

MUSICA POPULAR EN LIMA: CRIOLLOS Y ANDINOS

José Antonio Lloréns Amico

[Coedición del Instituto de Estudios
Peruanos y del Instituto Indigenista
Interamericano]

EL HUAYNO EN EL DIAL

La música popular andina, tal como se practica en la sierra, ingresa de modo sostenido a los medios de difusión poco antes de 1950. Es un fenómeno que se deriva de los cambios sociales experimentados en el país luego de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo el creciente proceso de urbanización por la fuerte migración de la sierra a la costa, de las zonas rurales a las ciudades, y en especial a Lima. Trataremos de exponer en síntesis estos procesos socioculturales.

A. La "andinización" de Lima

A principios de la década de 1950, se hizo notorio el incremento sustancial del flujo migratorio hacia Lima. A diferencia de la migración que tuvo lugar en las primeras décadas

del siglo, el volumen era mayor y la población desplazada estaba formada por sectores rurales, especialmente de la sierra, como medianos propietarios agrícolas y campesinos. Según algunos investigadores (Cotler 1978:288), este fenómeno respondía al nuevo impulso del desarrollo capitalista en el país que alteró la estructura residencial de la población, en forma simultánea a los cambios ocupacionales. Como proceso de urbanización, se fue formando en torno a las ciudades de la costa, particularmente Lima, un creciente asentamiento en base a migrantes que no lograban ser absorbidos de modo "normal" a la ciudad. Este grupo humano lograría una paulatina inserción "marginal", según el término usado entonces, y que en nuestros días conforma principalmente lo que se denomina "sector terciario" de la economía: el subproletariado, incluyendo los vendedores ambulantes, los empleados domésticos, los trabajadores en ramas de servicios, y otros similares.

De modo paralelo a este importante fenómeno físico de crecimiento urbano explosivo, y de conquista de nuevos espacios para la supervivencia, se genera un desplazamiento de mundos culturales muy variados. A la vez que los migrantes terminan de asimilar en la ciudad los hábitos y servicios urbanos que están a su alcance, ellos mismos propician la difusión de una serie de normas y valores reputados como pertenecientes al mundo rural. Los cuadros de desadaptación psicológica y social tienden a ser menores cuanto más migrantes se concentran, lo que facilita el proceso de asimilación a la metrópoli, permitiendo el traslado o imposición de determinados contenidos culturales de origen rural, fenómeno que da lugar a la "ruralización" de la ciudad (Martínez 1980: 39-40). Aparecen así dentro del medio urbano numerosas actividades sociales y culturales con fuerte raíz serrana, junto con formas comunales de asociación y organización, y una creciente práctica artística y musical de origen andino popular.

La ciudad capital que hasta la década de 1940 se estaba convirtiendo en la "Lima criolla", a partir de 1950 se va transformando en un gran fusor de expresiones culturales donde los sectores populares andinos ocupan un lugar predominante. Se podría decir así que la explosión demográfica y el crecimiento urbano de la metrópoli fue, al mismo tiempo, un proceso de invasión cultural y artística fuertemente serrano.

Ya en 1952 José María Arguedas intuía las futuras repercusiones del fenómeno migratorio y de urbanización:

"[...] en estos años (1952) se observa un nuevo acontecimiento demográfico que ha de influir de modo decisivo en la futura configuración cultural del Perú: el traslado constante y creciente de la población serrana hacia la costa, especialmente a Lima y a las otras ciudades. [...] Los 'hijos' de las provincias y distritos serranos, (organizados en centenares de asociaciones representativas) reviven en Lima sus fiestas principales en una reproducción muy aproximada del original. [...] mantienen en constante vinculación con sus pueblos, se aferran a sus costumbres y tradiciones maternas. En la gran capital [...] se han convertido en células irradiantes de la cultura andina. . ."

(Arguedas 1952)

En el campo de los espectáculos, Lima experimenta un florecimiento de los "coliseos folklóricos". Este tipo de locales se duplica en número durante los años de 1950, llegando a funcionar simultánea y regularmente cerca de 15 de ellos a mediados de la década (Cf. Vivanco 1973: 131-132). Se habían convertido ya en lugares casi exclusivamente dedicados al montaje de "espectáculos folklóricos" en la capital, aunque en ocasiones actuarán en ellos figuras de la canción criolla. Es durante estos años que la actividad de los coliseos llega a su punto más alto. A la presencia cada vez más numerosa de un público identificado con estas manifestaciones se le suma el hecho de que comienza a aumentar también la cantidad de los propios músicos andinos que residen en Lima, por ser ellos mismos parte del contingente humano que deja la sierra y se establece en la capital. Todas estas condiciones van propiciando la formación de un mercado de consumo potencial para los medios de difusión, mercado que se amplía a medida que los sectores migrantes adquieren los hábitos urbanos y se introducen, por otra parte, en la economía limeña elevando poco a poco sus niveles adquisitivos; es decir, en su paso de "marginales" a "trabajadores terciarios".

B. Huaynos y mulizas en 78 r.p.m.

Poco antes de 1950 la música andina popular empieza a ser grabada para su edición fonográfica comercial. Fue por gestión directa de J. M. Arguedas que los registros tomados por él a unos intérpretes de la sierra llegaron a interesar a una casa grabadora. Cuenta este autor

que tuvo mucha dificultad para convencer al representante de la empresa quien se mostraba muy escéptico frente a las posibilidades de vender las canciones populares de la sierra. No se creía que hubiera un público consumidor para este tipo de música. Sin embargo, el éxito fue inmediato. Las copias de los cuatro discos se agotaron rápidamente, en especial uno de ellos con dos temas de Junín que tuvo excepcional demanda (Arguedas 1969).

