352-353.

⁵²⁷ ATWOOD, R. y MATTOS, S. 1982. Mass media reform and social change: the peruvian experience. *Journal of Communication* 32(2): 39.

⁵²⁸ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁵²⁹ ENTREVISTA a conjunto Vientos del Pueblo, 25 de marzo de 2017, Lima, Perú.

⁵³⁰ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

la ENM y la influencia que podía ejercer en el INC, tomó la iniciativa de formar Tiempo Nuevo para satisfacer esta solicitud -además de sus propios intereses musicales-, sobre la base del incipiente trabajo desarrollado por el TCP.⁵³¹

La OCI dispuso un local como residencia y sala de ensayo para tres elencos, con el fin de articular un gran equipo de primer nivel: los ya mencionados Cuatro Tablas, Perú Negro⁵³² y los recientemente fundados Tiempo Nuevo. La Oficina estableció, además, una remuneración⁵³³ -desmentida por algunos testimonios- y dispuso la asistencia de asesores que apoyarían a los elencos en cuestiones artísticas e ideológicas.⁵³⁴ Dichas medidas tuvieron un destino efímero pues fueron anuladas una vez derrocado el gobierno de Velasco, en agosto de 1975.⁵³⁵ Como fuera, según el testimonio de Alberto Chávez:

“Se logró hacer el grupo Tiempo Nuevo, y era un proyecto financiado por el gobierno de Velasco... se hizo una cosa increíble, que es donde aprendo la música negra: se alquila una casa. Esta casa tenía una planta baja, que era para Tiempo Nuevo, y un segundo piso, que era para Perú Negro y Cuatro Tablas. Entonces, se planeó que esto produjera un espectáculo de teatro, música y nueva canción [...] Y vivíamos ahí, juntos. Entonces, claro, cuando te aburrías de tu grupo, bajabas al otro piso, o subías, no sé, a hablar, y terminabas tocando.”⁵³⁶

En la misma línea, SINAMOS continuó desempeñando funciones similares, especialmente la organización de festivales musicales en distintas regiones del Perú y la programación de grupos renovadores en la televisión nacional.⁵³⁷ Asimismo, la

⁵³¹ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁵³² Formado a inicio de los setenta por antiguos discípulos de Victoria Santa Cruz, Perú Negro es desde entonces uno de los exponentes más importantes, musical y dancísticamente, del afroperuanismo. Su peso específico en términos artísticos es comparable al rol político que cumplió durante sus primeros años, como emblema cultural, asimismo, del Velascato, como la consolidación también del renacimiento afroperuano -en tanto movimiento de reivindicación minoritaria- y como experiencia definitoria de rasgos fundamentales del turismo, un área cultural y económicamente estratégica para el Perú contemporáneo.

⁵³³ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁵³⁴ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

⁵³⁵ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

⁵³⁶ ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez.

⁵³⁷ ENTREVISTA al conjunto Vientos del Pueblo.

estructura coordinaba las labores de otros conjuntos independientes -es decir, al margen tanto del Sistema como de la ENM- que, según el antropólogo Pablo Molina Palomino, se presentaban ante organizaciones barriales y sindicales controladas por el organismo.⁵³⁸ Según la información amablemente entregada por Molina y otros entrevistados, aparentemente buena parte de los conjuntos de NCP trabajaron, directamente o no, con o para el GRFA. Esta impresión, no obstante, es rebatida, desde posiciones más políticas que artísticas, como en el caso de Aída García Naranjo, quien aclara que en Tiempo Nuevo hubo discrepancias respecto al carácter genuinamente revolucionario del régimen -desde una perspectiva izquierdista, está claro-, a partir tanto de la diversidad de militancias al interior del conjunto, como del tipo de simpatías que el Velascato pudo despertar en cada uno de sus miembros.⁵³⁹ Esta opinión, aunque personal, coincide plenamente con el dilema que el GRFA representaba para amplios sectores de la izquierda peruana, según el sociólogo Gonzalo Portocarrero: se trataba de un régimen que desafiaba su cultura política, sus estrategias y su organicidad, que en algunas ocasiones se mostraba abiertamente anti izquierdista, profundamente autoritario, y que, sin embargo, sintonizaba con las demandas y aspiraciones de la izquierda en general, abriendo incluso algunos espacios para la cooperación.⁵⁴⁰ Pudo ser que la ambigüedad en el trato entre los conjuntos de NCP y el Velascato obedeciera a esta relación de atracción y repulsión que el GRFA despertaba en la izquierda peruana, y viceversa.

Probablemente, una de las características más destacada de la izquierda peruana del período sea la diversidad, fragmentación y fugacidad de sus organizaciones,⁵⁴¹ causadas más que nada por sucesivos cismas que fueron consecuencia de los quiebres entre los comunismos soviético y chino -y entre leninistas y trotskistas, previamente-, entre la izquierda tradicional y la nueva izquierda latinoamericana -

⁵³⁸ ENTREVISTA a Pablo Molina Palomino, 20 de marzo de 2017, Lima, Perú.

⁵³⁹ ENTREVISTA a Aída "Mocha" García Naranjo.

⁵⁴⁰ PORTOCARRERO, Memorias del velasquismo, pp. 242-243.

⁵⁴¹ LETTS, R. 1981. La izquierda peruana. Organizaciones y tendencias. Lima, Mosca Azul Editores. P. 55.

determinado por la Revolución Cubana-, así como al interior del maoísmo⁵⁴² y de otras tendencias de origen europeo occidental y oriental presentes en el Perú. A pesar de dicha atomización, y salvo el Partido Comunista Peruano-Unidad -moscovita, que ejerció un apoyo crítico al GRFA-,⁵⁴³ los partidos y facciones más radicales, conocidos con el mote ligeramente peyorativo de “ultra”,⁵⁴⁴ se opusieron unánime y enérgicamente al Velascato y, más aún, al posterior gobierno del general Morales Bermúdez, como mencioné, optando por una radicalización paulatina que volvería muy difícil cualquier acuerdo o alianza.

Dichas oposiciones, como he señalado, se debían a cierta confusión respecto a un régimen ideológicamente heterogéneo que, dependiendo desde cuál perspectiva se analizara, correspondía con las formas del corporativismo, del fascismo o del capitalismo de Estado. Como fuera, la Revolución Peruana, no obstante lo que pudieran llegar a declarar sus líderes, colaboradores y simpatizantes, difícilmente ofrecía, para las organizaciones mencionadas, una vía al socialismo. Lo anterior se sumaba al hecho de que, salvo el reclutamiento de militantes izquierdistas como “sinamistas” -es decir, cuadros del SINAMOS-, práctica que transitó políticamente entre la colaboración y la instrumentalización, el GRFA atentó en alguna medida contra todos los partidos, incluyendo los de izquierda, obviamente, con el cierre del Congreso de la República, la represión selectiva del movimiento estudiantil, la proscripción y clandestinidad de algunas organizaciones, y los límites impuestos a la libertad de expresión.⁵⁴⁵

Las antedichas diversidad, fragmentación y fugacidad fueron agudizadas por los roces sociales y étnicos intrínsecos a la sociedad peruana,⁵⁴⁶ visibles en el hecho de que, salvo sus experiencias guerrilleras en los sesentas y entre trabajadores rurales del Ande y la costa en la década siguiente, la izquierda peruana fue

⁵⁴² DORAIS, La crítica maoísta, pp. 10-11.

⁵⁴³ ROCA-REY, *La propaganda visual*, p. 17.

⁵⁴⁴ INFORME FINAL [en línea] <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>> [consulta: 20 junio 2019].

⁵⁴⁵ CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, pp. 343-347.

⁵⁴⁶ ENTREVISTA a Pablo Molina Palomino.

mayoritariamente limeña, criolla y pequeñoburguesa, estableciendo además relaciones con sus expresiones provinciales determinadas por un fuerte centralismo. Incluso estructuras aparentemente orientadas por cierto indigenismo y, por ende, contestatarias en relación a la estamentalidad clasista y racial del país - me refiero puntualmente al Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso-, contaban con una nomenclatura en general mestiza y blanca, provinciana, con estudios superiores y hábitos mesocráticos. Si bien las agendas de distintas militancias eran orientadas tanto por la tesis de clase contra clase como por la alianza interclasista, obrero-campesina y un vanguardismo de inspiración leninista, los problemas de clase, étnicos o pigmentocráticos incidían no tan sutilmente en el desenvolvimiento cotidiano o micropolítico de las filiaciones y del esfuerzo militante.

Todos estos rasgos y problemas definieron asimismo la trayectoria de los conjuntos y solistas de la NCP, determinando sus agendas estético-políticas adjuntas a las distintas militancias, pudiendo ser observados, por cierto, en la formación y primeros años de Tiempo Nuevo. El conjunto, que ya para fines de 1975 dejó de contar con el apoyo del gobierno militar, pudo reforzar sus nexos con distintas agrupaciones de izquierda, ya fueran partidos como tales u organizaciones de carácter más bien gremial, como fue el Movimiento de Trabajadores de la Cultura,⁵⁴⁷ conglomerado que antecedió la fundación de Izquierda Unida, alianza interpartidista que jugó un papel importantísimo en la vida política peruana durante la década de 1980. Paralelamente, Celso Garrido-Lecca, como consecuencia de su creciente desinterés por el proyecto y de sus ansias por retomar una composición más especulativa, decidió dejar la dirección, la que recayó consecutivamente en algunos de sus miembros. Con estos cambios, la agrupación reforzó sus convicciones transversales en consignas como “el canto es un arma de lucha que ponemos al servicio del pueblo para su revolución”, que, según García Naranjo, fue continuamente proclamada durante los siguientes años.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez.

⁵⁴⁸ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

Por su parte, el testimonio de Marco Iriarte, él mismo un cuadro del PCP-Unidad, repara en los avatares concretos del trabajo político al alero del movimiento de la NCP:

“Una de las cosas, digamos, aleccionadoras que tuvo el grupo, fue que militábamos hasta en cuatro organizaciones distintas, y eso era un poco para ser reconocidos como patrimonio de toda la izquierda ¿no? Porque había gente maoísta, gente mirista y había gente del PC, los que llamaban los moscovitas. Pero era tanta la amistad y el común denominador dentro del concepto musical que nunca tuvimos problemas en recurrir a las diferentes organizaciones que tenía la izquierda”.⁵⁴⁹

Según su testimonio, Tiempo Nuevo debió enfrentar en alguna ocasión un fraccionamiento interno debido, precisamente, al deseo de algunos elementos de transformar al grupo en la expresión de un partido en exclusiva. Tal *impasse* fue superado con la salida de dichos integrantes.⁵⁵⁰ Tiempo Nuevo se reconocía oficialmente como un conjunto pluralista y que valoraba este rasgo como ejemplo de la unidad que debía reinar sobre los diferentes partidos y posiciones. De hecho, fueron miembros del conjunto independientes, comunistas promoscovitas, militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria peruano, del Partido Unificado Mariateguista, de alguna fracción de Vanguardia Revolucionaria, de alguno de los Partidos Socialistas peruanos, del Partido Socialista de Chile,⁵⁵¹ entre otras estructuras.⁵⁵²

5.4 La segunda fase del GRFA y la organización política de la NCP

La caída del Velascato (1968-1975) dio inicio a lo que se ha conocido historiográficamente como la segunda fase del GRFA (1975-1980), encabezada por

⁵⁴⁹ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

⁵⁵⁰ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

⁵⁵¹ Es el caso de la mencionada Danai Höhne Stratigopoulou, militante en la célula que el partido había organizado en Lima, y que además era la esposa de Rodrigo Ramírez, chileno también, quien formaba parte de su dirección. ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

⁵⁵² ENTREVISTA a Pablo Molina Palomino.

el general Francisco Morales Bermúdez, caracterizada por posiciones políticas, económicas y sociales mucho más conservadoras. Algunos de sus antecedentes fueron, en primer lugar, la degradación física y mental de Juan Velasco Alvarado,⁵⁵³ hecho que hacía eco de los problemas estructurales por los que atravesaba el proceso y que afectaba, a su vez, el correcto funcionamiento del gobierno. En segundo lugar, sensiblemente relacionado con lo anterior, el recrudecimiento de una seria disputa en torno a una eventual sucesión y, al mismo tiempo, la articulación de una disidencia derechista al interior de la oficialidad, apoyada principalmente por la Marina de Guerra, sector de las Fuerzas Armadas históricamente más aristocrático y conservador. El estado de las cosas llevó a un ala del Velascato a considerar la posibilidad, desoyendo los predicamentos de no capitalizar el prestigio político del régimen, de fundar un partido que pudiera defender el proceso y garantizar su continuidad: la efímera Organización Política de la Revolución Peruana.⁵⁵⁴

Lo inmediatamente anterior se vincula con un tercer antecedente, un alza en la actividad política de los sectores populares, urbanos y rurales, los que, hacia mediados de los setenta, tanto por los esfuerzos participativos desplegados por el gobierno militar como por la iniciativa particular de las organizaciones de izquierda, fueron levantado un bloque más o menos cohesionado⁵⁵⁵ que se opuso paulatinamente a Velasco y, sobre todo, a Morales. La fuerza acumulada dio cuenta de que el control de masas y la gestión verticalista de las organizaciones, proyectadas por SINAMOS, nunca se consolidaron, falla que llevó al gobierno a experimentar tensiones también desde el interior, como ya se ha dicho. Un cuarto antecedente que, de hecho, representa el acicate principal de estas movilizaciones, fue una honda crisis económica causada básicamente por la expansión del mercado

⁵⁵³ FRANCO, C. 1983. Los significados de la experiencia velasquista: forma política y contenido social". En: FRANCO, C. (Ed.). El Perú de Velasco II. Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación. Pp. 391-393.

⁵⁵⁴ KRUIJT, *Op. cit.*, p. 217.

⁵⁵⁵ LLORÉNS AMICO y OLIART, *Op. cit.*, pp. 79-80.

interno -provocada, a su vez, por las reformas estatales-,⁵⁵⁶ crisis que fue agudizándose durante la segunda fase y que repercutió, de hecho, en la dramática situación económica peruana de la década del ochenta.

En relación a los altos mandos, se daba entonces una fuerte disputa entre sectores militares en proceso de radicalización, liderados por los generales Leónidas Rodríguez Figueroa -antiguo líder del SINAMOS- y Jorge Fernández Maldonado, quienes aspiraban a la profundización del proceso hacia el socialismo; y por aquellos que consideraban que se había incurrido en excesos y que era el momento de echar marcha atrás,⁵⁵⁷ siendo el caso de Morales y de otros oficiales, como Luis Cisneros Vizquerra, quien proponía, de hecho, un modelo dictatorial más cercano al de la Junta Militar argentina⁵⁵⁸ y quien, además, lideró la intervención militar de la región ayacuchana a inicios del Conflicto Armado Interno.

Por su parte, la mentada crisis económica detonó una revuelta popular estimulada, a su vez, por una huelga policial el día 5 de febrero de 1975. La consecuente represión contribuyó a minar aún más la legitimidad del gobierno, que tendió a aislarse, y terminó por fortalecer a la oposición.⁵⁵⁹ Finalmente, los militares conservadores dieron el golpe de Estado del 29 de agosto de 1975 que desembocó en la salida de Juan Velasco Alvarado, en la purga de los uniformados y civiles progresistas, y en la implementación de medidas que echaban por el suelo el legado velasquista -que resultaron, a la larga, profundamente impopulares-. Esta segunda fase se caracterizó por una marcada prudencia en comparación con la fase anterior que, sin embargo, inicialmente seguía el camino trazado por el Velascato -en ese contexto, Morales se presentaba aún como un líder de izquierda-. En poco más de un año, el general dio un giro hacia la derecha y, para 1977, era visto como un caudillo comparable a otros dictadores contemporáneos del Cono Sur.⁵⁶⁰ En lo económico, Morales abrió el país nuevamente a la inversión extranjera, cediendo a

⁵⁵⁶ CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, pp. 356 y 361.

⁵⁵⁷ CONTRERAS y CUETO, *Ibid.*, p. 360.

⁵⁵⁸ ZAPATA, *La vida política*, p. 61.

⁵⁵⁹ ZAPATA, *Ibid.*, p. 60.

⁵⁶⁰ KRUIJT, *Op. cit.*, pp. 231-238.

la presión de los Estados Unidos y del Fondo Monetario Internacional,⁵⁶¹ para lo cual debió, entre otras cosas, moderar su actitud dentro del Grupo de los Países No Alineados, suprimir el término “socialismo” del discurso oficial y saldar compensaciones a empresas norteamericanas nacionalizadas durante los años previos.⁵⁶² Algunas de sus medidas políticas más sobresalientes fueron, por una parte, la disolución paulatina del SINAMOS, paladín del velasquismo,⁵⁶³ y, por otra, una ambigua legalización de la actividad partidista que, sin embargo, vino aparejada de persecución sistemática, tortura, encarcelamiento y el exilio de militantes de izquierda, además de la deportación y desaparición de exiliados latinoamericanos, en coordinación con la Operación o Plan Cóndor.⁵⁶⁴

En medio de estos cambios, los conjuntos de NCP cumplieron con múltiples actividades al interior de la oposición izquierdista, la que, levantada durante las postrimerías del Velascato, se entregó a la tarea de fortalecer organizaciones de base y de vanguardia, y principalmente a socavar la legitimidad del gobierno de Morales. En su caso, el conjunto Tiempo Nuevo se plegó de lleno a la oposición y continuó con su agenda asociada a la solidaridad internacionalista. A propósito, Aída García Naranjo recuerda que

“[...] el grupo quería, política y artísticamente, hacer un grupo de expresión latinoamericana, como era el sentimiento de toda la América Latina [...] y ese sentimiento lo tenemos claro porque las fronteras han sido fronteras administrativas, mas no fronteras culturales. Entonces esto implicó nuestro

⁵⁶¹ KLARÉN, *Op. cit.*, pp. 435-436.

⁵⁶² ORREGO PENAGOS, J. L. 2015. El Perú en el mundo. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. P. 115.

⁵⁶³ REMY SIMATOVIC, *Op. cit.*, pp. 271-272.

⁵⁶⁴ Sin ir más lejos, en años recientes, Francisco Morales Bermúdez y otros oficiales peruanos han recibido condenas por parte de Estados europeos, a causa de la desaparición de, en su mayoría, exiliados argentinos. En un mismo sentido, algunos entrevistados mencionaron que, hacia 1977, *ad portas* del centenario de la Guerra del Pacífico, la futura conmemoración incluiría una eventual visita de Augusto Pinochet Ugarte al Perú, por lo cual el gobierno consideró que era necesario depurar la comunidad de expatriados chilenos -calculados en miles- para evitar manifestaciones o atentados. Entrevista a Marco Iriarte, 6 de marzo de 2017, Lima. Esta habría sido una de las razones por las que, a fines de esa década, muchos chilenos debieron abandonar el Perú, entre ellos Fernando García e Hilda Riveros, quienes se radicaron en Cuba.

interés por cantar, además, en solidaridad con los pueblos. Porque fuimos parte de todos los grupos de solidaridad. Estuvimos ligados al Comité de Solidaridad con el Pueblo Uruguayo. Estuvimos vinculados al Comité de Solidaridad con el Pueblo Chileno. Posteriormente se crea el Comité de Solidaridad con Nicaragua, el Comité de Solidaridad con Salvador, y Comité de Solidaridad con todos los Pueblos de América Latina. Incluso en un breve momento, en el año '75, funcionó en Comité de Solidaridad con el Pueblo Español, porque recordemos que Franco, el '75, mata a patriotas españoles y luego viene el triunfo de la transición democrática”.⁵⁶⁵

Tiempo Nuevo participó activamente de las actividades político-culturales que derivaron en la formación de Izquierda Unida, coalición electoral consolidada hacia 1980 que reunió a buena parte de los partidos legalistas -de carácter marxista-leninista y trotskista, y de inspiración guevarista y maoísta moderada-⁵⁶⁶ que incidiría poderosamente en la vida pública de la siguiente década.⁵⁶⁷ En general, los conjuntos de Nueva Canción debían sortear algunas dificultades derivadas de la atomización reinante. En el caso de Tiempo Nuevo, su heterogeneidad política representaba una suerte de referente respecto de lo que la izquierda debía lograr, esto es, un buen grado de coordinación entre facciones y la superación del sectarismo. Según Marco Iriarte,

[...] en este tiempo no existía Izquierda Unida, todo estaban separados, y se peleaban duro. No es que existieran roces o enfrentamientos frontales... pero el grupo [Tiempo Nuevo] sí se mantuvo. Cuando se juntó Izquierda Unida, efectivamente el grupo tuvo la razón ¿no? De no rompernos, porque en ese tiempo [...] cada partido quería tener su conjunto ¿no? O sea, Patria Roja quería tener su conjunto, el Partido

⁵⁶⁵ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

⁵⁶⁶ RÉNIQUE, Incendiar la pradera, pp. 129-130.