Para 1953, la cantidad de temas populares grabados se incrementa, notándose entonces un predominio de la música proveniente del Mantaro:

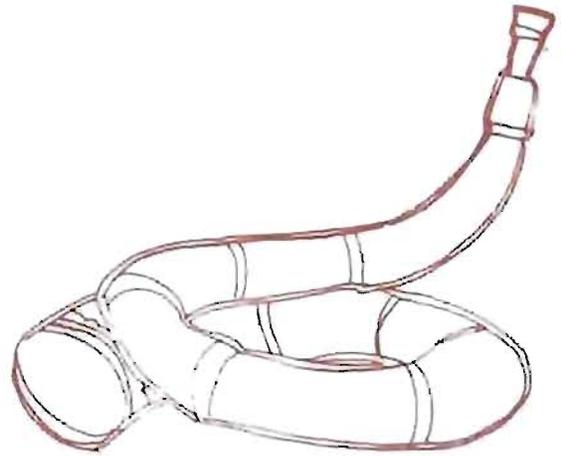
Región	No. de discos dobles (78 r.p.m)
Junín (Jauja y Huancayo)	56
Ancash	19
Huancavelica	16
Cuzco	14
Ayacucho	12

(Tomado de Arguedas 1957).

Según Arguedas (1957), esta diferencia entre la cantidad de discos de Junín y el resto de regiones andinas responde al especial desarrollo sociocultural del valle del Mantaro, y de su relación con los residentes de esta zona en Lima:

"...Y como la colonia huanca es no solo muy cuantiosa en Lima sino la que guarda una más directa y constante vinculación con su área indígena, es la más practicante de sus tradiciones. Este hecho hizo posible la iniciación de la nueva y próspera etapa de impresiones fonoelectricas de música folklórica andina, por la Casa de Odeón, primero, y después por varias otras fábricas nacionales. La música huanca podía contar con una segura clientela tanto en Lima como en los departamentos de Junín y Pasco, y en menor proporción, en los otros departamentos de la República. . ."

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



andino va en constante aumento desde sus primeros años, cuando sus consumidores principales eran los migrantes que residían en Lima y este mercado crecía con la misma velocidad que la población serrana desplazada a la capital (Arguedas 1967). En los años de 1960 se había ampliado el público de esta producción fonográfica hasta incluir los sectores rurales.

La industria discográfica instalada en el país se expande así gracias a la creciente venta de grabaciones con géneros populares y folklóricos de la sierra. Los puestos de venta se multiplican tanto en las zonas populares de la metrópoli como en provincias. Se debe mencionar a este respecto que el proceso que desemboca en migración rural hacia las ciudades y en urbanizaciones no solo se manifiesta en el desplazamiento de la población del campo a las urbes sino que, en contrapartida, implica una propagación de hábitos y costumbres de la ciudad hacia las zonas rurales. Sin extendernos en el tema, será suficiente mencionar algunos de sus elementos. Por ejemplo, la educación estatal y el servicio militar obligatorio son instituciones que ya habían introducido en la población rural ciertas prácticas y hábitos urbanos, además de contenidos culturales. Por otra parte, el flujo migratorio propició la creación de asociaciones de provincianos residentes en la ciudad que, como ya se mencionó, sostienen vínculos con sus lugares de origen. Pero al mismo tiempo que se reviven las costumbres y festividades rurales en la ciudad, las asociaciones actúan también como introductoras de las novedades urbanas en los pueblos de origen, además de participar activamente en su modernización a través de obras públicas.

Para el caso específico de los medios de difusión, se debe indicar que a partir de la década de 1950 ciertos avances técnicos fueron aplicados progresivamente a la industria fonográfica para lograr aparatos más ligeros y pequeños y que además pudieran prescindir de instalaciones eléctricas. De este modo, los pequeños pueblos rurales que carecían de servicio eléctrico tuvieron la oportunidad de consumir estos productos. Se sabe también que algunas empresas disqueras, por su parte, promovían la venta de sus grabaciones mediante "giras artísticas" y actuaciones en localidades del interior de los músicos que las habían realizado (De la Cruz: Entrevista).

En los años de 1970 ya la música andina se había convertido en la que más grabaciones producía y vendía en el país, superando largamente a las otras vertientes que se distribuían en el mercado fonográfico nacional, lo cual se mantiene hasta la actualidad. A falta de cifras oficiales, se tiene los testimonios y entrevistas periodísticas a ejecutivos de las empresas disqueras. Entre ellas, reproducimos la de Cane-do (1973):

"... Según la firma "Iempsa" (una de las grandes empresas fonográficas), son impresionantes los records de ventas de discos con música peruana grabada por artistas, cantantes y conjuntos orquestales de los coliseos. . . En promedio, esa sola firma imprime y vende, cada mes, alrededor de cien mil discos (de música andina), cifra que supera en mucho la venta de grabaciones con "música moderna" de raíces foráneas. . ."

Se puede decir, por todo esto, que la industria fonográfica instalada en el país se expande gracias a la creciente venta de discos con música popular y folklórica de la sierra. En la década de 1970 todas las grandes empresas disqueras del país graban comercialmente esta vertiente, a diferencia de los años de 1950. La demanda es tan grande que permite la aparición de pequeñas y medianas casas editoras, dedicadas exclusivamente a los géneros serranos, muchas de las cuales tienen sus propias instalaciones y estudios. Incluso a fines de la década de 1970 surgen algunas que se orientan específicamente a grabar la música de una región andina en particular, y varios de los intérpretes populares andinos llegan a establecer sus propias empresas disqueras para la producción independiente de sus temas y los de sus colegas más cercanos.

C. La conquista del dial

El ingreso de la música andina a la producción discográfica fue seguida poco después con la aparición de esta música en programas radiales limeños. Uno de los primeros "programas folklóricos", tales como los conocemos actualmente, fue "El Sol en los Andes" de Luis Pizarro Cerrón en radio El Sol a mediados de 1950 (Pizarro Rojas, C.: Entrevista). Durante la misma década, siguen apareciendo espacios radiales similares en otras emisoras limeñas aunque desde esa época se caracterizaban por transmitirse en horas de la madrugada. Sin embargo, hasta antes de 1970 la cantidad de estos programas llegaba a 11 en las radiodifusoras de la capital. Para 1972, habían aumentado a 36, de los cuales 19 se difundían a través de una sola emisora (Vivanco 1973: 100 y ss.). Esta era radio Agricultura, fundada en 1962 con la intención de llegar a la población andina residente en la ciudad y a los campesinos del departamento de Lima, combinando así espacios de música serrana con programas de asesoría técnica a los agricultores que eran auspiciados por el Ministerio de Agricultura y por la Embajada de Estados Unidos (Dextre: Entrevista). No obstante, en 1969 cesó la asesoría a los campesinos.

La programación radial andina incluye, además de la música serrana, comentarios en "tono rural", con referencias a las comidas de la sierra, a fiestas y costumbres rurales, el uso ocasional del idioma quechua o aymara y el uso constante de terminología regional. También hay saludos y avisos de tipo personal. La difusión musical y de aspectos culturales de la vida provinciana en Lima es tan intensa que se considera este tipo de programación como "el principal vehículo de la cultura popular andina" en la capital, en comparación con los "coliseos folklóricos", la televisión, la prensa escrita y otros medios de difusión (Doughty 1972). Desde entonces, muchos de estos programas están bajo la conducción de los mismos intérpretes de la música popular serrana, usándolos para difundir sus grabaciones y promover sus propias actividades artísticas (Cf.: Vivanco 1973: 100-101).

En 1975 el gobierno del general Velasco dictó una reglamentación para las telecomunicaciones. Entre sus dispositivos se exigía que las emisoras radiales, públicas y privadas, cubrieran su programación con un mínimo de 7.50/o dedicado a la "música folklórica", entendiéndose por tal "aquella que nace directamente de las tradiciones y costumbres del pueblo, y que en especial es creación colectiva surgida en zonas no urbanas del país" (R.D. 002-75-OC1/DGD). Se normaba, además, que esta música se distribuyera en espacios no menores de media hora de duración y repartidos a lo largo del día, sin que se les acumulara en bloques ni extremos de la programación diaria. Aunque ciertas emisoras dedicadas exclusivamente a la difusión de música foránea incluyeron sólo la vertiente costeña en un parcial acatamiento de este dispositivo, en general su aplicación significó un estímulo para la aparición de nuevos programas de música andina popular en las radios que no contaban con ellos.

Sin embargo, a los pocos años esta reglamentación empezó a caer en desuso al atemperarse el giro reformista del gobierno militar con el reemplazo del general Velasco por Morales Bermúdez. Las emisoras que no habían llegado a cumplir adecuadamente las normas respiraron tranquilas. A pesar de que no se había derogado oficialmente dicha reglamentación, las emisoras hostiles a la música nacional pronto cancelaron los programas que se habían visto obligadas a introducir para cumplirla. En 1980, con el dispositivo aún vigente, pudimos comprobar que 8 emisoras limeñas de onda media (A.M.) no contaban con ningún "programa folklórico, y otras cuatro tenían menos del 50/o de su programación dedicada a la música andina. De este modo había 12 emisoras de 32, que representaban el 37.50/o de las radiodifusoras limeñas de onda media, que no cumplían con la reglamentación (Lloréns, 1980b). Por otra parte, de las 8 emisoras que entonces operaban en frecuencia modulada (F.M.), sólo una de ellas tenía un espacio de media hora dedicado a la música de las zonas no urbanas del país.

A pesar de todo, los espacios radiales orientados a los provincianos serranos residentes en Lima habían continuado aumentando en estos años, hasta el punto en que, además de radio Agricultura, en otra emisora llegaron a cubrir el 950/o de la programación. Se trataba de una difusora de música "moderna" venida un tanto a menos en la década de 1970 y que ha-



bia perdido su lugar entre las "grandes radios" limeñas, al extremo de tener que rematar prácticamente sus horas de transmisión bajo el sistema de alquiler o "concesión" a productores individuales. La emisora no tenía ninguna preferencia especial por la música andina, pero los únicos que se interesaron fueron los productores de "programas folklóricos" (Guimet, R.: Entrevista). De este modo radio San Isidro (1,420 Kcs.), autotitulada "la nota elegante del dial", pasó a ser conocida como "la nueva voz del folklore".