⁵⁶⁷ INFORME FINAL [en línea]. A propósito, Tiempo Nuevo, bajo el nombre de Comité Permanente de la Nueva Canción, interpretó el himno oficial de Izquierda Unida, cuyo tratamiento sonoro coincide con la sonoridad novocancionista -guitarras, charango, quena y voces redobladas-, aunque reforzada en este caso con teclados y bajo eléctrico. Su autor fue el poeta Omar Aramayo y su compositor Arturo Ruiz del Pozo, quien pasó por el TCP. Comité Permanente de la Nueva Canción, “Himno Izquierda Unida”. VV.AA. [1983]. Himno Izquierda Unida. Mensaje del Dr. Alfonso Barrantes Lingán [disco]. Lima, Epocap. 1 disco single, 10 min.

Comunista como tal quería tener su conjunto, o solistas o tríos, qué se yo...
y que trabajaran exclusivamente para ellos”.⁵⁶⁸

Esto fue, según su testimonio, lo que aconteció con Tarpuy -agrupación ligada al TCP y antecedente directo del conjunto Vientos del Pueblo-, que sufrió un cisma precisamente por el deseo de Unidad de contar con un grupo exclusivo. Iriarte considera que la formación de conjuntos musicales por parte de distintas estructuras -de los que no conseguí mayor información- caía en la reducción del quehacer musical a mera propaganda. Es decir, lo que predominaba en los grupos adjuntos al Partido Comunista Peruano-Patria Roja -una de las más importantes organizaciones maoístas- o a Unidad, era el deseo de dotarse de un grupo de Nueva Canción antes que el afán de desarrollar una música que, además de ofrecer un mensaje *ad hoc*, ostentara cierto nivel compositivo e interpretativo. Para el entrevistado, los conjuntos de partido representaban “una suma de mediocridades” que en nada ayudaban ni a la formación de la escena novocancionista ni al fortalecimiento de la unidad de la izquierda.⁵⁶⁹

El dilema de la calidad enfrentada a la utilidad de la Renovación Folclórica se relaciona al problema de su efectividad como expresión musical de la izquierda. El comunicólogo José Antonio Lloréns Amico y la socióloga Patricia Oliart -quien, por ese entonces, integró el grupo Amaru-⁵⁷⁰ han abordado estas cuestiones en base a

⁵⁶⁸ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

⁵⁶⁹ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

⁵⁷⁰ Amaru fue uno de los conjuntos de Nueva Canción de mayor trascendencia en la escena peruana. Entre sus integrantes se contaron a la mencionada Patricia Oliart, Dante Piaggio -quien, recordemos, formó parte de Tiempo Nuevo-, el compositor chileno Andreas Bodenhofer -a la sazón, exiliado en el Perú- y al cantautor Juan Luis Dammert. Hasta donde he logrado averiguar, Amaru se formó y operó por fuera del TCP, circuló regularmente por el medio de la NCP, desarrolló un trabajo menos político y más musical, y acusó recibo de diferentes tendencias de la renovación latinoamericana, para desarrollar un estilo propio enfocado en distintos géneros del folclor peruano y, asimismo, en un tipo de cancionística más idiosincrásica. Dentro de su discografía me gustaría destacar dos trabajos. El primero es *Porque mi patria es hermosa. Una historia en diferentes canciones*, álbum de 1979 que asume la forma de cantata popular -el entrelazamiento de diferentes canciones según las intervenciones de un narrador- para relatar la historia del Perú desde el incanato hasta el presente, a partir de géneros tradicionales andinos y costeños. El segundo trabajo -aunque escapa cronológicamente a esta investigación- es *Vallejo para cantar*, de 1987, consistente en la musicalización de poemas de César Vallejo. AMARU [1979]. Porque mi patria es hermosa. Una historia en diferentes ritmos [disco]. Lima, Puka. 1 disco de larga duración, 35 min. AMARU [1987]. Vallejo para cantar [disco]. Lima, DELPI. 30 min.

su experiencia como protagonistas de la época y como científicos sociales, planteando críticas muy acertadas a las implicancias políticas y estéticas del movimiento. Una de estas, de naturaleza doctrinal, dice relación con la perspectiva cultural de los partidos, que se caracterizaba por reproducir un discurso culturalista, generalmente autorizado por el canon marxista, que señalaba que el pueblo no contaba con verdaderos artistas. Según dicho diagnóstico, era el partido el encargado de proporcionárselos con la ayuda de los sectores pequeñoburgueses, quienes se encargarían de producir un arte popular acorde a las necesidades populares. Esto, según los autores, acarreaba un acusado desinterés por las capacidades creativas de campesinos y proletarios -por las prácticas musicales de los migrantes serranos, por ejemplo, que daban forma al folclor peruano de ese entonces-, lo que conllevaba a su vez la suplantación de los genuinos artistas populares por artistas de partido.⁵⁷¹

En relación a la Renovación Folclórica como recurso de la política cultural, lo que parecía predominar en ciertos sectores era la convicción de que aquella era la expresión cultural más efectiva del programa y la sensibilidad del conglomerado y, por ende, la música que encarnaba su identidad colectiva. Los conjuntos de Nueva Canción, en consecuencia, adquirieron una amplia dimensión política con su presencia permanente en actos masivos, campañas electorales y distintas movilizaciones. Por extensión, cundía una consideración programática basado en el principio de que esta música era la más apropiada para el pueblo peruano -ya no sólo para los partidos-, más que el resto de la música producida en el país, llamada a coherentemente formar la base de un “arte socialista nacional”.⁵⁷²

Lloréns y Oliart, con el fin de contrastar dicha posición, apuntan a la conformación social de la NCP. En base al criterio de la “extracción sociocultural”, los autores descartan que entre los miembros del movimiento existiera un artista verdaderamente popular, es decir, que proviniera de las clases populares y con

⁵⁷¹ LLORÉNS AMICO, *La Nueva Canción Latinoamericana*, p. 18.

⁵⁷² LLORÉNS AMICO, *Ibid.*, p. 13.

quien -en términos muy esquemáticos- aquellas pudieran identificarse.⁵⁷³ Con excepciones, afirman, los agentes y audiencias de la Nueva Canción provenían principalmente de los sectores medios, universitarios y profesionales⁵⁷⁴ de la ciudad de Lima, aunque asumían un esfuerzo importante por acercarse a los públicos proletarios, campesinos, mineros y marginales,⁵⁷⁵ ya fuera en la misma capital o en distintas regiones del país. En tales contextos, incidían los ya mencionados problemas de la clase y la raza, sumados además al vanguardismo que en general cundía entre los partidos y que, muy posiblemente, permeaba también el trabajo de los novocancionistas.

Siguiendo a Lloréns y Oliart, durante la segunda fase del GRFA, los partidos interesados en levantar un gran referente electoral -como llegó a ser Izquierda Unida- dieron un paso más allá en la utilización de la Nueva Canción al considerar concretamente la posibilidad de consolidar orgánicamente el movimiento y capitalizar su atractivo. Con ese fin -no obstante la relación entre los conjuntos y partidos u organizaciones fuera, en muchos casos, nada más que de cercanía o simpatía-, los agentes de la NCP se volcaron a la organización de los Grupos de Acción Popular -GAP-, instancias que en un primer momento se enfocaron en estrechar la distancia entre las cúpulas políticas y las bases, manteniendo, según los autores, una actitud vanguardista. Los GAP experimentaron un acercamiento concreto con los sectores populares que, en un primer momento, estuvo mediado por los partidos, para posteriormente darse inmediatamente entre sí y las organizaciones sindicales, barriales, estudiantiles o parroquiales.⁵⁷⁶

⁵⁷³ LLORÉNS AMICO, *Ibid.*, pp. 14-15.

⁵⁷⁴ LLORÉNS AMICO y OLIART, *Op. cit.*, p. 77.

⁵⁷⁵ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

⁵⁷⁶ LLORÉNS AMICO y OLIART, *Ibid.*, pp. 78-80. En relación a la Iglesia Católica peruana, cabe mencionar que el Concilio Vaticano II vino a reforzar sus convicciones sociales, una de cuyas expresiones de mayor impacto fue la edición en 1971 de *Teología de la liberación, perspectivas*, de Gustavo Gutiérrez. El libro sentó las bases doctrinales para un movimiento latinoamericano orientado a transformar la fe católica en un medio para el cambio social, a través de una exégesis que pretendía hacer valer la perspectiva de los pobres. La reforma del culto, además, llevó a sacerdotes y laicos latinoamericanos a tentar la creación de formas musicales que exaltaran la fe popular. Es el caso del cura peruano Juan Antonio Espinoza, quien con su quinteto BAU compuso un LP de raíz folclórica cruzado por la prédica tercermundista y postconciliar. ESPINOZA, J. A. y CONJUNTO QUINTETO

Es posible que esta clase de experiencias se relacionasen con el ya referido Movimiento de Trabajadores de la Cultura del que Tiempo Nuevo formaba parte. Según Alberto Chávez, él estaba a la cabeza, encargándose de establecer alianzas con grupos musicales y teatrales, contando, entre otros elencos, con la afamada compañía Yuyachkani.⁵⁷⁷ El Movimiento se encargó de coordinar la actividad cultural enmarcada en las masivas movilizaciones en contra del gobierno de Morales, las que al cabo de un par de años derivaron en el paro nacional del 19 de julio de 1977, evento que aceleró tanto el proceso constituyente celebrado el año siguiente como el retorno de la democracia para 1980.⁵⁷⁸ Chávez recuerda que

“[...] en esa época hubo una huelga famosa en Chimbote, una huelga de pescadores, y nos llevamos cuarenta grupos, coordinados para, en toda la ciudad, pues, apoyar la huelga. Darles ánimo. Y ya eran varios días, tenían problemas de salud, había huelga de hambre, el asunto estaba muy represivo. Y eso los fortaleció y la huelga finalmente triunfó. Y de pronto vino la solidaridad, y toda esta alegría de grupos tocando en las calles, motivando a la gente. Eso fue muy efectivo... entonces, la gente aguantó”.⁵⁷⁹

Volviendo a Lloréns y Oliart, la cercanía entre el movimiento de la NCP y las organizaciones tendía a desentonar por su falta de sistematicidad. Para contrarrestarla, los GAP decidieron dar curso a trabajos de base que consistían en instancias de formación para obreros y comunidades barriales y cristianas, con tal de que desarrollaran sus propios grupos musicales y satisficiesen así sus propias necesidades culturales. Estos fueron llamados Talleres de Arte Popular -TAP-, que resultaron en interesantes instancias de retroalimentación, traducidas tanto en

BAU [1975]. La tierra grita [disco]. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones. 1 disco de larga duración, 39 min. Las letras del álbum fueron incluidas en un libro homónimo. ESPINOZA, J. A. 1975. La tierra grita. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones. 127p.

⁵⁷⁷ Su fundación en 1971 fue uno de los grandes hitos en la historia teatral peruana y latinoamericana. El elenco se propuso construir una propuesta dramática para representar la historia política peruana demarcada por grandes atrevimientos formales e ideológicos, siendo además una compañía muy ligada a la militancia política, a los distintos movimientos sociales y particularmente preocupada de aprender constantemente de la cultura popular. VICH, La cultura, p. 302.

⁵⁷⁸ ZAPATA, La vida política, p. 62.

⁵⁷⁹ ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez.

aprendizaje técnico como en estímulo creativo. Las canciones resultantes reflejaban el agitado ambiente político y social que atravesaba el Perú y, de otro lado, expresaban vivencias o perseguían una intención más didáctica. Pero, sin embargo, en los TAP era más común la interpretación de repertorio entregado por los monitores, compuesto por los mismos o tomado directamente de las principales corrientes de la Renovación Folclórica, con énfasis en la chilena. Los nombres con que estos fueron bautizados reflejan muy bien su orientación política. Los hubo en quechua, normalmente, simbolizando algún aspecto del ideario socialista: *Qatariy Llacta* -Levántate Pueblo-, *Riqchariy* -Despierta-, *Takiy Llacta* -Canta Pueblo-, *Illary* -Alborada-, *Karum Purina* -Larga Jornada-; o los que conmemoran algún hito o héroe popular, como La Gran Marcha, Javier Heraud, José Carlos Mariátegui o César Vallejo.⁵⁸⁰

5.5 Lo chileno, lo latinoamericano y lo peruano en Tiempo Nuevo

Lo anterior da cuenta del esfuerzo invertido por los agentes del movimiento para aportar al fortalecimiento de los partidos políticos y de las organizaciones sociales, y elevar la Renovación Folclórica al sitio de representación musical del proceso izquierdista peruano. Un aspecto que acompañó todo este proceso fue el debate respecto a su carácter nacional, puntualmente en relación a la trascendental influencia de la Nueva Canción Chilena y a la necesidad, considerada por cierto sector de la escena local, de “peruanizarla” para que, en opinión de ciertos sectores, no contradijera la idea de lo nacional encarnada por la noción más convencional de folclor.⁵⁸¹ El problema consistía en una Renovación Folclórica peruana que debía estimular una experiencia musical local no sólo capaz de digerir el influjo del movimiento latinoamericano, sino además capaz de aportar con una reelaboración estilística y temática a partir de los géneros tradicionales y folclóricos locales, en sintonía con los ideales políticos y sociales latinoamericanistas.

⁵⁸⁰ LLORÉNS AMICO y OLIART, *Op. cit.*, pp. 77-81.

⁵⁸¹ LLORÉNS AMICO, *La Nueva Canción Latinoamericana*, p. 14.

Todo lo anterior se relaciona con la presencia señera de Celso Garrido-Lecca, quien desde la ENM y a través del TCP, contribuyó a difundir la experiencia chilena y a inculcarla como “el” modelo que originalmente debía predominar sobre la articulación de una escena peruana renovada, siguiendo más que nada el estilo acuñado por los grupos Inti-Illimani y Quilapayún.⁵⁸² Dicho panorama es refrendado por el musicólogo Aurelio Tello:

“Quilapayún e Inti-Illimani crearon un paradigma, una tipología sonora que era juntar instrumentos que en la tradición folclórica nunca se habían juntado. Un bombo legüero, de Argentina con un charango del Altiplano, con la guitarra urbana. Y la quena, que es de ciertas regiones del Ande, no de todas. Las zampoñas, que son de ciertas regiones del Ande, no de todas. Y crear una tipología sonora, específicamente urbana, donde eso era posible”.⁵⁸³

La adopción de dicha tipología fue uno de los elementos más distintivos de los conjuntos asociados a la iniciativa de Garrido-Lecca, rasgo que, por cierto, puede ser observado parcialmente en la trayectoria de Tiempo Nuevo. En términos generales, según el testimonio de Aída García Naranjo, la historia del grupo puede resumirse como el tránsito desde el modelo novocancionista chileno y latinoamericano hacia un modelo que apuntó tanto a la peruanización de la NCP - valga la redundancia- como al paradigma de la fusión que predominará hasta el día de hoy. Ella resume brevemente la historia estilística del conjunto:

[...] en el caso de la primera etapa, se producen muchas críticas a Tiempo Nuevo a partir de que el grupo se venía “chilenizando” ¿no? [...] esa preocupación de no marcar un grupo peruano con sonidos sólo chilenos hace efectivamente que vayamos a la búsqueda de profundizar muchísimo más el canto popular peruano. Y luego, el canto latinoamericano abierto bastante más hacia Centroamérica, después de un primer momento que fue básicamente una apertura hacia el sur ¿no? Y en Centroamérica, donde tiene otro peso la canción campesina nicaragüense, la salsa centroamericana, la fuerza de la Nueva Trova, inspirada por la vieja trova

⁵⁸² LLORÉNS AMICO y OLIART, *Ibid.*, p. 77.

⁵⁸³ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

y otras raíces culturales, que no tienen que ver con la sonoridad del canto chileno”.⁵⁸⁴

En torno al peso original de la Nueva Canción Chilena sobre el grupo, Iriarte asegura que escuchó a Inti-Illimani interpretar “El pueblo unido jamás será vencido” durante el X Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en Berlín Oriental durante el verano septentrional de 1973. Iriarte asistió a este evento junto a la compañía teatral Cuatro Tablas y a una delegación peruana conformada por artistas y dirigentes políticos. Declara que haber escuchado esa canción fue una experiencia fundamental pues le indicó en qué debía consistir la música comprometida.⁵⁸⁵ Ya de regreso en el Perú, “El pueblo unido jamás será vencido” fue montado por el mentado grupo teatral, luego por los estudiantes del TCP bajo la supervisión de Garrido-Lecca⁵⁸⁶ y, finalmente y de manera más oficial, por Tiempo Nuevo.⁵⁸⁷ Respecto a la canción, verdadero himno del movimiento chileno, García Naranjo destaca que su grupo fue el primero en popularizarla con las adecuaciones del caso: arreglos que aprovechan las voces femeninas de la agrupación y adaptaciones en su letra para hacerla calzar mejor a la realidad peruana. La entrevistada enfatiza que Tiempo Nuevo ha contribuido a que, en el país, la canción fuera levantada como himno de marchas y movilizaciones, con gran éxito.⁵⁸⁸

Dicha transición desde el paradigma chileno hacia uno más original estuvo marcada tanto por el ascenso al poder del gobierno de Morales Bermúdez como por el alejamiento de Garrido-Lecca. Alberto Chávez, quien quedó a la cabeza de la agrupación, señala que en dicho contexto se acordó colectivamente asumir una dirección más contingente, enfocada en la creación e interpretación de canciones “panfletarias”, con el consecuente y consciente sacrificio del “vuelo estético” con tal

⁵⁸⁴ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

⁵⁸⁵ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

⁵⁸⁶ ENTREVISTA a Juan Melgar Russo Herrera, 25 de marzo de 2017, Lima, Perú.

⁵⁸⁷ El tema fue registrado bajo el título de “El pueblo unido” en un LP durante la primera mitad de los ochenta, e incluida en una recopilación publicada en años recientes. TIEMPO NUEVO [2015]. Antología de un canto testimonial 1974-2015 [disco]. Lima, autoedición. 8 discos compactos, 440 min.

⁵⁸⁸ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

de apuntar mejor a la agitación demandada por el movimiento social y político de oposición a la segunda fase del GRFA.⁵⁸⁹ Buena parte de estos elementos y decisiones quedaron plasmado en *Por tierra y liberación nacional / Für Land und nationale Befreiung*, primer álbum del conjunto. Fue grabado en Lima en dependencias de la Pontificia Universidad Católica del Perú gracias al auspicio de una agencia de cooperación cristiana⁵⁹⁰ con sede en la República Federal de Alemania.⁵⁹¹ El LP fue prensado y comercializado en 1977 por el sello alemán Neue Welt, que en su momento grabó a otros artistas comprometidos⁵⁹² de nacionalidades tan diversas como Portugal, Bolivia, Guinea o Cabo Verde, y cuyas ganancias irían en apoyo de la Confederación Campesina del Perú.⁵⁹³

Es un álbum en el que, siendo aún reconocible la dirección original de Garrido-Lecca,⁵⁹⁴ quedan de manifiesto los cambios señalados. Se compone de una docena de canciones debidas tanto a Alberto Chávez, a la compañía teatral Yuyachkani -a la usanza, colaboradores de Tiempo Nuevo- y al poeta Luis Nieto Miranda, como a la música tradicional peruana y, asimismo, a algunos autores extranjeros. Me gustaría destacar dentro de este repertorio “El payandé”, pieza tradicional registrada anteriormente por Perú Negro, la legendaria cantante Lucha Reyes y otros

⁵⁸⁹ ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez.