Otra emisora, que había sido expropiada por el gobierno de Velasco, tuvo una experiencia similar cuando fue puesta nuevamente bajo el control de sus antiguos dueños con el segundo régimen del presidente Belaúnde. Sin embargo, no se permitió que los espacios andinos superaran el 600/o de su programación diaria, a pesar que la radiodifusora se había quedado

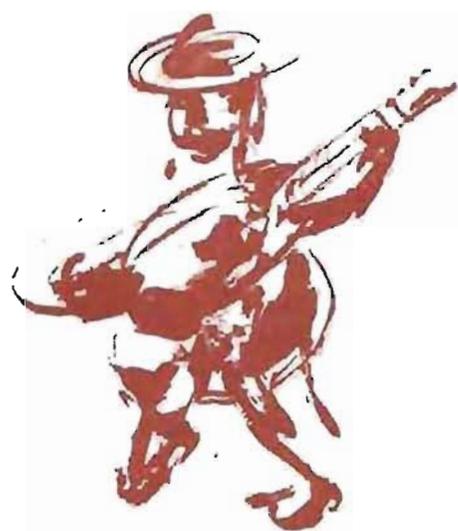
casi sin auspiciadores. Al parecer, la emisora esperaba superar el déficit económico en que había caído durante los últimos años de administración estatal y capitalizarse a costa de los concesionarios andinos para intentar luego un "relanzamiento". Cuando fuera necesario cancelarían los contratos de la programación andina para variar su contenido hacia la música tropical (Nashiro, J.: Entrevista). Fue así que radio Excelsior (1,360 Kcs.) se aprovechó de la fuerte demanda que existe entre ciertos sectores de los migrantes andinos por tener espacios en los medios modernos de difusión.

En los últimos meses otra emisora limeña aumentó notablemente la cantidad de espacio dedicado a la programación de música popular andina. Se trata de Radio Oriente (560 Kcs.) que de 5:30 horas diarias de "programas folklóricos" en marzo de 1981, pasó a 16 horas diarias en mayo de 1982, cambiando incluso su nombre por el de Radio Folklore 5-60. Se convirtió así en la tercera radiodifusora capitalina que dedica más del 75% de su transmisión diaria a los provincianos residentes en Lima y a la población rural del departamento.

Si se toma la actual programación radial limeña en toda su variedad, se puede ver la expresión de la segmentación social que se manifiesta como contenidos musicales, culturales y de avisaje. En un extremo tenemos la existencia de hasta cuatro radiodifusoras dedicadas exclusivamente a la transmisión de "programas folklóricos" con música serrana, cuyos directores, productores y locutores son en muchos casos artistas de origen andino y que en general son también migrantes ligados a cierto tipo de actividad que se relaciona cultural y socialmente con la situación del "provinciano serrano en Lima". El financiamiento de estos espacios radiales depende de comerciantes en su mayoría de origen provinciano y de los que realizan actividades económicas relacionadas con la población migrante, preferentemente serrana (transportistas interprovinciales, urbanizaciones populares y comités de vivienda, actividades artísticas de origen andino, venta de discos o de instrumentos musicales serranos, restaurantes, sastrerías, carpinterías y otras actividades de servicio de tipo "artesanal" que en su mayor parte se desenvuelven en las zonas "marginales" de la capital). Los horarios de transmisión de la mayoría de programas de este tipo se ubican en horas de madrugada, entre las 3 y las 7 de la mañana, lo cual también significa una orientación muy precisa

a los sectores de la población que por el tipo de actividad que desempeñan pueden escuchar radio en esas horas. Por último, el tipo de avisaje es muy abultado y está orientado a la población de más bajos ingresos económicos, mientras que el contenido, como ya se ha descrito, está dedicado específicamente a la población provinciana de origen serrano (Lloréns 1981b).

En el otro extremo se ubican las pocas emisoras que funcionan bajo la modalidad de "frecuencia modulada" (FM). Sus espacios radiales contienen avisaje dirigido hacia los grupos de la población con alta capacidad de consumo, en particular de tipo suntuario o de artículos de lujo en su mayor parte de importación. También hay avisaje de líneas aéreas internacionales y servicios exclusivos para las clases altas o para inversionistas, ejecutivos de empresas, rentistas y banqueros. Por otra parte, hay programas enteros auspiciados por una sola firma comercial o empresa muy solvente económicamente. En cuanto al contenido, en la mayoría de estas emisoras se escucha únicamente la música de origen foráneo llamada "juvenil moderna" y que en su mayor parte tiene textos en idioma inglés. Las escasas canciones que son en español provienen también del extranjero (España, Venezuela, México o Argentina). Incluso hay programas que se difunden en idiomas extranjeros (inglés y alemán), como noticieros y de entretenimiento, dedicados a las colonias de extranjeros residentes en la capital y en especial para los ejecutivos de las empresas transnacionales con agencias en Lima. Además, hay espacios de música poco comercial, como el jazz o la música clásica que son auspiciados por las mismas emisoras o por alguna poderosa empresa que permite evitar la recurrente mención del avisaje o propaganda. Es muy significativo al respecto que la locutora de una estación de FM en Lima declarara: "Mi programa es para gente de clase 'A' y no para que lo escuchen en los Barrios Altos. . ." (El Diario, Lima, 15-V-1980, p. 17). Otras emisoras de FM recientemente inauguradas se autodenominan "la frecuencia fina" o "super FM", reforzando en sus oyentes esta imagen de privilegio, exclusividad y prestigio social que se atribuye a la programación mediante la frecuencia modulada. Por último, es importante destacar que la música popular peruana casi no se difunde por estas emisoras. Apenas una de ellas cuenta con un espacio de música criolla, transmitido entre la una y las dos de la mañana, donde se escucha sobre todo "arreglos instrumentales"



de vales y polcas junto a uno que otro intérprete criollo del momento. La música andina es casi inexistente, ausencia rota excepcionalmente cuando se difunde *El cóndor pasa*, *Virgenes del Sol* o *La pampa y la puna*, siempre en versiones instrumentales o en forma "estilizada". Otro invitado muy ocasional en estos espacios es el guitarrista ayacuchano Raúl García Zárate quien, para la mentalidad de los programadores, viene a ser una especie de "producto no tradicional serrano de exportación".

En las posiciones intermedias de la gama encontramos combinaciones menos definidas, aunque parece haber una tendencia a combinar largos bloques de música tropical foránea (la llamada salsa) con música criolla y con "baladas juveniles" en español aunque interpretadas por artistas extranjeros. La música tropical peruana (la chicha o cumbia serrana), en cambio, aparece más bien en emisoras con alta proporción de "programas folklóricos". Es raro encontrar emisoras que combinen programas de chicha con los de música criolla, y más rara aún es la combinación de programas salseros con "programas folklóricos" o de música serrana. Esta tendencia es más notoria en las emisoras de provincias, sobre todo las de la sierra. Aunque ambos tipos de emisoras parecen orientadas a un público de clases medias y populares, en las inclinadas a la salsa hay mayor avisaje de las grandes empresas que producen artículos de mucho consumo (gaseosas, dentífricos, golosinas, jabones y detergentes), mientras que en las de chicha y huayno el avisaje tiende a ser de pequeñas empresas y de servicios.

En resumen, se puede apreciar en este medio de difusión una asociación entre sector socio-económico y consumo cultural. Por un lado, la música andina es identificada con los sectores urbanos populares que habitan la periferia, en su mayor parte de origen provinciano-serrano. Por otra parte, la música foránea y la erudita está presente, junto con programas de idiomas extranjeros, en las emisoras orientadas a los grupos de más altos ingresos económicos y niveles de vida. En medio de estos polos, la música salsa tiende a ser asociada con la criolla, mientras que la chicha se agrupa con la andina, siempre considerando la producción radial. Pero es necesario enfatizar que la asociación no es sólo con la música, ya que para cada tipo de música hay un estilo de locución, referencias comunes al ambiente asociado a esa música, y contenidos culturales en general que se identifican con el tipo de música específico.

D. La desfolklorización andina

Es importante señalar los cambios que experimenta la producción musical andina ante el creciente uso de la industria discográfica y la radiodifusión como canales de difusión, llevándola a una progresiva desfolklorización. En primer lugar, se debe tener en cuenta que el mismo uso de la difusión discográfica significó un cambio de los canales tradicionales a los modernos y por consiguiente la música andina ingresó a la dinámica de los medios masivos. De este cambio se derivaron otros. Ante la apropiación de las regalías y otros derechos de autoría por parte de las disqueras, los intérpretes de música andina se vieron impulsados a registrar como propias muchas canciones que hasta entonces habían sido transmitidas oralmente y sin que se conociera el autor original. Cuando el tema era demasiado conocido, se optó por cambiar ligeramente la letra para atribuírsela. Fue así que aparecieron los "compositores folklóricos". Varios de ellos incluso empezaron a registrar oficialmente "sus obras" y luego se agremiaron en la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC).

De este modo, en 1972 figuraban 138 "compositores folklóricos" inscritos en la APDAYC habiendo registrado más de 4.000 obras, entre huaynos, milizas, yaravies, pasacalles, huaylarsh y géneros más tradicionales como santiaños, chonguinadas, tunantadas música para la danza de tijeras (cf.: Vivanco 1973: 93 y ss.). Pero los intérpretes no se limitaron a apropiar-

se de temas antiguos sino que ellos mismos empezaron a componer temas que eran nuevos aunque mantenían las características genéricas del repertorio tradicional. Pero la voluntad implicaba también ajustarse a la forma de difusión moderna: se redujeron textos y música para que cupieran en el tiempo de grabación, alterándose la estructura anterior de géneros como huaynos, mulizas, huaylarsh y carnavales. Los géneros más antiguos, como la música de marcación de ganado y de otras ceremonias campesinas andinas, fueron también reducidos cuando se vertieron al disco o cuando se llevaban a los espectáculos públicos en las ciudades.

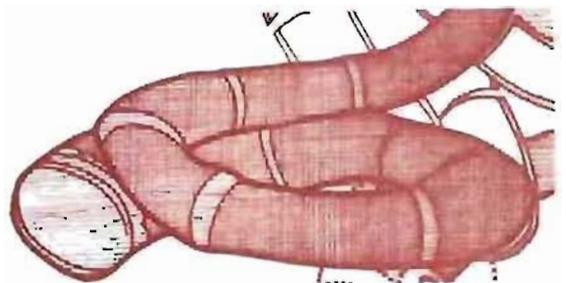
Frente a esta nueva realidad, los compositores serranos vieron la necesidad de agremiarse para defender sus derechos de autor y también laborales frente a las disqueras y a la proliferación de presentaciones públicas en Lima. Surgen así varios sindicatos de músicos e intérpretes andinos, algo no conocido antes en esta vertiente. Es interesante mencionar que la primera agremiación de este tipo, fundada en Lima a fines de 1949, fue reconocida en 1950 por el gobierno. Es decir, ante su creciente actividad en el medio urbano y bajo formas comerciales, los músicos andinos se ven forzados a pedir la protección oficial, o al menos su reconocimiento.