⁵⁹⁰ ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez.

⁵⁹¹ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

⁵⁹² MACPHEE, J. 2017. An encyclopedia of political records labels. Brooklyn, Pound the Pavement. P. 35.

⁵⁹³ ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez, 11 de febrero de 2017, Lima. Dicha entidad sindical había podido fortalecerse en los años previos al golpe de Estado de 1968, plegándose a la doctrina clasista común a trotskistas, maoístas y prosoviéticos, claro que ésta se mostraba más radical al estar dirigida por sectores a la izquierda del comunismo tradicional, como Vanguardia Revolucionaria, emparentadas con las guerrillas de los sesenta. CONTRERAS y CUETO, *Op. cit.*, p. 361. En los años siguientes, la Confederación Campesina del Perú jugó un papel protagónico durante las movilizaciones que actuaron paralela o contrariamente al proceso velasquista de Reforma Agraria, debiendo hacerle frente a la ofensiva del SINAMOS que buscó debilitarla con la fundación, en 1974, de la Confederación Nacional Agraria del Perú. Es posible que el apoyo prestado por Tiempo Nuevo a la Confederación Campesina respondiera tanto a un compromiso genuino con los sectores subalternos rurales como, estratégicamente, a un intento por fortalecer la oposición contra la dictadura de Morales Bermúdez.

⁵⁹⁴ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

artistas,⁵⁹⁵ que refiere críticamente a la experiencia decimonónica de la esclavitud y al horizonte emancipatorio que inspiró tanto al renacimiento afroperuano de mediados del siglo XX como -en el contexto de este disco- a la reivindicación de los trabajadores rurales contemporáneos. Del mismo modo, me parece interesante la inclusión de “Cuando tenga la tierra”, originalmente compuesta a inicios de los setenta por los argentinos Ángel Petrocelli y Daniel Toro, algunas de cuyas versiones más connotadas son debidas a Mercedes Sosa⁵⁹⁶ o al colectivo Oktoberklub de Alemania Oriental.⁵⁹⁷ En consonancia con “El payandé” y, por cierto, con el carácter agrarista del álbum, “Cuando tenga la tierra” reafirma un compromiso desde la canción con los trabajadores del campo peruano, a quienes el conjunto hace un guiño en la adaptación de la letra: Tiempo Nuevo reemplaza la mención original a Martín Fierro, el epítome del criollismo argentino -quien simboliza la rebeldía de los explotados del campo- por la del mítico Manco Cápac, fundador del Tahuantinsuyo.

La inclusión de una tercera canción se vuelve igualmente relevante porque devela aspectos del compromiso político del conjunto. Se trata de “A la salida de Casapalca”,⁵⁹⁸ huayno tradicional referente a la matanza de Cobriza, perpetrada por el gobierno de Velasco en noviembre de 1971. El hecho se dio en torno a las crecientes tensiones entre la primera época de la Revolución Peruana y el sindicalismo minero, tanto a reivindicaciones gremiales del sector, agrupado en la tradicional Confederación General de Trabajadores del Perú, como al consabido interés del Velascato por debilitar las organizaciones político-sindicales y

⁵⁹⁵ Por cierto, su primer registro conocido data de 1911 y se debe al dúo de Eduardo Montes y César Augusto Manrique, los primeros exponentes del criollismo en llegar al disco. MONTES, E. y MANRIQUE, C. A. [2010]. Montes y Manrique 1911-2011. Cien años de música peruana [disco]. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 2 discos compactos y librito, 73 min.

⁵⁹⁶ SOSA, M. [1973]. Traigo un pueblo en mi voz [disco]. Buenos Aires, Philips. 1 disco de larga duración, 40 min.

⁵⁹⁷ OKTOBERKLUB [1978]. Politikirmes [disco]. Berlín Este, AMIGA, 1 disco de larga duración, 40 min.

⁵⁹⁸ TIEMPO NUEVO [1977]. Por tierra y liberación nacional / Für Land und nationale Befreiung. República Federal de Alemania, Neue Welt Schallplatten. 1 disco de larga duración, 50 min.

subordinarlas al régimen. De hecho, parte de la disputa que derivó en la muerte de al menos cinco dirigentes gremiales a manos del grupo de élite de la Policía Nacional del Perú -apodado “Sinchis”-, en la localidad minera huancavelicana, se debió a que el gobierno optó por militarizar un conflicto entre los trabajadores y una empresa de capitales norteamericano,⁵⁹⁹ aspectos que, en lo político, contradecían la vocación popular y antiimperialista del gobierno militar.

Aunque acontecida años antes de su fundación, la matanza fue especialmente impactante para el conjunto Tiempo Nuevo, pues estimuló a algunos de sus miembros a militar o a reforzar compromisos políticos ya adquiridos.⁶⁰⁰ “A la salida de Casapalca” no devela ningún punto de vista especialmente crítico respecto al panorama descrito, en el sentido de exponer razones o alcanzar conclusiones sobre la naturaleza de los hechos. En cambio, tan sólo menciona el hecho de sangre y da cuenta del costo humano que ha acompañado la lucha sindical minera en el Perú, de manera clara y directa. Sin embargo, la carga del hecho, la actitud políticamente desafiante del conjunto y las connotaciones de la canción, conllevaron la censura del álbum por parte de las autoridades y la inmediata declaración de Tiempo Nuevo como un conjunto de oposición, con el consecuente peligro de persecución y encarcelamiento de sus miembros.⁶⁰¹

En un mismo sentido, cabe mencionar que otras canciones similares tuvieron un impacto semejante a partir de contexto ajenos, tanto social como musicalmente, al de la NCP. Hablo en específico de “Flor de retama”, huayno de estilo ayacuchano cuyo estatus dentro del cancionero popular peruano es difícilmente comparable. Retrata la rebelión de Huanta, movilización ocurrida en junio de 1969 en el Departamento de Ayacucho, que si bien fue causada por múltiples reivindicaciones resultó finalmente en un levantamiento ciudadano contra medidas implementadas

⁵⁹⁹ ZAPATA, A. y GARFIAS, M. S.f. Apuntes de una historia de organización y lucha. Lima, Federación Nacional de Trabajadores Mineros Metalúrgicos y Siderúrgicos del Perú. Pp. 33-38 y 40-43.

⁶⁰⁰ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

⁶⁰¹ ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez.

por el Velascato que amenazaban la gratuidad de la educación.⁶⁰² La aprehensión popular se debió a que en Ayacucho, gracias a la refundación de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y al énfasis puesto en la instrucción pública, la educación era percibida como un único medio de progreso social para una realidad socialmente empobrecida y étnicamente determinada.⁶⁰³ En los hechos, la ciudad de Huanta fue tomada por cerca de diez mil personas que atacaron a la policía y provocaron desmanes. El resultado de la movilización y del actuar de los Sinchis fue de alrededor de cincuenta muertos y treinta y siete detenidos -entre estudiantes, padres y maestros primarios, secundarios y universitarios-, y la virtual obligación del gobierno de derogar dichas medidas.⁶⁰⁴ Su impopularidad constituyó uno de los primeros grandes traspiés sufridos por el GRFA.⁶⁰⁵

Ricardo Dolorier, de origen ayacuchano y a la usanza docente de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, en Lima, compuso “Flor de retama” en diciembre de 1970. El huayno, para el año siguiente, comenzó a ser grabado,⁶⁰⁶ siendo objeto de censura por parte del Velascato⁶⁰⁷ y, sin embargo, iniciaba así un tránsito peculiar hasta transformarse en una de las piezas más relevantes de la historia cultural reciente del Perú. Desde una visión personal, Dolorier quiso con “Flor de retama” reflejar la violencia desatada durante los eventos que, en palabras de la antropóloga María Eugenia Ulfe, fue fundamental para la conformación del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso⁶⁰⁸ y, por ende, para comprender el profundo conflicto que golpeó al Perú desde 1980. Según fue avanzando la década del ochenta, la canción fue identificándose como un himno senderista para,

⁶⁰² MONTOYA ROJAS, R. 1989. Lucha por la tierra, reformas agrarias y capitalismo en el Perú del siglo XX. Lima, Mosca Azul Editores. Pp. 99-100.

⁶⁰³ ULFE, M. E. 2011. Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. P. 194.

⁶⁰⁴ VICH, V. 2015. Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. P. 23.

⁶⁰⁵ ULFE, Cajones de la memoria, p. 194.

⁶⁰⁶ VICH, Poéticas del duelo, p. 23.

⁶⁰⁷ HUAMÁN LÓPEZ, Op. cit., p. 167.

⁶⁰⁸ ULFE, Op. cit., p. 195.

actualmente, haber zafado parcialmente de dicha investidura y ser apreciada como un sentido huayno que refleja la memoria de las víctimas. La pieza debe algunas de sus versiones más populares a la cantante folclórica Martina Portocarrero⁶⁰⁹ - integrante del conjunto Tiempo Nuevo en sus inicios-, quien ha sido públicamente reconocida como partidaria de Sendero Luminoso.⁶¹⁰

Entre las interpretaciones de “A la salida de Casapalca” y “Flor de retama” hay, como es de suponer, diferencias significativas. Se trata de huaynos que representan el tránsito de lo tradicional a lo folclórico, en el caso del primero, al haber sido recogido y arreglado por Tiempo Nuevo en clave novocancionista; o que nos hablan de un proceso tardío de folclorización, remecido por los avatares de la violencia política, en el caso del segundo, donde una canción de autor adquirió prestigio tal que participó tanto de los medios folclóricos como de la vida cotidiana de determinadas comunidades, en este caso, las senderista y la de los ciudadanos ayacuchanos. En relación a “Flor de retama” y los temas que interesan a esta investigación, la presencia de Portocarrero en el conjunto Tiempo Nuevo puede iluminar algunos de los dilemas sociales, políticos y musicales intrínsecos a la NCP. Ella fue estudiante en la ENM, donde cursaba canto y pedagogía, siendo convocada por Garrido-Lecca para formar parte del proyecto.⁶¹¹ A diferencia del grueso de los miembros, sus orígenes se hallan en las clases populares de provincia, específicamente en Nasca, desde donde proyectó una carrera más ajustada a lo que era la escena folclórica,⁶¹² descollando sobre todo durante la década de 1980. Si bien desconozco las razones de su salida de Tiempo Nuevo en 1975,⁶¹³ a pocos meses de haber sido fundado, el contraste entre ella y otros miembros es decididor.

⁶⁰⁹ LOS HERALDOS DEL PERÚ y PORTOCARRERO, M. [ca. 1971]. Huaynos bien pegaditos. Lima, Cosmo Productora y Distribuidora Fonográfica. 1 disco de larga duración, 35 min.

⁶¹⁰ TUCKER, J. 2013. Gentleman troubadours and andean pop stars. Huayno music, media work, and ethnic imaginaries in urban Peru. Chicago, The University of Chicago Press. Pp. 57, 62 y 200. A propósito, el musicólogo Joshua Tucker hace notar que muchos huaynos que no explicitan contenidos políticos, por acción del contexto histórico y de determinados usos sociales, terminaron por ser identificados con determinadas posiciones en torno al Conflicto Armado Interno.

⁶¹¹ ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo.

⁶¹² ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁶¹³ ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez.

Ella, provinciana, mestiza y de orígenes humildes, mientras los otros, criollos, capitalinos y mesocráticos, optan, respectivamente, por una carrera en la escena del folclor serrano y por un proyecto ajustado a los criterios de la Renovación Latinoamericana; y, políticamente, por una fuerza popular, igualmente provinciana, armada y al margen de la legalidad y, los otros, por construir un gran referente electoral, legalista y reformista.

El contraste que puede establecerse entre el conjunto Tiempo Nuevo y Martina Portocarrero se resumiría así: las diferencias sociales y pigmentocráticas entre limeños criollos y provincianos mestizos determinaron las diferencias entre la escena del folclor como tal y la NCP y, a su vez, condicionaron la contraposición de sonoridades y repertorios folclóricos y renovados -no necesariamente su complementariedad- lo que, al cabo de algunos años, resonó con el lugar social y político tanto de Izquierda Unida como de Sendero Luminoso. A pesar del esquematismo subyacente a esta afirmación, los rasgos descritos se ajustan de manera general al modelo propuesto, y tienen un correlato especialmente relevante en lo musical. A pesar de afirmaciones de expertos como Eduardo Carrasco Pirard, la NCP en un principio no tomó su base de la música indígena andina, como él señala,⁶¹⁴ sino que abrevó directamente de las corrientes renovadoras internacionales para, luego de un período de adaptación, albergar la posibilidad de emprender un proceso de reelaboración de la música folclórica nacional enmarcada en la corriente latinoamericanista.⁶¹⁵ Eso explica tanto la relevancia del modelo chileno, Garrido-Lecca mediante, como la inquietud que el movimiento peruano despertaba entre algunos contemporáneos que, justamente, criticaban su cosmopolitismo.

Para el investigador Pablo Molina, la situación es elocuente: quienes se hayan adscrito a la escena peruana de Nueva Canción de los setenta mediante, por ejemplo, la interpretación del charango, lo habrían hecho a través de la audición de

⁶¹⁴ CARRASCO, *Op. cit.*, pp. 48-49.

⁶¹⁵ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

álbumes de Inti-Illimani, Quilapayún o de otros exponentes mayoritariamente chilenos y argentinos, y no en reconocimiento de figuras señeras del charango ayacuchano como Los Brujos de Pampachiri o Jaime Guardia. Tampoco lo habrían hecho, aclara Molina, en algún grado de convivencia con los provincianos que resguardaban los repertorios y estilos vernaculares, ya fuera en las localidades andinas como en las colectividades migrantes de las ciudades costeñas.⁶¹⁶

5.6 La cantata *Kuntur Wachana* y la canción testimonial

Una vez vacante la dirección de Tiempo Nuevo y asumida la jefatura de la ENM, Garrido-Lecca decidió retornar, como mencioné, al trabajo con formatos de la tradición escrita que contribuyeran, siguiendo sus propósitos, a conciliar las corrientes doctas y populares. La cantata popular *Donde nacen los cóndores 'Kuntur Wachana'*, estrenada en 1977, respondió justamente a este mandato, y sería la última obra del compositor relacionada tan explícitamente con lo popular. Reconociendo las trayectorias de su autor y del TCP, es difícil no ver en este trabajo el influjo de la Nueva Canción Chilena.

Aurelio Tello desarrolla esta idea. Para él, *Kuntur Wachana*, como la *Cantata Popular Santa María de Iquique* de Luis Advis:

“está en un ámbito intermedio entre lo culto y lo popular. Tampoco son ‘cancioncitas’, así ABA [...] la *Santa María* es más canciones, mientras que la de Celso es más cantata, digamos, más cantata barroca, en el sentido de tener una unidad arquitectónica, con los elementos que la conforman. La cantata *Santa María* es, más bien, como una suite de canciones”.⁶¹⁷

Según Tello, *Kuntur Wachana* representa las ansias de Garrido-Lecca por ofrecer una cantata popular genuinamente peruana, ajustada al modelo barroco, donde la unidad musical difícilmente puede desprenderse modularmente -es decir, en

⁶¹⁶ ENTREVISTA a Pablo Molina Palomino.

⁶¹⁷ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

canciones- y su sentido, del mismo modo, depende del hilo conductor provisto por la declamación de textos en prosa.⁶¹⁸

Su origen se remonta a la producción de *Kuntur Wachana*, docudrama de 1977 realizado por el cusqueño Federico García Hurtado, quien, durante la década del setenta, junto a un grupo de destacados directores peruanos, se dedicó a la producción de películas de ficción y documentales que abarcaran temas de interés revolucionario.⁶¹⁹ El filme aborda el conflicto agrario del Ande bajo la lógica político-cultural de la Reforma Agraria, en las personas de Saturnino Huillca y Mariano Quispe, célebres dirigentes sindicales de Paucartambo, Cusco.⁶²⁰ La censura impuesta por el Velascato tardío y el gobierno de Morales recayó sobre el cineasta, quien no logró publicitar ésta y otras de sus películas -no obstante estuvieran auspiciadas por el SINAMOS- bajo la acusación de que exaltaban el conflicto entre trabajadores y patronos, contradiciendo así el discurso corporativista del GRFA.⁶²¹ Para ser más específico, lo que derivó en cantata popular fue en un principio la banda sonora de la cinta, una obra incidental supeditada a las necesidades audiovisuales de la trama. Una vez adaptada a instrumentos folclóricos, coro, solistas y narrador, *Kuntur Wachana*, tuvo su estreno en aquel mismo año de 1977 a cargo de los estudiantes del TPC, sin distinción de conjuntos y bajo la batuta de Garrido-Lecca, siendo presentada innumerables veces como parte de las actividades de extensión de la ENM.⁶²²

Al año siguiente, fue estrenada internacionalmente en el marco del XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en la ciudad de La Habana. Con tal motivo, los estudiantes que lograron viajar a Cuba, al calor del evento y a propósito de la obra, formaron el conjunto Vientos del Pueblo,⁶²³ que en cierta

⁶¹⁸ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁶¹⁹ VICH, La cultura, p. 328.

⁶²⁰ NEIRA SAMANEZ, H. 1974. Huillca: habla un campesino peruano. La Habana, Casa de las Américas. Pp. 7-8.

⁶²¹ ROCA-REY, *Op. cit.*, p. 100.

⁶²² NIÑO VÁSQUEZ, *Op. cit.*, p. 81.

⁶²³ VIENTOS DEL PUEBLO [1981]. Nuestro Canto 6 [disco]. Lima, Epocap. 1 disco de larga duración, 35 min. El conjunto posteriormente intervino en las bandas sonoras de otras dos películas de García

manera venía a satisfacer -al igual que Tiempo Nuevo en su momento- la necesidad del compositor de contar con un ensamble que interpretara las obras de su autoría e interés. De hecho, el conjunto registró *Kuntur Wachana* en la versión discográfica popularizada tanto en el Perú y como en el resto de América Latina.⁶²⁴ Así, como en el caso de Tiempo Nuevo, Vientos del Pueblo siguió un camino propio una vez que Garrido-Lecca, tras el estreno de la obra, decidió abocarse de lleno a la composición especulativa y dejar asimismo la dirección de la ENM, y una vez también que su sucesor y rival, Edgar Valcárcel, cerrara definitivamente el TCP en octubre de 1979.⁶²⁵ En el caso puntual del compositor, su abandono del formato novocancionista y de la institucionalidad aparejada a éste debió seguramente responder a la caída tanto del Velascato como a la derechización paulatina del gobierno de Morales.

A propósito del nombre de la agrupación, “Vientos del Pueblo” refiere indistintamente al poema del vate español Miguel Hernández y a la canción póstuma del cantautor chileno Víctor Jara. Juan Antonio Catter, uno de sus fundadores, remarca que el nombre resuena con la honda implicancia política de los conjuntos del TCP, con grados que iban desde la simpatía hacia el ideario popular y antiimperialista hasta la militancia en partidos propiamente tales.⁶²⁶ El grupo, sin ir más lejos, participó activamente de las campañas organizadas por Izquierda Unida y, además, contó con una suerte de dirección política ejercida por Manolo Castillo, militante del PCP-Unidad, quien se encargaba de coordinar las actividades militantes y las presentaciones en vivo, y de organizar su participación en los GAP. El conjunto se movía con mucha facilidad dentro del espectro político limeño y, como en el caso de Tiempo Nuevo, valoraba el no pertenecer a ninguna orgánica exclusiva.⁶²⁷

Hurtado: *Laulico* (1979, bajo el nombre de Talleres de la Canción Popular de la Escuela Nacional de Música) y *Huayanay: testimonio de parte* (1981).

⁶²⁴ VIENTOS DEL PUEBLO y ZAMBRANO, Cantata popular.

⁶²⁵ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁶²⁶ ENTREVISTA a Juan Antonio Catter.

⁶²⁷ ENTREVISTA al conjunto Vientos del Pueblo.

En lo musical, Vientos del Pueblo desarrolló un estilo que intentó adaptar las formas tomadas de las tendencias más importantes de la renovación latinoamericana al criterio de tipo más nacionalista, es decir, en sintonía con las músicas tradicionales del Ande y de la costa para, ulteriormente, fusionarse con géneros centroamericanos y caribeños, bajo el influjo de la Revolución Sandinista. En tal sentido, tanto la obra final de Garrido-Lecca, en el contexto de la Renovación Folclórica, como las trayectorias de Tiempo Nuevo, Vientos del Pueblo y de otros conjuntos⁶²⁸ se vieron enmarcadas por un proceso de transformación de la música folclórica y de raíz folclórica peruanas, especialmente relevante para la década de 1980.

Uno de los aspectos más relevantes de aquellas transformaciones, uno que tocó directamente la ulterior evolución de la NCP, estuvo encarnado por la categoría de “canción testimonial”, la que cobró importancia entre fines de los setenta e inicios de los ochenta. Revela un giro en la idea misma de canción ya no sólo en el contexto de la NCP, sino sobre todo en lo que fue en Lima la recepción de la Renovación Folclórica latinoamericana y su trayectoria particular. Según los ya citados José Antonio Lloréns Amico y Patricia Oliart, este tipo de canción formó un bloque junto a otras etiquetas de uso común -como “contestataria”, “política” o “de protesta”-, constituyendo el patrimonio musical de la escena estudiantil y mesocrática limeña⁶²⁹

⁶²⁸ Por razones de tiempo y, fundamentalmente, obedeciendo al deseo de llevar a cabo una investigación más acotada es que decidí dejar fuera de este capítulo a otros conjuntos igualmente representativos de la NCP. Son los casos de Alturas, Blanco y Negro, N.E.P.E.R. y Puka Soncco, entre otras agrupaciones, que surgieron y se desarrollaron ajenas al TCP o en algún grado de relación más lejano y sobre todo autónomo. Pude reunir alguna información sobre sus experiencias, pero, más que nada, una discografía resumida que, al igual que en los casos de Tiempo Nuevo y Vientos del Pueblo, da cuenta tanto del influjo de la Nueva Canción Chilena y de la renovación argentina -principalmente- como de las tentativas del movimiento peruano para dotarse de una identidad sonora más nacional. A continuación, señalo algunos de estos álbumes: ALTURAS [1981]. Alturas [disco]. Lima, Discos Alborada. 1 disco de larga duración, 37 min. BLANCO Y NEGRO [1982]. Blanco y Negro [disco]. Lima, Create. 1 disco de larga duración, 38 min. N.E.P.E.R. [1981]. ¡América Libertad! [disco]. Lima, I.M.P.A.C.T.O. 1 disco de larga duración, 38 min. PUKA SONCCO [1984]. Interpreta ritmos del folklore latinoamericano [disco]. Lima, Music Shop. 1 disco de larga duración, 40 min.

⁶²⁹ LLORÉNS AMICO, La Nueva Canción Latinoamericana, p. 13.

que fue el sostén tanto del movimiento de la Nueva Canción como de las organizaciones y compromisos propios de la izquierda parlamentaria.

Por cierto, las nociones de protesta y testimonio, como pudo leerse en el tercer capítulo de esta tesis, son componentes fundamentales de la Renovación Folclórica latinoamericana. Apuntan a toda pieza que, en el ámbito de la raíz folclórica latinoamericana, aluda a alguna problemática social o política que coincida con la agenda o la sensibilidad de su público objetivo y sus agentes. Según los autores referidos, en la Lima de cambio de década tanto “de protesta” como “testimonial” constituyeron categorías de uso genérico entre el público que, por su parte, eran relativizadas por los mismos artistas.⁶³⁰ Fue el caso, por cierto, de Tiempo Nuevo. En palabras de Marco Iriarte, si bien el conjunto demostró una cercanía muy intensa con la raíz folclórica, no se consideró “folclórico” en sí mismo, si no, antes bien, un grupo precisamente de canción testimonial y política que hizo valer su verdadera naturaleza urbana por sobre la atmósfera andina que era perseguida por otros conjuntos, tanto en el Perú mismo como en Chile y otros países. En dicho sentido, los géneros interpretados por la agrupación no debían ser determinantes, pues el verdadero valor de su música debía residir en sus contenidos críticos, aclara el entrevistado. La preeminencia que, en este caso, fueron ganando las ideas de testimonio y de lo político por sobre la fidelidad a la raíz folclórica, le valieron a Tiempo Nuevo el mote de “eclectico”, sobre todo desde inicios de los ochenta, cuando el conjunto definitivamente sometió el modelo novocancionista a la fusión de lo latinoamericano con las tradiciones musicales peruanas.⁶³¹

Quien ahonda conceptualmente en estos asuntos es Aurelio Tello. Para él, la “canción testimonial” es

[...] simplemente es una canción que, digamos, pretende dar testimonio, que pretende hablar de las experiencias cotidianas, de lo que puede pasar en una ciudad, en una sociedad, en un pueblo, en una comunidad, a unos individuos, mortales, corrientes y comunes como cualquiera de nosotros.

⁶³⁰ LLORÉNS AMICO y OLIART, *Op. cit.*, p. 74.

⁶³¹ ENTREVISTA a Marco Iriarte.

No pretende dar una versión edulcorada de las cosas, ni una visión melodramática de las cosas, que ha sido el tono de la canción popular durante la mitad del siglo XIX... y el siglo XX".⁶³²

El musicólogo apunta al protagonismo gozado por la versión romántica de la canción, la que, en relación fundamentalmente a sus contenidos líricos, refiere a la situación del individuo inserto en relaciones amorosas convencionales, ulteriormente alimentando ideas sobre la canción como un instrumento de alienación y de dominación cultural. En su lugar, afirma Tello, la canción testimonial fue propuesta en su momento como una alternativa, como la posibilidad en música popular de reflejar los acontecimientos y estructuras de una sociedad específica. Son canciones, en resumen, que hablan de sujetos individuales y colectivos concretos, existentes en sociedades concretas, sujetos a roles concretos y afectados por problemas igualmente concretos. Son canciones que pretenden imprimir realismo a la música popular, expresar una cierta inconformidad en relación al estado "natural" de las cosas, cuidando que sus formas y contenidos apuesten por cierta calidad para, finalmente, no transformarse en meros panfletos.⁶³³ Entonces, retomando, el testimonio de Aurelio Tello,

"[...] la canción testimonial pretendió, pues, ser una especie de canción culta, también dentro de la cultura popular. Cualquier canción de Pablo Milanés o de Silvio Rodríguez son actos elaborados de textos poéticos. Son un poco lo que Bob Dylan en inglés, o lo que Leonard Cohen... en ese nivel de creación, donde el peso poético de la letra ayuda al objetivo de decir lo que se quiere decir ¿no?".⁶³⁴

Este giro hacia la canción como crónica constituye en cierta forma un derivado de la NCP, desde posiciones abiertamente políticas hacia posiciones más impresionistas. Se trataría de una derivación que dio forma a lo que en Lima se conoció como "música urbana", escena en la que confluyó una serie de artistas que buscaban más que nada la expresión del sí mismo, superando la representatividad

⁶³² ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁶³³ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

⁶³⁴ ENTREVISTA a Aurelio Tello.

social y política del período anterior, y matizando la preocupación por la identidad cultural y el compromiso. En general, estos cantautores, avalados tácitamente o patrocinados por Chabuca Granda,⁶³⁵ se volcaron a la fusión de estilos locales, particularmente criollos y afroperuanos, con elementos del jazz y tomando como referente, además, a la Nueva Trova Cubana, volcándose a la musicalización de textos propios y de material escrito por poetas como tales.⁶³⁶ Quienes mejor representaron esta nueva escena, a mi juicio, fueron los cantautores e intérpretes Andrés Soto y Daniel “Kiri” Escobar.

Sobre el primero, mantuvo una cercanía con el TCP, aunque se formó compositivamente en el círculo de Granda, siendo públicamente reconocido como su discípulo. Su obra cantautorales, transversalmente valorada como una de las mejores de la música popular de los ochenta, se nutre fundamentalmente de la tradición afroperuana, centrándose casi siempre en la temática amorosa y en las impresiones personales sobre temas sociales y contingentes. Su trabajo más destacado fue *Para El Carmen*,⁶³⁷ LP de 1981 en que llama la atención, precisamente, la ausencia de contenidos críticos tácitos, un rasgo a todas luces contrario a la NCP. No obstante, años antes el cantautor había publicado un sencillo titulado “La hora llegó”,⁶³⁸ aire de festejo prensado en 1979 por el Partido Socialista Revolucionario con motivo de la Asamblea Constituyente que se celebró aquel año.

La paulatina desaparición de la política en la canción urbana fue, como en el recién citado caso, sólo aparente, pues no significó un alejamiento concreto de parte de cantautores e intérpretes en relación a las problemáticas e intereses propios de la izquierda peruana de la época. Este aspecto toca también a Daniel “Kiri” Escobar, otro de los cantautores previamente señalados. Antiguo miembro de Cuesta Arriba,⁶³⁹ uno de los conjuntos de los setenta que daban cuenta de la influencia de la renovación latinoamericana entre la juventud limeña, logró la consagración dentro

⁶³⁵ ENTREVISTA a Luis Alvarado Manrique, 5 de marzo de 2017, Lima, Perú.

⁶³⁶ LLORÉNS AMICO y OLIART, *Op. cit.*, p. 82.

⁶³⁷ SOTO, A. [1981]. *Para El Carmen* [disco]. Lima, IEMPSA. 1 disco de larga duración, 34 min.

⁶³⁸ SOTO, A. [1979]. *La hora llegó* [disco]. Lima, Coladisa. 1 disco single, 6 min.

⁶³⁹ SANTA CRUZ G., *Nueva Canción en el Perú*, p. 208.

del panorama nacional con su álbum *Omnibus*, donde despliega un estilo compositivo nutrido del canon criollo -en valeses y polcas, sobre todo- y que apunta asimismo a la definición genérica de “canción”, o sea, una pieza musical que no se ajusta a ningún género en específico. Como en el caso de Soto, y aunque Kiri Escobar declaraba su admiración por el Partido del Trabajo de Albania,⁶⁴⁰ por el MIR del Perú⁶⁴¹ y, además, participaba activamente del debate y las movilizaciones políticas, las cuestiones abiertamente doctrinarias y partidistas -al menos en este álbum- quedaron fuera, centrándose sus canciones más bien en las implicancias subjetivas y cotidianas de la vida en la capital peruana.

5.7 Derivaciones de la NCP y su destino durante la década de 1980

Andrés Soto y Kiri Escobar, entre otros cantautores, cada uno a su manera, constituyeron casos representativos de cómo la música urbana constituía una transición desde el modelo de conjuntos renovadores hacia la cantautoría, relacionándose todo este proceso con el prestigio que la Nueva Trova Cubana fue ganando en el medio peruano. Asimismo, la aparición de la escena urbana aconteció en paralelo a otra importante transformación, atañendo en este caso al paradigma folclórico serrano e igualmente a la creciente influencia de la música de raíz folclórica boliviana.

Se produjo, entonces, una convergencia entre el folclor serrano, el influjo novocancionista y las novedades bolivianas, configurando una música de carácter “andino” cuya popularidad la llevó a trascender el mero ambiente de la NCP, cruzando a la par un proceso simultáneo de despolitización y de fusión de géneros en torno sobre todo al huayno. Según el etnomusicólogo Julio Mendivil, todas estas tendencias moldearon finalmente una música “latinoamericana”, superpuesta por cierto a dicha noción de lo andino, y cuya definición estilística se debió sobre todo al atractivo despertado entre los músicos limeños por consagradas agrupaciones

⁶⁴⁰ ENTREVISTA a Pablo Molina Palomino.

⁶⁴¹ MÚSICA, 11.

bolivianas como Los Kjarkas o Savia Andina. La música latinoamericana, además, constituía una nueva modernización del folclor en el Perú mediante la introducción de elementos provenientes de la balada romántica, la saya afroboliviana⁶⁴² y del vocalismo, cuya base instrumental fue un tipo de ensamble hasta el momento poco conocido en el país, salvo en la NCP: guitarra, charango, quena, zampoña y bombo legüero. No obstante la preexistencia histórica del folclor serrano en las ciudades de la costa, este nuevo estilo comenzó a ser tachado igualmente de “folclórico”, curiosamente, siendo interpretado normalmente por músicos de extracción popular a través de un circuito de peñas y otros establecimientos ubicados en el centro histórico de la capital, en sindicatos y otros locales asociativos de las periferias, en pueblos nuevos y algunos escenarios situados en balnearios capitalinos.⁶⁴³

El ya citado Julio Mendívil, en una pieza periodística de 1988, hacía hincapié en que este arribo imaginario de la música peruana al Ande o al Altiplano fue, consecutivamente un efecto de la adopción local de la Nueva Canción Chilena y de la oleada boliviana, procesos que, en la práctica, se tradujeron en la paulatina adaptación del repertorio folclórico local a dichos estilos. El etnomusicólogo describía este panorama no desconociendo la importancia y riqueza de estas transiciones, especialmente la derivada del modelo chileno, sin embargo, no ocultaba su escepticismo ante quienes lo imitaban sin más, pues adolecían, en su opinión, de una desconexión respecto a la realidad tradicional y folclórica nacional. En tal sentido, concluía Mendívil, la antigua influencia chilena, sobre la que se impuso el nuevo influjo boliviano, no pareció a la larga favorecer ni la continuidad de las músicas tradicionales ni la sustancia del folclor serrano en la ciudad.⁶⁴⁴

⁶⁴² WARA CÉSPEDES, G. 1993. 'Huayño', 'saya' and 'chuntunqui': bolivian identity in the music of 'Los Kjarkas'. *Latin American Music Review* 14(1): 84 y ss.

⁶⁴³ MENDÍVIL, Lima es muchas Limas, pp. 35-36.

⁶⁴⁴ MENDÍVIL, J. 2001. Músicos latinoamericanistas: en la imitación no está el buen gusto. En: *Todas las voces. Artículos sobre música popular*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú / Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 38-40.

La creciente popularidad de la música latinoamericana era una realidad que preocupaba a los actores del folclor serrano más convencional. Jaime Guardia, por ejemplo, destacado charanguista ayacuchano, declaraba a fines de los ochenta que

“[...] en la actualidad proliferan los grupos de música latinoamericana que desplazan a los auténticos intérpretes. Ellos están imponiendo un tipo de música que no es genuina; por ejemplo, para un huayno ancashino usan la zampoña, el charango, la quena, etc., y en esta región no se usa la zampoña y menos con la cadencia del estilo boliviano. Por ahí notamos que todo está totalmente despistado, no puede distinguirse de qué región del Perú proviene ese huayno; la gente que no conoce a los estilos regionales, simplemente se confunde. Un extranjero por ejemplo cree que está escuchando la música de la zona, la auténtica, y no es así. Lo mismo le puede pasar a un niño o a un joven que no sabe lo suficiente de estilos musicales propios de cada pueblo, de cada región del país”.⁶⁴⁵

Lo que ponía en alerta a Mendivil y a Guardia era la amenaza que la música latinoamericana suponía para la autenticidad regionalista y la integridad formal del folclor. Sobre esta misma materia, el mencionado cantautor Juan Luis Dammert opinaba retrospectivamente que no era de esperarse que en el folclor se conservaran intactas las formas tradicionales, debido sobre todo las trayectorias modernas de los artistas y la cosmopolitización que podía llegar a afectar estos géneros. Era el signo de los tiempos, sostenía, de modo que los eventuales excesos o extravíos eran algo totalmente natural. Lo que no debía ser transable, sin embargo, era la eventualidad de que la innovación se llevara a cabo sin el adecuado conocimiento sobre los acervos tradicionales y folclóricos. Para Dammert, quienes mejor realizaban este anhelo no parecían ser los conjuntos ceñidos a los modelos chileno o boliviano, si no una avanzada de artistas ayacuchanos, puntualmente los hermanos Walter y Julio Humala, quienes se presentaban bajo el elocuente nombre de Dúo José María Arguedas. Según el autor, en los hermanos primó siempre un rechazo cerrado, político y estético, a la NCP -que, en el caso de Walter Humala,

⁶⁴⁵ LARRÚ SALAZAR, M. 1988. Jaime Guardia charanguista. Lima, Instituto Nacional de Cultura. P. 42.

se relacionaría con su apoyo más o menos abierto a Sendero Luminoso-, rechazo que contrastaba con un gusto por el folclor boliviano, a través de cuyo ascendente, justamente, emprendieron una renovación del huayno ayacuchano que Dammert valoraba notoriamente.⁶⁴⁶ En su opinión, el Dúo José María Arguedas era un ejemplo excepcional de cómo el influjo extranjero podía aportar a resguardar integridad de la música vernácula.

Por su parte, en un mismo sentido, el antropólogo Rodrigo Montoya años antes sentenciaba que los grupos formados a imagen de Quilapayún o Inti-Illimani estaban condenados a desaparecer si no entraban, justamente, en conjunción con la enorme diversidad regional de la música folclórica y tradicional peruanas -cosa que, por otra parte, en su juicio, también afectaba la efectiva integración del folclor peruano como una música de real carácter nacional-. En el planteamiento de Montoya convergen la cuestión plenamente estética con algunos de los problemas políticos que, como se lee más arriba, afectaron a la NCP: sus agrupaciones, dado este panorama, acababan por reemplazar a los músicos tradicionales, en un modo similar -y esta comparación no es inocente- a como las vanguardias políticas, en el seno de la izquierda peruana, tendían a copar a las bases sociales⁶⁴⁷ y a arrogarse una representatividad ilegítima.

Todo lo anterior apunta a que, una vez que la Renovación Folclórica en el Perú despegó su ciclo ascendente, en torno a 1974, experimentó roces con la escena preexistente del folclor y debió, además, aprender a convivir y fusionarse, en la escena de la música latinoamericana de los ochenta -música urbana mediante-, con el influjo boliviano. En relación a esta mutación sufrida por la renovación local, durante el primer lustro de los ochenta las críticas reseñadas apuntaban tanto a un malestar que, en lo musical, inquietaba a determinada audiencia -debido a que la NCP tendía a “desnaturalizar” los acervos tradicionales-, como a un desgaste político. No era sólo, como en la crítica planteada por Rodrigo Montoya, que la NCP

⁶⁴⁶ DAMMERT, J. L. 1997. La nueva ola del huayno. En: A.M.M. Folklore peruano. Danza y canto. Lima, Centro Peruano de Folklore. Pp. 117-118.

⁶⁴⁷ MÚSICA POPULAR. Las raíces de la cultura nacional. 1980. El Caballo Rojo, 21 sept., 5.

incurriera en actitudes políticamente vanguardistas, juzgadas por él como nocivas. Desde una perspectiva comparable, para Pablo Molina, el conflicto en torno a lo político en la NCP hacia la primera mitad de los ochenta no orbitaba necesariamente alrededor de compromisos o militancias consolidados, sino a su despolitización. Desde un punto de vista más general, continúa Molina, por aquella época se vivía una crisis al interior de la escena limeña, causada por la oposición entre una defensa de la calidad de la música como valor en sí, y una posición que prefería los contenidos y actitudes políticos por sobre el parámetro anterior. De este modo, la música latinoamericana iba organizándose sobre una dicotomía ética y estética, a la que se superpuso la separación tácita entre los grupos “chilenos”, novocancionistas, y los llamados “kjarkeros”, quienes, asegura el investigador, acabaron por ganarse el favor del público.⁶⁴⁸ Con lo anterior, pareciera ser que los conjuntos pertenecientes a la NCP o aquellos formados según el paradigma renovador internacional, quedaron relegados a un segundo lugar,⁶⁴⁹ siendo su potencial político-propagandístico el aspecto más afectado.