Los elementos señalados implicaban así una creciente desfolklorización de un amplio grupo de músicos que inicialmente no habían necesitado estos mecanismos propios de una práctica artística en un medio urbano moderno. Pero la desfolklorización no sólo implicó el paso del "anonimato" en la creación al registro autoral y a la agremiación en la ciudad. La difusión masiva por discos, y luego por radio, rompió con otra característica folklórica: la difusión geográfica restringida y ubicable. Gracias a los medios masivos, varios intérpretes andinos lograron hacerse conocidos no sólo en sus regiones originales sino que lograron amplia popularidad en Lima e incluso a nivel de todo el país. Brotaron así en pocos años las "grandes figuras" de la música andina, los "artistas consagrados". Esto condujo a la profesionalización de algunos músicos de la sierra, aunque es necesario aclarar que sólo una minoría de estos artistas se benefició económicamente de esta nueva situación. Los mayores beneficiarios fueron los empresarios de espectáculos y las empresas disqueras. Es interesante destacar, en este aspecto, que algunas canciones tradicionales de la sierra han

superado la difusión regional, llegando a ser conocidas y asimiladas en lugares donde normalmente no se les ejecutaba, debido en parte a la difusión por medios modernos que logran alcance nacional. Por otra parte, hay cierta asimilación de algunos cantantes y artistas a zonas o regiones musicales que no son las de su nacimiento. Por ejemplo, dos de los más conocidos cantantes identificados con la región del valle del Mantaro, "Flor Pucarina" y "Picaffor de los Andes", no son originarios de esta región. La primera es de Tacna y el segundo era de Ayacucho.

Hay que señalar, desde otro aspecto, que la creciente asimilación discográfica y radial ha llegado a imponer un cambio en la producción andina, tendiéndose progresivamente a una homogenización de estilos musicales y a la pérdida de las variaciones locales serranas. Los matices locales son desplazados por una versión regional estandarizada en la ejecución de los temas tradicionales por los nuevos grupos y conjuntos de música andina. Por otra parte, el prestigio social de los músicos serranos ya no se mide tanto por su aceptación en su lugar de origen sino por la cantidad de discos que ha grabado, por sus presentaciones en teatros capitalinos y su aparición en los medios de difusión moderna (cf.: Vivanco 1973: 144 y ss.). Incluso algunos son valorados por sus giras internacionales.

En cuanto a la radiodifusión, los artistas "folklóricos" descubrieron en pocos años sus posibilidades como medio para aumentar su popularidad más allá de sus regiones de origen y del alcance de los canales tradicionales de transmisión, sobre todo entre el público serrano residente en las ciudades o que estaban en creciente contacto con los medios de difusión masiva. Así, algunos de los intérpretes andinos empezaron a producir y dirigir "programas folklóricos" desde los años de 1960. Detrás de esta iniciativa se encontraban muchas veces las empresas disqueras que buscaban promover sus ventas, financiando los espacios radiales para sus artistas. Sin embargo, los



mismos músicos llegon progresivamente a conseguir financiación de pequeñas empresas de sus amigos y paisanos, con el propósito de producir sus propios programas radiales para hacer propaganda de sus actividades artísticas en general. Algunos de ellos, convertidos en empresarios de otros artistas menos conocidos o más jóvenes, usaron los programas radiales para promoverlos y anunciar masivamente los "espectáculos folklóricos" organizados por ellos. Incluso se ha llegado a usar este recurso de la difusión moderna de modo similar al acostumbrado por los cantantes cosmopolitas de moda, al propiciar la creación de "clubes de amigos" y "grupos de admiradores" de ciertos artistas serranos, junto con la realización de actividades sociales en las que se invita a la audiencia radial, como clases de danzas e instrumentos andinos (Vivanco 1973: 100-101). Hemos comprobado que en la actualidad hay cerca de 30 "programas folklóricos" diarios en la radiodifusión limeña que son producidos, dirigidos o animados por "artistas folklóricos" de la sierra (Lloréns 1981a).

De este modo, la industria fonográfica y la radiodifusión han posibilitado que algunos "intérpretes de folklore" o cantantes de música popular andina lleguen a ser muy conocidos más allá de sus regiones de origen, ampliando considerablemente su público inicial y proyectándose sobre los centros urbanos y hacia las zonas rurales de todo el país. Un ejemplo muy significativo de la capitalización política de esta popularidad es la elección del cantante ancashino Ernesto Sánchez Fajardo, más conocido como "Jilguero de Huascarán", a la Asamblea Constituyente de 1978 en las filas del Frente Nacional de Trabajadores y Campesinos (FRENATRACA).

En cuanto a la identidad cultural, este fenómeno nuevo de la popularidad nacional que puede adquirir un cantante de la sierra puede expresar la aparición de referentes comunes dentro de la variedad y diversidad regional que hasta ahora se mantiene en la cultura musical andina. Se rebasan así las barreras locales y regionales de identidad, aunque persistan las características que indican el lugar de origen. Este fenómeno, que no ha recibido la atención que merece, podría ser un indicio de un proceso que tendería hacia la masificación y homogeneización de la cultura tradicional andina y debería ser incluido en la preocupación sobre la identidad cultural de las clases populares peruanas.

En este sentido, se puede suponer que hay un proceso de integración musical en la vertiente andina, en la cual las variedades extremas estarían desapareciendo. Por un lado, las expresiones asociadas a los sectores señoriales provincianos de la sierra (como el concertista de guitarra ayacuchana) pierden su base social original, convirtiéndose en un producto de exportación, mientras que las expresiones más ligadas a los ciclos agropecuarios de los campesinos serranos (como la música de la marcación del ganado, de la siembra y cosecha) van cayendo en desuso por la modernización del campo y la penetración de los medios de difusión moderna.