Este agotamiento político tuvo, por cierto, sus antecedentes, relacionados en buena medida con la trayectoria de los partidos legalistas y sus conglomerados electorales. Las protestas que se sucedieron hacia 1977, la crisis económica y el declive de la propia dictadura, obligaron al gobierno de Morales a convocar una Asamblea Constituyente para 1978, proceso en cuya elección de delegados destacaron, por una parte, el Partido Aprista -resultando en una rehabilitación pública de su líder histórico, Víctor Raúl Haya de la Torre-, y, por la otra, la izquierda. Hugo Blanco, por ejemplo, referente del trotskismo y veterano de las guerrillas sesenteras, recibió el mayor apoyo preferente, incluso por sobre el Partido Comunista Peruano-Unidad y la Unión Democrática Popular, precedente directo de Izquierda Unida.⁶⁵⁰ La prevalencia conquistada por el conglomerado, más allá de sus disputas intestinas,

⁶⁴⁸ MOLINA PALOMINO, *Los límites de lo latinoamericano*, p. 342.

⁶⁴⁹ NIÑO VÁSQUEZ, *Op. cit.*, p. 80.

⁶⁵⁰ MONTOYA ROJAS, R. 2014. *Tierra y política en Perú (1888-1980)*. En honor de Hugo Blanco. Lima, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco del Ministerio y Cultura. Pp. 96-99.

constituía un triunfo también para los conjuntos de la NCP involucrados en la contienda -puntualmente, Tiempo Nuevo y Vientos del Pueblo- y, no obstante, su posición política al interior de la escena musical peruana en su conjunto no coincidía necesariamente con una integración efectiva con artistas comprometidos provenientes de otros sectores. En ese sentido, citando nuevamente a Pablo Molina, llama la atención que las consignas y posiciones político-estéticas del movimiento no les hayan acercado, finalmente, a figuras tan gravitantes en la intersección de música y política -bajo el GRFA y lo que vino después-, como fue el caso Manuel Acosta Ojeda, quien, de hecho, rechazaba públicamente a la NCP. Para el caso del folclor, Ernesto Sánchez Fajardo, el Jilguero de Huascarán -cuya música, por cierto, fue muy proclive a lo social y lo político-, fue electo para la Asamblea Constituyente en representación del Frente Nacional de Trabajadores y Campesinos, FENATRACA, hecho que Lloréns Amico aprecia como un efecto de la popularidad y prestigio de la música serrana capitalizados en la esfera política, mientras que Pablo Molina lo interpreta como una evidencia de las fracturas estéticas, sociales y, sobre todo, políticas, acontecidas entre la NCP y, en este caso, el folclor serrano.⁶⁵¹

Juan Luis Dammert, nuevamente, observaba esta desconexión y clamaba por un real involucramiento, al interior de las fuerzas de izquierda, entre las tendencias “verdaderamente populares de la canción” -aquella que es creada y practicada por los sectores populares- y las experiencias emanadas del trabajo ligado al TCP, a SINAMOS y la OCI.⁶⁵² Dicha desvinculación tuvo un agravante en la irrupción del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, en 1980, el mismo día en que se celebraban los primeros comicios presidenciales luego de doce años de dictadura militar.⁶⁵³ El estadillo de la violencia política afectó profundamente a la música peruana, puntualmente a la escena latinoamericana, provocando, por ejemplo, que los consiguientes cismas políticos quebraran agrupaciones, o que determinado repertorio dejara de ser interpretado porque denotaría, en lo futuro, algún grado de

⁶⁵¹ ENTREVISTA a Pablo Molina Palomino.

⁶⁵² MÚSICA POPULAR, 5.

⁶⁵³ ZAPATA, La vida política, p. 64.

compromiso insurgente -como en el caso del mencionado huayno “Flor de retama”-⁶⁵⁴ Al cabo de algunos años, la escena no resistiría los bruscos cambios que afectaron al contexto peruano, y acabó por implosionar. En el caso puntual de la NCP, su punto cúlmine pareció estar marcado por la primera presidencia de Alan García (1985-1990), especialmente por su intento por instrumentalizar a la renovación nacional e internacional, por medio de la Semana de Integración Cultural Latinoamericana, evento oficial que tuvo lugar en Lima en abril de 1986,⁶⁵⁵ y que acabó de resaltar los conflictos internos a la escena y debilitarla políticamente. El Conflicto Armado impactó, finalmente, en una desarticulación general de la izquierda peruana. La brutalidad de los hechos causó que los matices al interior de la izquierda fueran paulatinamente aplastados, bajo la acusación universal de terrorismo,⁶⁵⁶ mácula que recayó sobre toda la música asociada a lo andino, incluyendo a los herederos de la NCP.

⁶⁵⁴ Juan Melgar menciona que algo que antecedió al desarrollo de la Nueva Canción fue la formación de tropas de sikuris, tanto al alero de las colectividades de migrantes aymaras en Lima como en universidades, puntualmente en la UNMSM o en la PUCP. En relación al impacto de Sendero Luminoso en la escena folclórica limeña, las sikuriadas, por cierto, se volvieron fundamentales para la política expresiva de dicho partido. ENTREVISTA a Juan Melgar Russo Herrera.

⁶⁵⁵ MOLINA PALOMINO, *Los límites de lo latinoamericano*, p. 328.

⁶⁵⁶ ENTREVISTA a Pablo Molina Palomino.

CONCLUSIONES

Concluyo que el folclor musical ha operado como una abstracción de la música tradicional, es decir, históricamente ha resultado un desplazamiento o una descontextualización de la cultura tradicional para que ésta sea resignificada o refuncionalizada en vista a nuevos intereses sociales, estéticos, políticos, etcétera, como los que primaron en América Latina entre fines del siglo XIX y hasta más o menos la década de 1980. Este esquema histórico acarrea una serie de problemas en torno a la noción de autenticidad, en torno a la pertinencia socioestética de las músicas de raíz y sus subsecuentes reelaboraciones al alero tanto de las músicas doctas como populares. Desde el punto de vista de la autenticidad como valor, el folclor ha sido sobre todo un dispositivo de autenticación y de generación de tradiciones, a partir de, valga la redundancia, el patrimonio cultural de las sociedades tradicionales y los sectores subalternos. Asimismo, ha constituido una suerte de estrategia para afrontar el avance de la modernidad, involucrando una inquietud ante la misma, aunque, paradójicamente, participe de ésta, sobre todo al constituirse en una disciplina académica y en una categoría de la industria cultural y los medios masivos de comunicación. El folclor ha tendido, no obstante, al conservadurismo y a la nostalgia, de modo que encarna un contradictorio vínculo positivo con el pasado, con los sectores sociales que lo encarnarían, y una relación de atracción y repulsión respecto de los contextos y recursos provistos, justamente, por la modernidad.

Asimismo, proyecta una visión positiva sobre lo popular determinada por su formulación primigenia durante las postrimerías del Antiguo Régimen. Su noción de lo popular no es inmanente en el sentido ilustrado: no apunta a una ciudadanía como

sujeto colectivo y político, base material y jurídica de una soberanía sostenida en la aspiración al bien común, independiente de los lazos históricos y sanguíneos que la componen. Antes bien, el folclor comprende al pueblo como una entidad gregaria, atávica, esencializada y telúrica, sublime en muchos casos, de modo que su expresión, su cultura -algo eminentemente espiritual- preexiste a la política. El folclor tiende a concebir al pueblo y a lo popular como objetos dados, comprende la realidad sociohistórica como una emanación de esencias que remiten a un pasado remoto persistente en el presente, y tal episteme bien puede ser el antecedente para explicar, ya en el siglo XX, la ausencia habitual de elementos críticos o perspectivas constructivistas en el folclor científico, sobre todo en América Latina.

Dicha ausencia fue advertida y contrarrestada progresivamente en el continente en la década de 1950, tanto dentro del ámbito académico como, con más fuerza, en el contexto de la música popular de raíz folclórica, cuando con la Renovación Folclórica latinoamericana cundieron nociones, aspectos estéticos y posiciones estratégicas que transforman al folclor un ámbito de crítica y denuncia, ya no de exaltación. Asimismo, dicha transformación vino acompañada de una nueva perspectiva continental sobre la cultura popular de raíz, latinoamericana y ya no exclusivamente nacional, reestructurando los esquemas sonoros en nuevas constelaciones regionales y continentales, con la consecuente desjerarquización de lo latinoamericano con respecto a otras grandes matrices geoculturales, puntualmente en relación con el Occidente.

En torno a lo mismo, la Renovación demuestra una actitud activa y crítica hacia los aspectos elementales del folclor convencional, entre otros, la concepción de cultura popular como ahistórica, como relicto de sociedades tradicionales en extinción. Este giro anuncia una nueva época para la historia de la música popular latinoamericana, pues se amplía la definición del *folk* hacia los sectores urbanos, modernos y cosmopolitas -no ya aludiendo exclusivamente a los sectores rurales y tradicionales-, y por ende deriva en una comprensión del *lore* en donde cabe la actualización de sus formas y contenidos. Esto permite que lo tradicional pueda ser abiertamente

confrontado y fusionado con las vertientes doctas y populares, sobre todo cuando en la década de 1960 florecen las escenas principales. Dicha ampliación estética resuena tanto con una crítica a los medios de producción y comunicación como con una evidente ampliación cultural de la izquierda latinoamericana a través, justamente, de la adhesión a ésta de buena parte del movimiento continental. En el mismo sentido, la idea de política subyacente a la Renovación se expresa tanto simbólicamente -la canción como artefacto estético- como pragmáticamente -homologías y autonomías estructurales entre el quehacer artístico y la agenda política-, apuntando a una nueva hegemonía. De este modo, los agentes renovados se vieron a sí mismos como intelectuales orgánicos en el proceso de construcción del socialismo.

Tanto la caracterización crítica de la Renovación Folclórica general -desplegada en el Capítulo 3- como la recreación y análisis de la escena de la NCP -expuestos en los capítulos 4 y 5- dan por comprobada la hipótesis impuesta a esta investigación: el movimiento continental operó como una readecuación categorial y estética de las nociones y prácticas inherentes al folclor musical latinoamericano. El surgimiento de la escena renovada motivó la orientación del folclor musical a los intereses sociales, culturales y políticos contemplados en general por la izquierda posteriormente al triunfo de la Revolución Cubana, cuya máxima incidencia y popularidad acontecieron entre los años 1960 y 1980. A la larga, el vínculo que fue estrechándose entre música folclórica renovada y discursos y compromisos de izquierda, provocó una identificación de estos marcos estéticos con dicho sector político, y la definición consecutiva del folclor latinoamericano renovado como una serie de géneros más dentro del enorme espectro de las músicas populares del continente.

La decisión de comprobar los rasgos fundamentales de la Renovación en el caso específico de la NCP resultó en la manifestación de una serie de elementos inadvertidos al inicio de la investigación, aunque ninguno alejado de la hipótesis central. Dichos elementos derivan, en su mayoría, del hecho de que existieron,

como señalé en el Capítulo 3, unas escenas paradigmáticas o “mayores” -chilena, uruguaya, argentina y cubana- que ejercieron una fuerte y decisiva influencia en escenas “menores” o marginales, entre otras, aquella emplazada puntualmente en la ciudad de Lima entre mediados de los setenta e inicios de la década siguiente. Este aspecto merece ser resaltado porque, en la práctica, dio pie a tres preguntas de investigación fundamentales. En primer lugar, y si la Renovación Folclórica constituye un intento por unificar las músicas de raíz tradicional nacionales y regionales en un gran conjunto de géneros de valor estético-político y cobertura continental ¿tal unificación se llevó a cabo equilibradamente o, por el contrario, se trató de un proceso conflictuado por el cual fueron impuestas jerarquías entre géneros y escenas, nacional e internacionalmente? En segundo lugar, si en las escenas mayores se emprendió fundamentalmente una reelaboración crítica y creativa de los respectivos folclores nacionales ¿se repitió este proceso originalmente en las escenas menores o cundió, más bien, la imitación o adaptación de las primeras a los contextos locales? Y, en tercer lugar, si cada una de las escenas mayores respondió a casuísticas puntuales que determinaron relaciones específicas entre música y política ¿cómo se dio la relación entre el movimiento renovado y los regímenes y procesos políticos existentes en el Perú bajo el período señalado?

Uno de los primeros alcances de esta investigación tuvo que ver con la tensión existente entre modelos y tendencias nacionales e internacionales, aspecto que no puede sostenerse como un rasgo estructural de la Renovación Folclórica latinoamericana sin el conveniente análisis comparativo de otras escenas menores, desafío pendiente para proyectos por venir. Sin embargo, el grado de profundidad de esta investigación me permite concluir que la potencia y ubicuidad de dicha tensión fue determinante para el destino histórico y la complejidad estética de la NCP, claro que los resultados específicos de esta investigación doctoral sólo atañen a lo acontecido al interior del Perú y no a las eventuales interacciones entre la NCP y el espectro general latinoamericano. Esta última faceta deberá, también, ser abordada por nuevas averiguaciones.

Sinópticamente, algunos de los rasgos renovados advertibles en el caso peruano atañen, por ejemplo, al uso de la canción como una herramienta crítica orientada al cambio social y proclive de sumarse a las políticas culturales y propagandísticas revolucionarias. Asimismo, atañen al hecho de constituir un ámbito reflexivo en torno a la homología de música y estructura social, en donde se entendía transversalmente que la canción comercial y convencional debía ser superada en piezas de hondura crítica y determinados rasgos estilísticos, como las provistas por la canción testimonial. A la adopción, también, del conjunto instrumental y de la idea de lo andino imaginados e implementados por el movimiento de la Nueva Canción Chilena, asunto que significó una orientación latinoamericanista en el caso peruano. Y a la dualidad, finalmente, de tradicionalismo e innovación, y de nativismo y cosmopolitismo, puntualmente en relación con la antedicha tensión entre escenas mayores y menores, y a la existencia de un medio folclórico local, sobre todo en Lima, con la cual la NCP sostuvo débiles y conflictivas relaciones.

Lo anterior se vincula con los problemas del equilibrio o verticalismo entre géneros internacionales y del carácter imitativo y la originalidad de las escenas menores, contemplados en las primera y segunda preguntas. La NCP en sus inicios no se cuestionó oficialmente la continuidad o discontinuidad entre sí y el folclor peruano preexistente, el cual, recordemos, fue fruto de la provincialización o cholificación de las ciudades de la costa. Los agentes renovadores parecieron no interesarse inicialmente por que el repertorio y las prácticas del folclor serrano dieran pie a una canción de raíz modernizada, bajo los criterios renovadores que posteriormente recogiera las aspiraciones de artistas militantes o inclinados hacia la izquierda, y se alineara asimismo con las inquietudes de los sectores sociales más precarizados y marginados del Perú.

El rol que le cupo a Celso Garrido-Lecca como organizador y principal promotor del movimiento, al menos hasta 1978, definió un aspecto crucial para la NCP: su agenda se orientó a la sincronización de las tradiciones docta, popular y folclórica sobre el deseo ideológicamente sustentado de superar las diferencias entre géneros

musicales -y entre alta y baja cultura, por ende- como una especie de equivalente estético de la supresión de las diferencias sociales contemplada por el socialismo latinoamericano. Sin duda, esta visión fue fruto de su experiencia como educador y creador al alero de la Nueva Canción Chilena, y es así como Garrido-Lecca fue el eslabón entre los movimientos chileno y peruano, dando cuenta él mismo de la vocación transnacional de la Renovación Folclórica latinoamericana. La resultante preponderancia del modelo chileno fue respaldada por la sintonía en que Garrido-Lecca y la cúpula velasquista entraron al fragor del reformismo militar en educación y cultura. Dicha sintonía tuvo su expresión concreta en los cargos ocupados por el compositor en la ENM y, más puntualmente, en la apertura del TCP, hechos que consolidaron al referente chileno como paradigma de la NCP.

A la larga, aquella desconexión entre la renovación peruana y el folclor serrano se volvió un flanco débil y problemático, achacado sistemáticamente por algunos de sus críticos y detractores una vez que, ya en los ochenta, tanto el surgimiento de la música latinoamericana como el estallido del Conflicto Armado complicaran la continuidad del movimiento. En esta línea, la separación tácita que la Renovación Folclórica latinoamericana connotaba entre canciones “nuevas” y “viejas”, siguiendo el ejemplo de las escenas mayores, cobró un cariz especial pues, al tratarse la NCP originalmente de la implementación local del modelo chileno con un grado nada despreciable de apoyo oficial, aquel vacío o discontinuidad entre folclor serrano y renovación local seguramente afectó la popularidad y efectividad política de la segunda.

Y, sin embargo, la NCP acabó por asumir el dilema de lo nacional y popular hacia fines de los setenta, como una suerte de autocrítica y comparativamente en relación al panorama renovado continental para, en consecuencia, dotarse de un carácter propio y distintivo dentro del gran contexto latinoamericano. La “deschilenización” o “peruanización” de la NCP fueron efectivamente afrontadas con resultados musicalmente muy interesantes, como la cantata *Kuntur Wachana* y el trabajo de Tiempo Nuevo en torno al acervo criollista, pero que, al parecer, no lograron cuajar

en una propuesta capaz de concitar el interés público, en parte asimismo a las conmociones sufridas por la izquierda peruana entrados ya los ochenta. Asimismo, la renovación que debió haber ocurrido -teóricamente, al menos- en base al patrimonio folclórico efectivamente ocurrió, pero bajo el influjo del folclor boliviano y formando parte de un proceso de despolitización de la canción de raíz, determinando finalmente la marginación operativa de la NCP dentro del contexto general de la música popular peruana.

Futuras investigaciones deberán ahondar en la relación conflictiva que existió entre el folclor serrano y la NCP, por que, por ejemplo, el surgimiento de esta última coincide, bajo el Velascato, con una época particularmente fructífera en términos comerciales y de popularidad, favorecida tanto por las políticas culturales orientadas al fortalecimiento de la música nacional como a la elevación del nivel de vida de los sectores menos favorecidos, como efecto de las políticas sociales emanadas de la primera fase del GRFA. La desconexión a la que he referido, por cierto, apunta a que la NCP no logró capitalizar dicho auge a su favor, asunto que estratégicamente pudo ser de importancia capital. En tal sentido ¿podía esperarse de los novocancionistas una visión más hegemónica? Es necesario afinar aún más los conceptos y nociones involucrados, así como las contextualizaciones históricas, pues en la historia de la NCP cunde un debate latente en torno a qué es el folclor, para qué y a quiénes sirve. Esta afinación conceptual aportaría también al análisis general de los movimientos de Renovación Folclórica internacionales a cuyo conocimiento, justamente, esta tesis quiere contribuir. En este caso, ideal sería poder acoger otras iniciativas de readecuación estilística y política del folclor y otras músicas vernáculas bajo la misma época, sin necesariamente tener que someterlos a los parámetros novocancionistas, pues, como expuse en el Capítulo 4, el Velascato impulsó una politización selectiva de la música nacional e intentó darle carácter propagandístico a determinados artistas y géneros -recordemos los casos de los hermanos Santa Cruz-, efectos que, a la larga, exigen también que el GRFA sea estudiado como un caso en sí, sin duda muy atractivo, en torno a las relaciones históricas de música y política.