Como parte de este proceso de integración andina, además, gran parte de las tendencias musicales son dictadas desde Lima, gracias al acceso que tienen ciertos sectores de migrantes serranos a los medios de difusión. También se puede notar cierta tendencia a la integración regional, en la cual hay regiones que logran predominancia sobre otras en un proceso de incorporación de lo local a lo regional. Así, la música del Mantaro se perfila desde hace algunas décadas como la de mayor fuerza en este proceso de integración musical panandina, habiendo desplazado a lo cusqueño como referente o estereotipo de lo andino y como su expresión o imagen "clásica" y preponderante hasta hace unos treinta años. De este modo, la imagen que se tenía en la ciudad del habitante andino como un indígena solitario tocando triste y melancólicamente su quena en medio de la puna o entre ruinas incaicas cambia por la de las vigorosas danzas de Junín o las potentes sonoridades de las orquestas y bandas de la sierra central.



DE LO FOLKLORICO A LO POPULAR

Se ha sostenido en ciertas oportunidades que la música criolla nace cuando la música europea que se practicaba en los aristocráticos salones de Lima llega a los callejones costeños y se combina con aires afroperuanos en las voces y las manos del pueblo (Yerovi, N. 1980, 1982). Los sectores populares de la costa, a principios del siglo, habrían hecho de lo importado un producto nacional, siendo el valse "expropiado de los salones y recreado en los barrios populares". Según concepciones similares a las anteriores, desde ese momento la música criolla habría sido una forma de expresión autóctona de la cosmovisión proletaria limeña, teniendo una autonomía creativa que sólo sería alterada cuando se inicia su comercialización en la cuarta década del siglo actual (Stein 1982); aunque antes ya había delineado sus características particulares, "alejándose más y más de sus raíces europeas hasta cuajar en compositores e intérpretes que perfeccionan estilos y sientan escuela" (Santa Cruz, N. 1977a).

Detrás de estas concepciones parece haber la suposición de que las clases populares costeñas tenían a fines del siglo XIX, o principios del XX, cierta independencia en lo cultural y artístico de las clases medias y altas de la sociedad peruana, y que además habrían tenido una voluntad decidida para hacer suyo lo que se practicaba en las otras clases sociales. Es decir, que tenían sus propias expresiones artísticas pero su afán localista las llevaba a to-

mar lo europeo para darle una identidad limeña, lo cual llegaría a su máxima realización en los años de 1920 y 1930.

Por lo que se ha visto a lo largo del presente estudio, sin embargo, podemos afirmar que las clases populares de Lima no tenían esta "autonomía cultural" (1), menos aún en la tercera década del presente siglo que es precisamente cuando la música criolla atraviesa una crisis profunda al ser desplazada de sus ambientes más proletarios. La adopción de modas foráneas por las clases populares limeñas es tal que obliga a los compositores criollos a redefinir sus estilos para poder competir con las novedades musicales del exterior. En cuanto a los compositores mismos, por otra parte, no se puede decir que tenían una voluntad firme o unánime para defender lo tradicional peruano frente a lo nuevo foráneo. Hemos visto que su actitud variaba desde el extremo de rechazar lo extranjero de modo explícito hasta la de vacilar entre la dedicación a lo criollo y la dedicación a lo foráneo. En todo caso, muchos de los compositores de la tercera década del siglo XX cultivaban ambas vertientes y lo hacían incluso en las fiestas más populares, habiéndose varios de ellos iniciado como intérpretes de los géneros cosmopolitas del momento (2).

De este modo, la mayoría de los compositores integrantes de la Generación de Pinglo pugnaba por mantenerse en las preferencias de su audiencia, a costa de renovar el estilo de la Guardia Vieja en la dirección que imponían los gustos populares del momento. Así, pues,

- (1) Notese que este concepto de "autonomía cultural" es distinto al que los obreros limeños estarían tratando de forjar en las primeras décadas del siglo, según Burga y Flores Galindo (1981: 153): "(Una) característica del joven proletariado peruano es el intento de formular o desarrollar una cultura popular diferente. El fenómeno fue facilitado porque la mayoría de esos trabajadores era alfabeto (. . .) esa cultura autónoma era una exigencia en la medida en que la sociedad oligárquica al monopolizar la vida intelectual quiso marginar por completo a los trabajadores, condenándolos a persistir en la "ignorancia". (. . .) al lado de la actividad periodística (desplegada por artesanos y obreros creando sus propios voceros gráficos), existieron conjuntos musicales, compositores, obras de teatro, poesía y círculos culturales (. . .). Los anarquistas creían en la necesidad de mantener y consolidar la autonomía de los trabajadores y supieron proceder con toda secuencia: todas estas actividades eran realizadas sólo por trabajadores y estaban también destinadas sólo a un público de obreros y artesanos (. . .)". Por lo visto, el movimiento anarquista entendió que la autonomía cultural de la clase trabajadora consistía en adquirir erudición y "cultura universal" en forma independiente de las clases dominantes, aunque los contenidos culturales fueran los mismos (cf. también Pareja 1978:52). Sería interesante investigar si los contenidos musicales, por ejemplo, reivindicados por los anarquistas eran los mismos que tenían amplia difusión entre la población limeña: valeses y polcas criollos.
- (2) Algunos historiadores (Burga y Flores Galindo 1981: 181) no parecen compartir estas conclusiones: ". . . El nacionalismo de la década del 20 no fue (. . .) sólo una preocupación de intelectuales. (. . .) hemos referido la presencia de actitudes nacionales en el naciente proletariado. Resulta significativo que el nacionalismo invadiera también la vida cotidiana: se formaron compañías de teatro incaico, se empezó a difundir la música criolla (la revista El Cancionero de Lima contribuyó decisivamente en esta tarea), incluso algunos salones admitieron la marinera y el huayno (sic)". En realidad, no sabemos de dónde se ha obtenido esta información ya que no hay citas específicas para estos aspectos.