En íntima relación con la tercera pregunta planteada, por lo común los movimientos renovadores nacieron a instancias de regímenes o procesos políticos *ad hoc*, fueron acogidos e impulsados por los mismos, o fueron convergiendo con aquellos. La Renovación Folclórica integró aspectos que en la práctica resonaron con las agendas oficialistas, enriqueciendo así el despliegue cultural de, sean los casos, la Revolución Cubana, la Unidad Popular o la Revolución Sandinista, y en no pocas ocasiones llegando a ser instrumentalizada como órganos de propaganda. El caso de la NCP es especial, pues se trata de un movimiento que nació bajo un régimen revolucionario *sui generis* que entró en la órbita de procesos latinoamericanos afines y en el ámbito de interés del socialismo global y el tercermundismo. El origen y el destino de la renovación peruana se hallan inextricablemente ligados al auge y la caída del GRFA y, de este modo, el desenvolvimiento de la primera durante la transición democrática de los años ochenta y al estallido del Conflicto Armado debe ser observado a la luz de la descomposición tanto del régimen mismo como de la izquierda postvelasquista. Ahora, y no obstante la causalidad ¿es justo ver en la NCP un mero efecto del Velascato? O en su defecto ¿cuál es la justa proporción histórica entre su autonomía o dependencia respecto a la Revolución Peruana? Sobre las relaciones tendidas entre el movimiento y el mencionado gobierno, éstas estuvieron sujetas a la diversidad y ambigüedad de posiciones al interior de la izquierda en general, sin ir más lejos, y si bien algunos entrevistados aseguran que la gran mayoría de los novocancionistas trabajaron en coordinación con el régimen, hay quienes afirman que su aceptación o rechazo estuvieron sujetos a la ilegitimidad que las distintas facciones achacaban al GRFA. Ilegitimidad, por añadidura, comparable a una ambigüedad que el Velascato en específico también demostró hacia su contraparte, a la que atacó e instrumentalizó en partes iguales. Sin ir más lejos, tanto las gestiones de Garrido-Lecca, el TCP mismo y los orígenes de Tiempo Nuevo son excelentes ejemplos de cómo el Velascato intentó granjearse el prestigio y las capacidades operativas de la Renovación Folclórica en el Perú. Con el fin de evitar futuras generalizaciones y definir mejor la diversidad de posiciones políticas al interior de la NCP, nuevas investigaciones deberán abordar en específico las

trayectorias de otros solistas y conjuntos, y asimismo detallar los aspectos ideológicos y estéticos que guiaron las políticas culturales y la propaganda velasquistas, tanto en el INC como en SINAMOS, SINADI y otros organismos afines.

Políticamente, la NCP debió enfrentar los problemas propios de la izquierda peruana, ya fuera en su organización misma como en relación a las bases sociales y a los sectores populares con los decidió trabajar. Estos problemas, como señalé, fueron de índole étnica y clasista mayormente, y relativos al carácter metropolitano y criollo de la renovación, impactando tanto en su esquivada relación con la escena del folclor serrano como con ciertos posicionamientos más radicales en su fervor revolucionario. Fue por esto que planteé la comparación entre Martina Portocarrero y el conjunto Tiempo Nuevo, comparación de la cual resultan conclusiones que bien pueden ligar a la conformación de la NCP con el devenir de la izquierda peruana durante los ochenta -pues la oposición entre la izquierda legal, representada por Izquierda Unida, y Sendero Luminoso, obedecieron a aquellas mismas diferencias de composición-.

En una línea similar, si bien la NCP era acusada de paternalista y vanguardista, su trabajo en torno a los GAP representó una opción por reconocer e interiorizar los intereses populares. Sin embargo, acciones como éstas reñían con el principio doctrinalmente establecido de que, a falta de genuinos artistas populares, eran los partidos políticos los encargados de formarlos y conducirlos, con tal de sustentar un verdadero arte socialista. Una idea de este tipo pudo hipotéticamente respaldar el desinterés general de la izquierda hacia el folclor local, por una parte, y por la otra el depósito en la NCP de las expectativas por fundar un arte auténticamente popular y revolucionario en el Perú. La cuestión apuntaba a un problema central a la Renovación Folclórica latinoamericana y a sus vinculaciones con determinados regímenes políticos: su tensionado despliegue estético entre una concepción propagandista de la cultura y el ideal de una música comprometida que resguardara su calidad y su profundidad. En el caso peruano, lo anterior dice relación con el deseo de algunas dirigencias de agenciarse agrupaciones oficiales, grupos de

partido que solían ser criticados por los músicos comprometidos por su facilismo y mediocridad tanto en términos estrictamente musicales como por la concepción de cultura que encarnaba.

Aspectos como los expuestos obligan a imaginar nuevas investigaciones que ahonden en el carácter político, por ejemplo, de otros conjuntos y solistas no sólo más allá del TCP, sino en los mismos márgenes de la izquierda legalista como, por ejemplo, en ciertas experiencias de la música andina limeña de los ochenta que, se sabe, estuvieron vinculadas a Sendero Luminoso y, de hecho, operaron como su contraparte orgánica. Al mismo tiempo, una de las principales conclusiones emanadas de esta tesis doctoral apunta a que el declive de la NCP es no sólo comparable al declive de la izquierda legal peruana durante los años ochenta, si no que ulteriormente hizo parte en la trayectoria general de la Renovación Folclórica latinoamericana, igualmente menguante debido fundamentalmente al agotamiento relativo de sus propuestas estéticas y posiciones políticas, y a la situación global de la izquierda mundial hacia inicio de la década del noventa. En cualquier caso, esta tesis no es definitiva: el grueso del trabajo en torno a la NCP queda pendiente y su buen destino puede que dependa de las observaciones, datos y análisis que he pretendido plasmar a lo largo de esta tesis.

BIBLIOGRAFÍA, DISCOGRAFÍA Y ENTREVISTAS

Libros, artículos académicos y prensa

ACOSTA, L. 1982. Música y descolonización. La Habana, Editorial Arte y Literatura. 299p.

AGOTE, G. 2010. El inicio de la Nueva Canción Vasca. Santiago, Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile. 3p.

AGUIRRE, C. 2013. Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. *Histórica* 37(2): 137-168.

AHARONIÁN, C. 1989. Música, revolución y dependencia en América Latina. En: CONGRESO INTERNACIONAL 1789-1989: música, historia, democracia: 17 al de julio de 1989. París: IASPM / Vibrations. 16p.

AHARONIÁN C. 2010. Músicas populares del Uruguay. Montevideo, Ediciones Tacuabé. 227p.

ALCAÍNO, G. y HURTADO, L. 2010. Patricio Bunster. En: Retrato de la danza independiente en Chile. 1970 – 2000. Santiago, Ocho Libros Editores. Pp. 19-25.

ALVARADO MANRIQUE, L. 2009. Breve biografía e itinerario musical de César Bolaños". En: ALVARADO MANRIQUE, L. (Ed.). Tiempo y obra de César Bolaños. Lima, Centro Cultural de España en Lima. Pp. 13-66.

ANDERSON, B. 1993. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México, Fondo de Cultura Económica. 315p.

ANÓNIMO. 2014. ANÓNIMO. 2014. César Isella al Festival Internacional de la Canción Popular. En: CONTRERAS, G. y VASSALLO, E. (Eds.). La cultura con Allende. Tomo II 1972-'73. Santiago, Alterables / Étnika. Pp. 501-502

ANÓNIMO. 2014. Daniel Viglietti y Horacio Guarany en el Festival de la Canción Comprometida. En: CONTRERAS, G. y VASSALLO, E. (Eds.). La cultura con Allende. Tomo II 1972-'73. Santiago, Alterables / Étnika. Pp. 371-372.

ANÓNIMO. 2014. Encuentro de música latinoamericana, avance en el canto del pueblo. En: CONTRERAS, G. y VASSALLO, E. (Eds.). La cultura con Allende. Tomo II 1972-'73. Santiago: Alterables / Étnika. Pp. 321-325.

ANSIÓN, J. 1988. Anhelos y sinsabores. Dos décadas de políticas culturales del Estado peruano. Lima: Gredes. 214p.

ARAVENA DE CART, J. 2011. Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973). Tesis para optar al Grado de Doctor en Sociología. Besancon: Universidad de Franche Comte. 488p.

ARETZ, I. 1980. Síntesis de la etnomúsica en América Latina. Caracas, Monte Ávila Editores. 338p.

ARETZ, I. 1991. Historia de la etnomusicología en América Latina. Desde la época precolombina hasta nuestros días. Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de la Organización de Estados Americanos. 384p.

ARETZ, I. 1993. La música como tradición. En: América Latina en su música. México, Siglo Veintiuno Editores / UNESCO. Pp. 255-268.

ARGUEDAS, J. M. 2003. No soy un aculturado... El zorro de arriba y el zorro de abajo. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana. Pp. 11-14.

ARGUEDAS, J. M. 2012. Folklore del valle del Mantaro. En: Obras completas tomo VIII. Obra antropológica y cultural 3. Lima, Editorial Horizonte. Pp. 15-236.

ARGUEDAS, J. M. 2012. La difusión de la música folklórica andina. Clasificación de un catálogo de discos. En: Obras completas tomo XII. Obra antropológica y cultural 7. Lima, Editorial Horizonte. Pp. 465-483.

AROM, S. y ALVAREZ-PEREYRE, F. 2005. Etnomusicología. En: BONTE, P. e IZARD, M. (Eds.). Diccionario Akal de etnología y antropología. Madrid, Ediciones Akal. Pp. 267-269.

ARRÓSPIDE DE LA FLOR, C. *Cultura y liberación*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975. 225p.

ATWOOD, R. y MATTOS, S. 1982. Mass media reform and social change: the peruvian experience. *Journal of Communication* 32(2): 33-45.

ASENCIO LLAMAS, S. 2011. Introducción. Sobre la música en la política y la política en la música. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187(751): 811-816.

AVERILL, G. 1998. Popular music: an introduction. En: OLSEN, D. A. y SHEEHY, D. E. (Eds.). *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Nueva York, Garland Publishing. Pp. 92-94

BADIOU, A. 2014. Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra 'pueblo'. En: *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora. Pp. 9-19.

BARZUNA PÉREZ, G. 1982. La canción popular en América Latina. Pautas metodológicas y perspectivas. *Boletín de Música* 94-95: 44-53.

BASADRE, J. 1977. Breve introducción a la antigua canción política popular. Un género literario despreciado. *Runa* 5: 3-6.

BELMONT, N. 2005. Folklore. En: BONTE, P. e IZARD, M. (Eds.). *Diccionario Akal de etnología y antropología*. Madrid, Ediciones Akal. P. 297.

BÉJAR RIVERA, H. 1969. *Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera*. Lima, Campodónico Ediciones. 137p.

BÉJAR RIVERA, H. 1983. Los movimientos sociales y los partidos políticos desde 1930 hasta 1968: su significado en términos de participación popular. En: FRANCO, C. y AMES, R. (Eds.). *El Perú de Velasco I*. Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación. Pp. 167-191.

BÉJAR RIVERA, H. 1983. Reforma Agraria y participación popular. En: FRANCO, C. y AMES, R. (Eds.). *El Perú de Velasco I*. Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación. Pp. 709-739.

BÉJAR RIVERA, H. S/f. *Velasco*. Lima, autoedición. 179p.

BENDIX, R. 1997. *In search of authenticity. The formation of Folklore Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press. 306p.

BENEDETTI, M. 1982. La canción como instrumento. En: HERNÁNDEZ C. (Ed.). *Ensayos de música latinoamericana. Selección del Boletín de Música de la Casa de las Américas*. La Habana, Casa de las Américas. Pp. 395-396.

BENEDETTI, M. 2007. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires, Seix Barral. 318p.

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

BERMAN, M. 2006. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México, Siglo Veintiuno Editores. 386p.

BERMANI, C. 2006. El Nuovo Canzoniere Italiano, la canción social y 'el movimiento'. En: BALESTRINI, N. y MORONI, P. La horda de oro (1968-1977). La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial. Madrid, Traficantes de Sueños. Pp. 102-121.

BERNETTI, J. L. 1977. Zitarrosa y la Nueva Canción Latinoamericana. Cambio 9: 72-75.

BEVERLEY, J. 2004. Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural. Madrid / Frankfurt del Meno, Iberoamericana / Vervuert. 220p.

BIELETTO B., N. 2019. La voz del pueblo y para el pueblo. Amparo Ochoa's vocal trajectory. From the Mexican Revolution to the Latin American Cold War. En: PALOMARES, C. (Ed.). The snake, the roses, and the thorns: unfolding the Mexican New Song in the 60s-90s. Ann Arbor, University of Michigan Press -en prensa-. 18p.

BIZOT, J. 1976. La reforma de la educación en Perú. París, Unesco. 67p.

BLACHE, M. 1983. El concepto de folklore en Hispanoamérica. Latin American Research Review XVIII(3): 135-148.

BLACHE, M. 1999. Introducción. En: Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales. Buenos Aires, Ediciones Colihue. Pp. 6-18.

BOLAÑOS, C. 1995. La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima metropolitana. Lima, Universidad de Lima. 282p.

BOLÍVAR CANO, J. F. 1994. Celso Garrido-Lecca. En: Entrevista a la nueva canción latinoamericana. Medellín, Editorial Universitaria de Antioquia. Pp. 173-178.

BOLÍVAR CANO, J. F. 1994. Pedro Pablo Milanés. En: Entrevista a la nueva canción latinoamericana. Medellín, Editorial Universitaria de Antioquia. Pp. 101-107.

BONALDI, J. 1985. El canto popular uruguayo. Boletín de Música 106: 5-12.

BORRAS, G. 1998. 'Los de arriba y los de abajo', espaces de musiques dans la capitale péruvienne (1940-1990). *Histoire et Sociétés de l'Amérique Latine* 8: 187-200.

BORRAS, G. 2012. Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936). Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología. 503p.

BRITO UREÑA, L. M. 1997. El merengue y la realidad existencial de los dominicanos. Bachata y Nueva Canción. Santo Domingo, Unigraf. 264p.

CABALLERO, J. M. 1980. Agricultura, reforma agraria y pobreza campesina. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 158p.

CALAME-GRIAULE, G. 2005. Literatura oral. En: BONTE, P. e IZARD, M. (Eds.). Diccionario Akal de etnología y antropología. Madrid, Ediciones Akal. Pp. 440-443.

CÁMARA DE LANDA, E. 2013. Folk music revival in Argentina: the arrangement of vocal melodies. En: AHMEDAJA, A. (ed.). Local and global understanding of creativities. Multipart music making and the construction of ideas, contexts and contents. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing. Pp. 250-264.

CAMPODÓNICO, H. 2015. En: El proceso económico. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. Pp. 153-228.

CAMPOS CALVO-SOTELO, J. 2012. Comunidades reales, tradiciones no inventadas: detracción del folklore (musical) en la era de la deconstrucción. Revista de Musicología 35(2): 297-333.

CANT, A. 2012. 'Land for those who work it': a visual analysis of Agrarian Reform posters in Velasco's Peru. Journal of Latin American Studies 44(1): 1-37.

CARRASCO, E. 1982. La Nueva Canción en América Latina. Santiago, CENECA. 77p.

CASAUS, V. y NOGUERAS, L. R. 1993. Silvio: que levante la mano la guitarra. La Habana, Editorial Letras Cubanas. 278p.

CASHMORE, E. 2004. Essentialism. En: Encyclopedia of race and ethnic studies. Londres / Nueva York, Routledge. Pp. 133-135.

CATTARUZZA, A. 2009. Historia de la Argentina 1916-1955. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

CÉSAIRE, A. 2006. Discurso sobre el colonialismo. En: Discurso sobre el colonialismo. Madrid, Ediciones Akal. Pp. 13-43.

CHAMOSA, O. 2012. Breve historia del folclore argentino (1920-1970): identidad, política y nación. Buenos Aires, Edhasa.

CHAPLIN, D. 1968. Peru's postponed revolution. World Politics 20(3): 393-420.

CHATTERJEE, P. 2000. El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas. En: FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Ed.). La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires, Ediciones Manantial. Pp. 123-164.

COHEN, R. D. y PETRUS, S. 2015. Folk city. New York and the American Folk Music Revival. Nueva York, Museum of the City of New York / Oxford University Press.

COLLIER, D. 1978. Barriadas y élites: de Odría a Velasco. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 170p.

COLOMA PORCARI, C. 2001. El Instituto Nacional de Cultura del Perú. Organización y funciones (1971-2001). Lima, Dirección General de Información Cultural del Instituto Nacional de Cultura. 67p.

COLLIER, S. 2009. Carlos Gardel. Su vida, su música, su época. Santiago, Ariadna Ediciones. 249p.

CONTRERAS, C. y CUETO, M. 2014. Historia del Perú contemporáneo. Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad del Pacífico. 451p.

CONTRERAS LOBOS, G. (Ed.). 1978. Víctor Jara habla y canta. La Habana, Casa de las Américas. 87p.

CONSEJO GENERAL DE CULTURA DEL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. 1975. Proyecto de bases de una política cultural de la Revolución Peruana. Lima, Instituto Nacional de Cultura. 27p.

COROMINAS, J. 1985. Pueblo. En: Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Me-Re. Madrid, Editorial Gredos. Pp. 673-674.

CORREA DE AZEVEDO, L. H. 1993. La música de América Latina. En: ARETZ, I. (Ed.). América Latina en su música. México y París, Siglo Veintiuno Editores / UNESCO.

CORTAZAR, A. R. 1949. Naturaleza de los fenómenos folklóricos. Revista Musical Chilena 5(35-36): 23-25.

CORTÉS, M. L. 2000. Los primeros años de la Nueva Canción en Costa Rica. Escena. Revista de las Artes 23(46): 29-38.

COULON, J. 2009. La sonrisa de Víctor Jara. Santiago, Editorial Universidad de Santiago de Chile. 91p.

- DAMMERT, J. L. 1997. La nueva ola del huayno. En: A.M.M. Folklore peruano. Danza y canto. Lima, Centro Peruano de Folklore. Pp. 118-119.
- DE CARVALHO-NETO, P. 1973. El folklore de las luchas sociales. Un ensayo de folklore y marxismo. México, Siglo Veintiuno Editores. 217p.
- DEGREGORI, C. I. 2013. El otro 'ranking': de música folclórica a música nacional. En: Del mito de Inkarrí al mito del progreso. Migración y cambios culturales. Obras escogidas III. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. (FALTAN PÁGINAS)
- DORAIS, G. 2012. La crítica maoísta peruana frente a la reforma agraria de Velasco (1969-1980). Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 37p.
- DÍAZ, C. 2009. Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino. Córdoba, Ediciones Recovecos.
- DÍAZ AYALA, C. 1981. Música cubana. Del areyto a la Nueva Trova. San Juan, Editorial Cubanacán. 383p.
- DÍAZ G. VIANA, L. 1986. Canciones populares de la Guerra Civil. Madrid, Taurus. 246p.
- DÍAZ G. VIANA, L. 2002. Los guardianes de la tradición. El problema de la 'autenticidad' en las recopilaciones de cantos populares. TRANS. Revista Transcultural de Música 6. Consultado el 10 de enero de 2018 en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>
- DONAS, E. y MILSTEIN, D. 2003. Cantando la ciudad. Lenguajes, imaginarios y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999). Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad. 142p.
- DORAIS, G. 2012. La crítica maoísta peruana frente a la reforma agraria de Velasco (1969-1980). Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- DORIVAL GARCÍA, D. 2016. Notas al programa. En: Orquesta Sinfónica Nacional. El sueño y lo divino. La sinfonía Dante. Lima, Ministerio de Cultura del Perú. S.f.
- DUNAWAY, D. K. 1980. Charles Seeger and Carl Sands: the Composer's Collective years. Ethnomusicology 24(2): 159-168.
- DUSSEL, E. 2006. 20 tesis de política. México, Siglo XXI Editores / Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.

EAGLETON, T. 2001. La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales. Barcelona, Ediciones Paidós. 207p.

ECHEVERRÍA, B. 2011. Modernidad y capitalismo (15 tesis). En: Ensayos Políticos. Quito, Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.

ENAUDEAU, C. 1999. La paradoja de la representación. Buenos Aires, Ediciones Paidós. 245p.

ENTREVISTA. Vi a las masas en pie de lucha. 1971. Punto Final, Santiago de Chile, 11 mayo, 8-9.

ESCOBAR, T. 2008. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones de arte popular. Santiago, Ediciones Metales Pesados.

ESPINOZA, J. A. 1975. La tierra grita. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones. 127p.

FAIRLEY, J. 1984. La Nueva Canción Latinoamericana. Bulletin of Latin American Research 3(2): 107-115.

FAIRLEY, J. 1985. Annotated bibliography of Latin-American popular music with particular reference to Chile and to 'nueva canción'. Popular Music 5: 305-356.

FARÍAS ZÚÑIGA, M. 2014. Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987. Santiago, Editorial Cuarto Propio. 225p.

FELDMAN, H. C. 2009. Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana. Lima, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto de Estudios Peruanos. 343p.

FELL, E. M. 1987. Du folklore rural au folklore commercial: une expérience dirigiste au Pérou. Caravelle 48: 59-68.

FERRIER, C. 2010. El huayno con arpa. Estilos globales en la música popular andina. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos. 144p.

FESTIVAL de Agua Dulce. 1971. Textual, dic., 83.

FIGUEREDO, M. L. 2014. The rhythm of the values: poetry and music in Uruguay, 1960-1985. En: VILA, P. (Ed.). The militant song movement in Latin America. Lanham, Lexington Books.

FIGUEROA RODRÍGUEZ, G. y OSORIO FERNÁNDEZ, J. 2018. 'Ahora sí la historia tendrá que contar...'. El pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972. En: PALOMINOS MANDIOLA, S. y RAMOS RODILLO, I. (Eds.). Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago, LOM Ediciones. Pp. 163-190.

FILINICH OROZCO, R. 2017. Ta[p]chas. References to indigenous traditions in peruvian electroacoustic composition of the 1960s. *Leonardo Music Journal* 27: 93-97.

FITZGERALD, E.V.K. 1981. La economía política del Perú 1956-1978. Desarrollo económico y reestructuración del capital. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 429p.

FRANCO, C. 1983. Los significados de la experiencia velasquista: forma política y contenido social". En: FRANCO, C. (Ed.). El Perú de Velasco II. Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación. Pp. 249-422.

FRITH, S. 2014. Hacia una estética popular. En: Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires, Editorial Paidós. Pp. 463-479.

GADDIS, J. L. 2011. Nueva Historia de la Guerra Fría. México, Fondo de Cultura Económica. 345p.

GARCÍA, M. I. 2009. Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones. 192p.

GARCÍA, T. 2013. Refinindo o nação. Canção popular e folclore: um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no pós-Segunda Guerra Mundial. En: GARCÍA, T. y TOMÁS, L. (Eds.). Música e política. Um olhar transdisciplinar. São Paulo, Alameda.

GARCÍA CANCLINI, N. Ni masivo ni folklórico ¿qué es lo popular?

GARCÍA CANCLINI, N. 1990. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Editorial Grijalbo. 352p.

GOEHR, L. 1994. Political music and the politics of music. *The Journal of Aesthetics and Criticism* 52(1): 99-112.

GOLTE, J. 1990. Los caballos de troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 241p.

GOLTE, J. 1995. Nuevos actores y culturas antiguas. En: COTLER, J. (Ed.). Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política. Lima, Instituto de Estudios Peruano. Pp. 135-148.

GONZÁLEZ, A. 2016. La edición de un Romancero americano. *Abenámbar* 1: 215-222.

GONZÁLEZ, J. P. 2013. Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 351p.

GONZÁLEZ, Y. y FEIXAS, C. 2013. La juventud en el siglo XX: metáforas generacionales. En: La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, rockanroleros y revolucionarios. Santiago, Editorial Cuarto Propio.

GRAMSCI, A. 2004. La formación de los intelectuales. En: Antología. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. Pp. 388-396.

GRANDÉ, C. 2014. Inti Illimani: conservar bienes culturales. En: CONTRERAS, G. y VASSALLO, E. (Eds.). La cultura con Allende. Tomo I 1970-'71. Santiago, Alterables / Étnika. Pp. 88-91.

GRIMSON, A. 2012. Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. 272p.

GUERRERO, J. 2013. La cantata: cruce entre lo culto y lo popular. *Revista Musical Chilena* 62(220): 94-106.

HALL, S. 1984. Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'. En: SAMUEL, R. (Ed.). Historia popular y teoría socialista. Barcelona, Editorial Crítica. Pp. 93-110.

HALL, S. 2014. La cuestión de la identidad cultural. En: RESTREPO, E., VICH, V. y WALSH, C. (Eds.). Stuart Hall. Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán, Editorial Universitaria del Cauca / Editorial Envión. Pp. 363-404.

HANNERZ, U. 1990. Cosmopolitans and locals in world culture. *Theory Culture Society* 7: 237-251.

HÉAU, C. 1984. El corrido y las luchas sociales en México. *Comunicación y Cultura* 12: 3-73.

HOBBSAWM, E. 2002. Introducción: la invención de la tradición. En: HOBBSAWM, E. y RANGER, T. (Eds.). La invención de la tradición. Barcelona, Editorial Crítica. Pp. 7-21.

HUAMÁN LÓPEZ, C. 2015. Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno. Lima, Ediciones Altazor. 302p.

INFORME FINAL [en línea] <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>> [consulta: 20 junio 2019]

INKARI. 1973. Textual, Lima, Perú, 8, diciembre, 104-105.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. 1977. Cultural policy in Peru. París, UNESCO. 70p.

ISELLA, C. 1985. Breve historia del Nuevo Cancionero en República Argentina. Boletín de Música 106: 13-18.

JAQUETTE, J.S. y LOWENTHAL, A.F. 1986. El experimento peruano en retrospectiva. Lima, Instituto de Estudios Peruano. 33p.

JARA, J. 2007. Víctor, un canto inconcluso. Santiago, LOM Ediciones. 290p.

JUDT, T. 2011. Sobre el olvidado siglo XX. Madrid, Taurus. 489p.

KALIMAN, R. 2004. Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui. Córdoba, Comunic-arte Editorial. 164p.

KARAM, T. 2014. Notas para pensar la 'Nueva Canción' Mexicana. De 'Los Folkloristas' a Alejandro Filio. Humania del Sur 9(16): 27-39.

KLARÉN, P. F. 2012. Nación y sociedad en la historia del Perú. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 593p.

KOSELLECK, R. 1993. Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos modernos. Barcelona, Ediciones Paidós. 370p.

KRUIJT, D. 2008. La revolución por decreto. El Perú durante el gobierno militar. Lima, Instituto de Defensa Legal. 362p.

LACLAU, E. 2006. La razón populista. México, Fondo de Cultura Económica. 310p.

LARRAÍN, J. 1994. La identidad latinoamericana. Teoría e historia. Estudios Públicos 55: 31-64.

LARRAÍN, J. 1997. La trayectoria latinoamericana a la modernidad. Estudios Públicos 66: 313-333.

LARRÚ SALAZAR, M. 1988. Jaime Guardia charanguista. Lima, Instituto Nacional de Cultura. 70p.

LECHLEITNER, G. 2002. Much more than sound and fury! Early relations between the Phonograph Archives of Berlin and Vienna. En: BERLIN, G. y SIMON, A. (Eds.). Music archiving in the world. Papers presented at the Conference on the occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv. Berlín, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

LEFEBVRE, H. 1983. La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones. México, Fondo de Cultura Económica. 277p.

LENZ, R. 2003. Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno. En: ELLENA, E. (Ed.). Grabado popular chileno. Santiago, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional / Centro Cultural de España. Pp. 17-90.

LETTS, R. 1981. La izquierda peruana. Organizaciones y tendencias. Lima, Mosca Azul Editores. 198p.

LEYN, W. 2016. Volkes Lied und Vater Staat. Die DDR-Folkszene 1976-1990. Berlín, Christoph Links Verlag.

LLORENS AMICO, J. A. 1982. La Nueva Canción Latinoamericana y la música popular nacional. Boletín de Música 93: 13-19.

LLORENS AMICO, J. A. 1983. Música popular en Lima: criollos y andinos. Lima, Instituto de Estudios Peruano / Instituto Indigenista Interamericano. 163p.

LLORENS AMICO, J. A., y NÚÑEZ REBAZA, L. 1981. La música tradicional andina en Lima metropolitana. América Indígena 41(1): 53-74.

LLORENS AMICO, J. A., y OLIART, P. 1984. La nueva canción en el Perú. Comunicación y Cultura 12: 3-83.

LLORENS AMICO, J. A. CHOCANO PAREDES, R. 2009. Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño. Lima, Instituto Nacional de Cultura. 297p.

LÓPEZ J., S. 1995. Estado, régimen político e institucionalidad en el Perú 1950-1994". En: PORTOCARRERO, G., y VALCÁRCEL, M. (Eds.). El Perú frente al siglo XXI. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 556-557. Pp. 543-585.

LYNCH, N. 1990. Los jóvenes rojos de San Marcos. El radicalismo universitario de los años setenta. Lima, El Zorro de Abajo Ediciones / CONCYTEC. 122p.

LYNSKEY, D. 2016. 33 revoluciones por minutos. Historia de la canción protesta. Barcelona, Malpaso Ediciones.

MACPHEE, J. 2017. An encyclopedia of political records labels. Brooklyn, Pound the Pavement. 546p.

MADRID, A. L. 2010. Música y nacionalismos en Latinoamérica. En: SPENCER E., C. y RECASENS B., A. (Eds.). A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Madrid, Akal Ediciones. Pp. 227-235.

MAGNIN, W. P. 1964. Clubes de provincianos en Lima. En: VALCÁRCEL, L. E. et al. Estudios sobre la cultura actual del Perú. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Pp. 298-305.

MALAVET VEGA, P. 1988. Del bolero a la nueva canción. La música popular en Puerto Rico: de los años '50 al presente. Ponce, Editorial Corripio. 312p.

MAMANI, A. 2017. Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP 'Mujeres Argentinas' (1969). Revista Argentina de Musicología 18: 143-166.

MANNS, P. 1986. Los problemas del texto en la Nueva Canción. Boletín de Música 108: 15-19.

MARTÍ, J. 1996. El folklorismo. Uso y abuso de la tradición. Barcelona, Ronsel Editorial. 256p.

MARTÍ, J. 2000. Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales. Sant Cugat del Valles, Editorial Deriva. 348p.

MARTÍN, A. 2005. Introducción. En: Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura. Buenos Aires, Libros del Zorzal. 7-16.

MARTÍN, G. 1998. El perfume de una época (la Nueva Canción en Venezuela). Caracas, Alfadil Ediciones. 188p.

MARTÍN BARBERO, J. 1987. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México, Editorial Gustavo Gili. 300p.

MARTÍN SÁNCHEZ, J. 2002. La Revolución Peruana: ideología y práctica política de un gobierno militar 1968-1975. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad de Sevilla. 334p.

MARTÍN SÁNCHEZ, J. 2011. Indigenismo bifronte en el gobierno peruano de Velasco Alvarado: continuidad y alternativa, sierra y selva". En: GIRAUDO, L. y MARTÍN SÁNCHEZ, J. (Eds.). La ambivalente historia del indigenismo. Campo interamericano y trayectorias nacionales 1940-1970. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Pp. 191-250.

MARTÍNEZ ESPINOZA, M. 2002. La música como existencia real. Conversación con Celso Garrido-Lecca. Lienzo 23: 87-105.

MARTÍNEZ ESPINOZA, M. 2008. Manuel Acosta Ojeda. Arte y sabiduría del criollismo. Lima, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. 278p.

MATTELART, A. 1978. Notas al margen del imperialismo cultural. Comunicación y Cultura 6: 7-27.

MACPHEE, J. 2017. An encyclopedia of political records labels. Brooklyn, Pound the Pavement. 56p.

MENDÍVIL, J. 2001. Músicos latinoamericanistas: en la imitación no está el buen gusto. En: Todas las voces. Artículos sobre música popular. Lima, Biblioteca Nacional del Perú / Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 38-40.

MENDÍVIL, J. 2014. Huayno. En: HORN, D. et al. (Eds.). Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world vol. IX. Genres: Caribbean and Latin America. Londres, Bloomsbury. Pp. 386-392.

MENDÍVIL, J. 2015. 'Lima es muchas Limas'. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En: ROMERO CEVALLOS, R. R. (Ed.). Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 17-46.

MENDÍVIL, J. 2016. En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

MENDOZA, E. 2014. Neofolklore (Venezuela). En: HORN, D. y SHEPHERD, J. (Eds.). Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: volume IX. Genres: Caribbean and Latin America. Londres, Bloomsbury. Pp. 542-546.

MENDOZA, Z. 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. 232p.

MERINO DE ZELA, E. M. 1986. ¿Qué es el folklore? Pueblos y costumbres del Perú. Lima, Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de Lima Metropolitana. Pp. 9-14.

MILLER, T. y YÚDICE, G. 2004. Política cultural. Barcelona, Editorial Gedisa. 332p.

MILLER, S. 2011. The Athenaeum: The Folklore Columns (1846-9). *Folklore* 122(3): 327-341.

MILLET, J. 2014. *Alí Primera. Biografía documentada y testimonial*. Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana. 149p.

MIRÓ QUESADA, R. 2016. Innovaciones en políticas culturales y transformaciones en el campo cultural. El caso de Perú. En: TANAKA, M. (Coord.). *Antología del pensamiento crítico peruano contemporáneo*. Buenos Aires, CLACSO. Pp. 297-351.

MOLINA PALOMINO, P. 2016. ¿Eso es 'tradicional'? Procesos de construcción e incorporación de nociones sobre lo 'tradicional' a través de las trayectorias musicales de los integrantes del Trío de Música y Canto Popular 'Los Cholos' en Lima. Tesis para optar al Título de Licenciado en Antropología. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales. 148p.

MOLINA PALOMINO, P. 2018. Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de Nueva Canción en Lima. En: PALOMINOS MANDIOLA, S. y RAMOS RODILLO, I. (Eds.). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago, LOM Ediciones. Pp. 327-362.

MOLINERO, C. D. 2011. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires, Ediciones De Aquí a la Vuelta / Editorial Ross. 448p.

MONTOYA ROJAS, R. 1987. *La cultura quechua hoy*. Lima, Hueso Húmero Ediciones. 66p.

MONTOYA ROJAS, R. 1989. *Lucha por la tierra, reformas agrarias y capitalismo en el Perú del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores. 279p.

MONTOYA ROJAS, R. 2011. *Encanto y celebración del wayno*. Cusco, Dirección Regional de Cultura Cusco. 207p.

MONTOYA ROJAS, R. 2014. *Tierra y política en Perú (1888-1980)*. En honor de Hugo Blanco. Lima, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco del Ministerio y Cultura. 307p.

MOORE, R. D. 2006. Music and revolution. Cultural change in socialist Cuba. Los Ángeles, University of California Press. 350p.

MORALES, E. 2003. The latin beat. The rhythms and roots of latin music from bossa nova to salsa and beyond. Cambridge, Da Capo Press. 372p.

MORENO RIVAS, Y. 1979. Historia de la música popular mexicana. México, Alianza Editorial Mexicana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MOUFFE, C. 2007. En torno a lo político. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 144 p.

MÚSICA. Héroe del Pueblo. 1980. El Caballo Rojo, 2 nov., 11.

MÚSICA POPULAR. Las raíces de la cultura nacional. 1980. El Caballo Rojo, 21 sept., 3-5 y 12.

MYRUS, D. 1966. Ballads, blues and the big beat. Nueva York, The Macmillan Company.

NEIRA SAMANEZ, H. 1974. Huilca: habla un campesino peruano. La Habana, Casa de las Américas. 217p.

NIÑO VÁSQUEZ, N. 2016. Celso Garrido-Lecca. Síntesis musical de dos pueblos. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso. 251p.

NOTAS. 1971. Textual 3, Lima, Perú, diciembre, 83.

OLIART, P. 2013. Education for social change. Peru 1972-1975. Journal of Social Education 12(3): 8-18.

OLIART, P. 2018. Politizando la educación: la reforma del año 1972 en Perú. En: AGUIRRE, C. y DRINOT, P. (Eds.). La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco. Lima: Instituto de Estudios Peruano. Pp. 167-200.

ORREGO PENAGOS, J. L. 2015. El Perú en el mundo. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. Pp. 97-152.

ORREGO SALAS, J. 1980. La Nueva Canción Chilena. Tradición, espíritu y contenido de su música. México, Casa de Chile. 23p.

ORTEGA SUÁREZ, J. y PEÑATE LÓPEZ, O. 2006. El imperialismo en lo cultural y los pueblos de América Latina. En: AUSTIN, R. (Ed.). Imperialismo cultural en América Latina. Historiografía y Praxis. Santiago, Ediciones CECATP. Pp. 1-23.

OSSANDÓN BULJEVIC, C. 2007. La sociedad de los artistas. Nuevas figuras y espacios públicos en Chile. Santiago, Palinodia / Dibam.

PALOMINOS MANDIOLA, S. 2009-2010. Notas sobre la construcción de lo popular en Chile: clases medias y el desarrollo del campo cultural a través del folklore musical durante el período del Estado de Compromiso. Anuario de Postgrado 9: 364-391.

PANCANI D., y CANALES, R. 1999. Patricio Manns: admirarlo es poco. En: Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos. Santiago, LOM Ediciones. Pp. 57-72.

PAREKH, B. 2000. El etnocentrismo del discurso nacionalista. En: FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Ed.). La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires, Ediciones Manantial. Pp. 91-122.

PAVEZ OJEDA, J. 2015. Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980). Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 598p.

PEDRAGLIO, S. 2014. Celso Garrido-Lecca. En: Conversaciones con ojos del siglo XX. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 482p.

PEÑA QUERALT, P. 2014. ¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena. En: KARMY, E. y FARÍAS, M. Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago, Ceibo Ediciones. Pp. 117-137.

PERALTA IDROVO, H. 2003. Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano. Tesis para optar al Grado de Maestro en Comunicación. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar. 200p.

PEREIRA SALAS, E. 1952. Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno. Santiago, Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. 112p.

PORTOCARRERO, G. 2003. Memorias del velasquismo. En: HAMANN, M., LÓPEZ MAGUIÑA, S., PORTOCARRERO, G. y VICH, V. (Eds.). Batallas por la memoria. Antagonismo de la promesa peruana. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Pp. 229-256.

PORTORRICO, E. P. 2004. Diccionario bibliográfico de la música argentina de raíz folklórica. Buenos Aires, autoedición. 450p.

PRAT FERRER, J. J. 2008. Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 471p.

PRING-MILL, R. D. F. 1992 La toma de conciencia en la poesía de compromiso hispanoamericana. En: VILANOVA, A. (Ed.). Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias. Pp. 33-53.

PUIG, F. 2010. Los 60 cantan en catalán. Discografía de música moderna 1960-1969. Lleida, Editorial Milenio. 209p.

PUJOL, S. 1999. Historia del baile. De la milonga a la disco. Buenos Aires, Emecé Editores.

PUÑALES-ALPÍZAR, D. 2012. Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa. Santiago, Editorial Cuarto Propio. 385p.

QUIJANO, A. 2014. El 'movimiento indígena' y las cuestiones pendientes en América Latina. En: *Cuestiones y horizontes. Antología esencial*. Buenos Aires: CLACSO. Pp. 635-663.

OCHOA, A. M. 2002, El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. [En línea] Revista Transcultural de Música 2 <<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm>> [consulta: 30 de agosto de 2010].

OCHOA, A. M. 2003. Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma. 131p.

PETROZZI, C. 2009. La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad. Tesis para optar al grado de Doctora en Musicología. Helsinki, Universidad de Helsinki. 402p.

R., A. y D., Y. 2000. Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. En: ZONA DE OBRAS. Diccionario del Rock Latino. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores SGAE. P. 94.

RAMA, Á. 2004. La ciudad letrada. Santiago, Tajamar Editores. 195p.

RANCIERE, J. 2009. El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago, LOM Ediciones.

RAYGADA, C. 1945. La música en el Perú. Las fuentes folklóricas. En: SAINTE MARIE, D. (Ed.). Perú en cifras 1944-1945. Lima, Empresa Gráfica Scheuch. Pp. 910-926.

REMY SIMATOVIC, M. I. 2015. Población y sociedad. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. Pp. 229-289.

RENAN, E. 2000. ¿Qué es una nación? En: FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Ed.). La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires, Ediciones Manantial. P. 53-66.

RÉNIQUE, J. L. 2006. De la 'traición aprista' al 'gesto heroico': Luis de la Puente Uceda y la guerrilla del MIR. Ecuador Debate 67: 77-97.

RÉNIQUE, J. L. 2015. Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la 'revolución' en el Perú. Lima, La Siniestra Ensayos. 227p.

REVISTA MUSICAL CHILENA. 2001. Catálogo de las obras de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena* 55(196): 27-32.

RÍOS, F. 2008. 'La flute indienne': the early history of andean folkloric-popular music in France and its impact on 'Nueva Canción'. *Latin American Music Review* 29(2): 145-189.

RÍOS, F. 2017. Las Kantutas and Música Oriental: folkloric music, mass media, and state politics in 1940s Bolivia. *Resonancias* 21(41): 57-85.

ROBLES MENDOZA, R. 1999. Economía campesina y arte musical. *Investigaciones sociales* 3(4): 9-24.

ROCA-REY, C. 2016. La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1966-1975). Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Estudios Peruanos. 167p.

RODRÍGUEZ, I. 2009. Subalternismo. En: SZURMUK, M. y IRWIN, R. (Eds.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México, Siglo XXI Editores. Pp. 255-260.

RODRÍGUEZ MUSSO, O. 1988. La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo. La Habana, Casa de las Américas. 267p.

RODRÍGUEZ MUSSO, O. 2015. Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena. Santiago, Editorial Hueders. 352p.

ROEL PINEDA, J., et al. 1978. Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica. Lima, Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura. 583p.

ROJO, G. 2006. Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando? Santiago, LOM Ediciones. 216p.

ROMERO, J. L. 2001. Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. 398p.

ROMERO CEVALLOS, R. R. 1985. La música tradicional y popular. En: BOLAÑOS, C. et al. La música en el Perú. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Pp. 215-283.

ROMERO CEVALLOS, R. R. 1994. Black music and identity in Peru: reconstruction and revival of afro-peruvian musical traditions. En: BÉHAGUE, G. H. (Ed.). Music and black ethnicity: the Caribbean and South America. New Brunswick: Transaction Publishers. Pp. 307-330.

ROMERO CEVALLOS, R. R. 2007. Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 103p.

ROMERO CEVALLOS, R. R. (Ed.). 2015. Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 456p.

ROMERO CEVALLOS, R. R. 2015. Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda. En: ROMERO CEVALLOS, R. R. (Ed.). Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 100-129.

RUÉTALO, V. 2009. Industria cultural. En: SZURMUK, M. y IRWIN, R. (Eds.). Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. México, Siglo XXI Editores. Pp. 154-158.

SÁNCHEZ MÁLAGA, A. 2003. Para mi amigo Fernando García desde el Perú. Revista Musical Chilena 57(200): 86.

SÁNCHEZ PATZY, M. 2002. La música popular en Bolivia desde mediados del siglo XX y la identidad social". En: La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad. Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño.

SANTA CRUZ A., E. 2005. Cultura popular. En: SALAS ASTRAIN, R. (Ed.). Pensamiento crítico latinoamericano. Santiago, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez. Pp. 101-113.

SANTA CRUZ A., E. y SANTA CRUZ G., L. E. 2005. Las escuelas de la identidad. La cultura y el deporte en el Chile desarrollista. Santiago, LOM Ediciones. 192p.

SANTA CRUZ G., N. 2004. América y sus juglares. En: Obras completas II. Investigación (1958-1991). Buenos Aires, LibrosEnRed. Pp. 245-385.

SANTA CRUZ G., N. 2004. Nueva Canción. En: Obras completas II. Investigación (1958-1991). Buenos Aires, LibrosEnRed. Pp. 231-243.

SANTA CRUZ G., N. 2004. Nueva Canción en el Perú (1982). En: Obras completas II. Investigación (1958-1991). Buenos Aires, LibrosEnRed. Pp. 203-210.

SANTA CRUZ W., D. 2008. Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 1000p.

SANTIAGO, J. 1994. Nueva Ola Portoricensis. La revolución musical que vivió Puerto Rico en la década del 60. San Juan, Editorial del Patio. 379p.

SCHMIEDECKE, N. 2014. La influencia de Dicap en la Nueva Canción Chilena. En: KARMY, E. y FARIÁS, M. (Eds.). Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago, Ceibo Ediciones.

SCHUMACHER RATTI, F. 2007. 50 años de música electroacústica en Chile. Revista Musical Chilena 61(208): 66-81.

SEPÚLVEDA CORRADINI, G. 2014. Víctor Jara. Su vida y el teatro. Santiago, Ventana Abierta Editores. 161p.

SERRANO CASTRILLÓN, R. 1994. Confesiones en tono menor. Óscar Avilés. Setenta años de peruanidad. Lima, Labor. 256p.

SEYDEL, U. 2009. Nación. En: SZURMUK, M. y IRWIN, R. (Eds.). Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. México, Siglo XXI Editores. Pp. 189-196.

SHEA, D. 2003. Lo que queda del Frente Popular estadounidense en voz de mujer. Dossiers Feministes 7: 143-165.

SHUKER, R. 1998. Popular music. The key concepts. Londres y Nueva York: Routledge. 324p.

SIMÓN, P. 1975. Hilda Riveros, desde el pueblo y hacia él. *Cuba en el Ballet* 6(3): 31-33.

SINAMOS. 1974. *Ideología de la Revolución Peruana*. Lima, Centro de Estudios de Participación Popular. 158p.

SOLÓRZANO-THOMPSON, N. y RIVERA-GARZA, C. 2009. Identidad. En: SZURMUK, M. y IRWIN, R. (Eds.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México, Siglo XXI Editores. Pp. 140-146.

SPENER, D. 2015. Un canto en movimiento: 'No nos moverán en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX. *Historia Crítica* 57: 55-74.

SPIVAK, G. C. 2003 ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología* 39: 297-364.

STURMAN, J. L. 2012. Nostalgia for the future: the New Song movement in Nicaragua. En: BEEZLEY, W. H. y CURCIO-NAGY, L. A. *Latin American popular culture since Independence*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers. Pp. 247-266.

TEIXEIRA COELHO. 2009. *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona, Editorial Gedisa. 365p.

TELLO, A. 1999. Semblanza de Celso Garrido-Lecca. *Cuadernos* 1: 39-42.

TELLO, A. 2004. Aires nacionales en la música de América como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso Húmero* 44: 210-237.

TESTIMONIOS. 1977. *Runa*, julio, 10-13.

TEXTUAL pregunta a Enrique Iturriaga. 1975. *Textual* 10, Lima, Perú, octubre, 68-70.

TEXTUAL PREGUNTA a Mercedes Sosa. 1973. *Textual* 8, Lima, Perú, diciembre, 83.

TEXTUAL PREGUNTA a Serrat. 1973. *Textual* 7, Lima, Perú, junio, 70-71.

TEXTUAL PREGUNTA a Víctor Jara. 1973. *Textual* 8, Lima, Perú, diciembre, 81-82.

TEXTUAL PREGUNTA a Victoria Santa Cruz. 1975. *Textual* 10, Lima, Perú, octubre, 80-83.

THOMPSON, E. P. 2000. Historia y antropología. En: Agenda para una historia radical. Barcelona, Editorial Crítica. Pp. 15-43.

TOCHE MEDRANO, E. 2008. Guerra y democracia. Los militares peruanos y la construcción nacional. Lima, DESCO / CLACSO. 308p.

TOMPKINS, W. 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 / Centro Universitario de Folklore de la Universidad Mayor de San Marcos. 299p.

TUCKER, J. 2013. Gentleman troubadours and andean pop stars. Huayno music, media work, and ethnic imaginaries in urban Peru. Chicago, The University of Chicago Press. 232p.

TURINO, T. 1993. Moving away from silence. Music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration. Chicago, The University of Chicago Press. 331p.

TURINO, T. 2003. Nationalism and Latin American music: selected case studies and theoretical considerations. Latin American Music Review 24(2): 169-209.

ULFE, M. E. 2011. Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 310p.

URIBE ECHEVARRÍA, J. 1958. Contrapunto de alféreces en la Provincia de Valparaíso. Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, R. E. 1983. Las disqueras absorben los Andes. Boletín de Música 100: 21-33.

VEGA, C. 1959. Música folklórica de Chile. Revista Musical Chilena 13(68): 3-32.

VEGA, C. 1988. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'. 163p.

VEGA, C. 1997. Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos. Revista Musical Chilena 51(188): 75-96.

VICH, V. 2015. La cultura. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. Pp. 291-349.

VICH, V. 2015. Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 314p.

VILCAPOMA, J. C. 1999. Alejandro Vivanco. La quena de todos los tiempos. Vida y obra. Lima, Nuevo Mundo Ediciones. 136p.

VIVANCO GUERRA, A. 1973. El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima. Tesis para optar al Grado Académico de Bachiller con especialidad en Antropología. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. S.f.

VIVANCO GUERRA, A. 1988. La radio y los programas folklóricos. En: *Cien temas del folklore peruano*. Lima, Benezú. Pp. 304-308.

VVAA. 2017. Resolución final del Encuentro de la Canción Protesta. [En línea] Boletín de Música 45 <<http://www.casadelasamericas.org/boletinmusica.php#arr>> [consulta: 1 abril 2019].

WADE, P. 2008. Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica. En: DE LA CADENA, M. (Ed.). Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina. Popayán: Enviñón Editores. Pp. 367-390.

WALLERSTEIN, I. 2001. El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales. *Revista de Sociología* 15: 27-39.

WARA CÉSPEDES, G. 1993. 'Huayño', 'saya' and 'chuntunqui': bolivian identity in the music of 'Los Kjarkas'. *Latin American Music Review* 14(1): 52-101.

WILLIAMS, R. 1994. *Sociología de la cultura*. Barcelona, Ediciones Paidós. 231p.

WILLIAMS, R. 2000. *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Ediciones Península. 251p.

WILLIAMS, R. 2003. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 331p.

WILLIAMS, R. 2012. Base y superestructura en la teoría cultural marxista. En: *Cultura y materialismo*. Buenos Aires, La Marca Editora. Pp. 50-71.

WILLIAMS, R. 2012. *Literatura y sociología*. En: *Cultura y materialismo*. Buenos Aires, La Marca Editora. Pp. 27-50.

WISNIK, J. M. 2010. Notas sobre música y política en el Brasil. *Papel Máquina* 2(4):

ZAPATA, A. 2015. La vida política. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). *Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia*. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. Pp. 35-95.

ZAPATA, A. 2015 Las claves del período. En: CONTRERAS C., C. (Dir.) y ZAPATA, A. (Coord.). Perú tomo 5 1960-2010. La búsqueda de la democracia. Madrid, Fundación Mapfre / Taurus. Pp. 17-33.

ZAPATA, A. y GARFIAS, M. S.f. Apuntes de una historia de organización y lucha. Lima, Federación Nacional de Trabajadores Mineros Metalúrgicos y Siderúrgicos del Perú. 124p.

ZITARROSA, A. 1985. Para una definición de la Nueva Canción desde Uruguay (1). Boletín de Música 106: 19-23.

ZOLOV, E. 2014. Introduction: Latin America in the Global Sixties. The Americas 70(3): 349-362.

Discografía

ACOSTA OJEDA, M. et al. [1966]. Canción Protesta [disco]. Lima, Universidad Nacional de Educación "La Cantuta". 1 disco de larga duración, 40 min.

ALTURAS [1981]. Alturas [disco]. Lima, Discos Alborada. 1 disco de larga duración, 37 min.

AMARU [1979]. Porque mi patria es hermosa. Una historia en diferentes ritmos [disco]. Lima, Puka. 1 disco de larga duración, 35 min.

AMARU [1987]. Vallejo para cantar [disco]. Lima, DELPI. 30 min.

BLANCO Y NEGRO [1982]. Blanco y Negro [disco]. Lima, Create. 1 disco de larga duración, 38 min.

BOLAÑOS, C. [2009]. Peruvian electroacoustic and experimental music (1964-1970) [disco]. Nueva York, Pogus Productions. 2 discos compactos, 90 min.

BROUWER, L, GRUPO DE EXPERIMENTACIÓN SONORA DEL ICAIC, MILANÉS, P. et al. [1969] Lucía / La premiere charge a la machette [disco]. París, Saravah. 2 discos extended play. 40 min.

DEL HUASCARÁN, J. [sin fecha]. Pensamiento y estilo de Ernesto Sánchez Fajardo. Lima, Odeón. 1 disco de larga duración, 40 min.

ESPINOZA, J. A. y CONJUNTO QUINTETO BAU [1975]. La tierra grita [disco]. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones. 1 disco de larga duración, 39 min.

GARCÍA VIGIL, F. GUARDIA, M. ZITARROSA, A. et al. [1972]. Cantata del Pueblo [disco]. Montevideo, Cantares del Pueblo. 1 disco de larga duración, 40 min.

GRANDA, C. y GONZALES, L. [1974]. Paso de vencedores [disco]. Lima, Sono Radio. 1 disco de larga duración, 40 min.

ITURRIAGA, E. [1975]. Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824 [disco]. Lima, Ministerio de Guerra. 1 disco de larga duración, 40 min.

JARA, V. [2001]. Manifiesto [disco]. Santiago, Warner Music. 1 disco compacto, 55 min.

LOS HERALDOS DEL PERÚ y PORTOCARRERO, M. [ca. 1971]. Huaynos bien pegaditos. Lima, Cosmo Productora y Distribuidora Fonográfica. 1 disco de larga duración, 35 min.

MILANÉS, P., NICOLA, N, y RODRÍGUEZ, S. [1968]. Canción Protesta. Casa de las Américas [disco]. La Habana, Centro de la Canción Protesta. 1 disco extended play, 20 min.

MONTES, E. y MANRIQUE, C. A. [2010]. Montes y Manrique 1911-2011. Cien años de música peruana [disco]. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 2 discos compactos y librito, 73 min.

MORALES RODRÍGUEZ, L. et al. [1973]. Por causa del rebelde [disco]. Lima, Participación. 1 disco extended play, 20 min.

N.E.P.E.R. [1981]. ¡América Libertad! [disco]. Lima, I.M.P.A.C.T.O. 1 disco de larga duración, 38 min.

OCHOA, A. [1971]. De la mano del viento [disco]. México, RCA Camden. 1 disco de larga duración, 40 min.

OCHOA, A. [1973]. Cancionero de la Intervención Francesa [disco]. México, Museo Nacional de Antropología. 1 disco de larga duración, 40 min.

OCHOA, A. [1983]. Corridos y canciones de la Revolución Mexicana [disco]. México, Universidad Autónoma Metropolitana. 1 disco de larga duración, 40 min.

OCHOA, A. [1983]. Vamos juntos [disco]. México, Discos Pueblo. 1 disco de larga duración, 40 min.

OCHOA, A. y LOS FOLKLORISTAS [1975] El Cancionero Popular vol. I [disco]. México, Discos Pueblo. 1 disco de larga duración, 40 min.

OCHOA, A. y LOS HERMANOS MAGAÑA [1983]. Canta trova y algo más de Yucatán [disco]. México, Universidad Autónoma Metropolitana. 1 disco de larga duración, 40 min.

OKTOBERKLUB [1978]. Politikirmes [disco]. Berlín Este, AMIGA, 1 disco de larga duración, 40 min.

PUKA SONCCO [1984]. Interpreta ritmos del folklore latinoamericano [disco]. Lima, Music Shop. 1 disco de larga duración, 40 min.

QUILAPAYÚN y DUVAUCHELLE, D. [1970]. Cantata Popular Santa María de Iquique [disco]. Santiago, Jota-Jota. 1 disco de larga duración, 40 min.

RODRÍGUEZ, S. [1975]. Días y Flores [disco]. La Habana, EGREM. 1 disco de larga duración, 40 min.

SANTA CRUZ G., N. y CONJUNTO CUMANANA [1964]. Cumanäna. Poemas y canciones [disco]. Lima, Philips. 2 discos de larga duración, 80 min.

SANTA CRUZ G., N. y CONJUNTO CUMANANA [1971]. Cantares de la tierra sin patronos [disco]. Lima, Dirección de Promoción y Difusión de Reforma Agraria. 1 disco extended play, 12 min.

SANTA CRUZ G., V. y TEATRO Y DANZAS NEGROS DEL PERÚ [1971]. ...Con Victoria Santa Cruz [disco]. Lima, Odeón del Perú. 1 disco de larga duración, 40 min.

SOTO, A. [1979]. La hora llegó [disco]. Lima, Coladisa. 1 disco single, 6 min.

SOTO, A. [1981]. Para El Carmen [disco]. Lima, IEMPISA. 1 disco de larga duración, 34 min.

SOSA, M. [1973]. Traigo un pueblo en mi voz [disco]. Buenos Aires, Philips. 1 disco de larga duración, 40 min.

SOSA, M. [1983]. Mercedes Sosa [disco]. Buenos Aires, Philips. 1 disco de larga duración, 40 min.

TIEMPO NUEVO [1977]. Por tierra y liberación nacional / Für Land und nationale Befreiung. República Federal de Alemania, Neue Welt Schallplatten. 1 disco de larga duración, 50 min.

TIEMPO NUEVO [2015]. Antología de un canto testimonial 1974-2015 [disco]. Lima, autoedición. 8 discos compactos, 440 min.

VIENTOS DEL PUEBLO [1981]. Nuestro Canto 6 [disco]. Lima, Epocap. 1 disco de larga duración, 35 min.

VIENTOS DEL PUEBLO y ZAMBRANO, W. [1978 ca.]. Cantata Popular Donde Nacen los Cóndores 'Kuntur Wachana' [disco]. Lima, CEPRODAR. 1 disco de larga duración, 40 min.

VIGLIETTI, D. y GRUPO DE EXPERIMENTACIÓN SONORA DEL ICAIC. [1973]. Trópicos [disco]. La Habana, Areito. 1 disco de larga duración, 40 min.

VV.AA. [1967]. Encuentro Internacional de la Canción Protesta [disco]. La Habana, Casa de las Américas. 2 discos de larga duración, 90 mins.

VV.AA. [1969]. Canciones de la patria nueva [disco]. Lima, Sono Radio. 1 disco de larga duración, 40 min.

VV.AA. [1970]. Canción Protesta. Protest song of Latin America [disco]. Nueva York, Paredon Records. 2 discos de larga duración, 90 mins.

VV.AA. [1972]. Encuentro de Música Latinoamericana [disco]. La Habana, Casa de las Américas / EGREM. 2 discos de larga duración, 90 mins.

VV.AA. [1972]. Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce [disco]. Lima, Takisunchis. 1 disco de larga duración, 40 min.

VV.AA. [1973]. La juventud canta en Inkari [disco]. Lima, Participación. 1 disco de larga duración, 40 min.

VV.AA. [1974]. El nuevo día [disco]. Lima: sin datos. 1 disco de larga duración, 40 min.

VV.AA. [1983]. Himno Izquierda Unida. Mensaje del Dr. Alfonso Barrantes Lingán [disco]. Lima, Epocap. 1 disco single, 10 min.

VV.AA. [1984]. Abril en Managua [disco]. Managua, Enigrac. 1 disco de larga duración, 40 min.

VV.AA. [2005]. Aires folklóricos y tradicionales de Chile [disco y libro]. Santiago, Centro de Documentación e Investigación Musical de la Universidad de Chile. 1 disco compacto, 60 min.

Entrevistas

ENTREVISTA a Aída “Mocha” García Naranjo, 14 de marzo de 2017, Lima, Perú.

ENTREVISTA a Alberto “Chino” Chávez, 11 de febrero de 2017, Lima, Perú.

ENTREVISTA a Aurelio Tello, 9 y 12 de marzo de 2017, Lima, Perú.

ENTREVISTA a Celso Garrido-Lecca Seminario, 14 de enero de 2014, Santiago de Chile.

ENTREVISTA a conjunto Vientos del Pueblo, 25 de marzo de 2017, Lima, Perú.

ENTREVISTA a Juan Antonio Catter, 25 de marzo de 2017, Lima, Perú.

ENTREVISTA a Juan Melgar Russo Herrera, 25 de marzo de 2017, Lima, Perú.

ENTREVISTA a Luis Alvarado Manrique, 5 de marzo de 2017, Lima, Perú.

ENTREVISTA a Marco Iriarte, 6 de marzo de 2017, Lima, Perú.

ENTREVISTA a Pablo Molina Palomino, 20 de marzo de 2017, Lima, Perú.