la "expropiación" no era a costa de las clases altas limeñas, que no podían perder algo que no era originalmente suyo, sino asimilando y adaptando el acervo tradicional que las clases populares mismas habían rechazado para seguir las modas cosmopolitas. A la vez, la Guardia Vieja había adaptado los géneros anteriores a los gustos que se introducían a las clases populares a través de la zarzuela y el teatro popular. En realidad, el mestizaje artístico de la música criolla consistió precisamente en esta dinámica constante de adaptación y combinación entre lo foráneo en boga y lo local tradicional, entre la moda cosmopolita que llega con mayor fuerza a las ciudades costeñas, particularmente a Lima, ganando los gustos de las audiencias populares, y las expresiones de mayor antigüedad que los mismos sectores populares van dejando de lado, o las de capas de población que están relativamente aisladas de las novedades urbanas.

Entre los que practican o gustan de la música criolla hay también una permanente discusión sobre la verdadera "esencia" del valse. Los compositores de la Generación de Pinglo tienden a preferir su época o inclusive la anterior de la Guardia Vieja, sosteniendo que ahí se encuentran las raíces y el sabor más auténtico de la música criolla. Otros, en cambio, sostienen que el valse peruano recién adquiere fisonomía propia y características nacionales con la renovación experimentada entre 1920 y 1950. Los nuevos autores criollos, por último, están convencidos que han mejorado el valse o que, por lo menos, lo han "actualizado" según las necesidades de nuestra época con la incorporación de acordes "disonantes" y otras alteraciones que introducen tomadas de los géneros internacionales en boga. La breve revisión de la música criolla que se ha hecho en este estudio puede arrojar alguna luz sobre estos problemas.

A lo largo de la primera parte del trabajo se ha visto que la música criolla sufre un constante proceso de cambios, pudiéndose distinguir varias etapas o momentos de su evolución. Por lo general, cada nueva etapa o "renovación" de los géneros criollos ha consistido en un rea-

juste ante su desplazamiento por la moda foránea que conquista las audiencias locales. En el plano estilístico, el problema se ha presentado bajo la forma de una encrucijada entre forjarse un estilo propio o nacional, pero sin apartarse demasiado de los gustos impuestos por la moda cosmopolita. Como producción cultural, la vertiente criolla se ha caracterizado por su continuo ajuste a las nuevas dinámicas de producción y difusión musicales que condicionaba la modernización de la ciudad y del país en general.

Según todo lo que hemos visto, se puede afirmar que la "esencia" del valse criollo no se encuentra plasmada o congelada en alguna época, etapa o línea específica de su desarrollo. Tampoco está sólo en ciertas características musicales o rítmicas o en los productos artísticos mismos que han aparecido en cada momento particular de su evolución. La "esencia" del valse, entonces, no está ni en un objeto ni en una época; está en el proceso constante, en la dinámica que ha seguido desde principios de siglo. La música criolla se ha caracterizado por su constante ajuste estilístico a los cambios que impone la moda foránea, adaptando la materia prima de la música tradicional local a los géneros que se popularizan en su audiencia. Así, el valse ha estado asimilando algunos elementos de los géneros populares de mayor antigüedad para acomodarlos a formas y estilos que tuvieran posibilidades de competir con la moda internacional.

Para la vertiente criolla, sin embargo, este proceso tiene su límite en el agotamiento de la materia prima musical local, recurso que se pierde a medida que se extinguen los géneros tradicionales. Por un lado, la penetración de la moda internacional es cada vez más intensa y sus efectos homogeneizantes son mayores y más extendidos. Por otra parte, los sectores tradicionales de la población están perdiendo en general sus antiguas características locales a medida que se integran a la vida urbana mediante la proletarianización (o sub-proletarianización) o la participación en el mercado de consumo capitalista. Al parecer, se estaría llegando en la actualidad a este agotamiento de la vertiente criolla. No es casual, pues, que se hable en estos años de la "muerte" del valse criollo, y que esto sea discutido e incluso admitido por los más conocidos y representativos compositores de las últimas décadas. Aunque no coincidan en sus explicaciones del fenómeno, todos están de acuerdo en que el valse ha perdido su "sabor y esencia" (véase,

por ejemplo: Acosta Ojeda 1982b; Granda, Ch. 1982; Poto Campos 1982).

En base a los procesos de creación y difusión musical que se ha visto a lo largo del presente trabajo, quizá podríamos vislumbrar algunas tendencias hacia la conformación de identidades mayores que las locales o regionales. Aparentemente esto ha sucedido ya en la música de la costa, creándose una gran confluencia de expresiones y gustos populares de los sectores medios y populares de los centros urbanos del litoral, bajo la categoría de "música criolla". En la sierra, en cambio, aún no parece haber una completa integración que identifique y dé unidad a todas las regiones, aunque sí hay una clara tendencia hacia la asimilación regional de expresiones locales, algunas de las cuales tienen mayor presencia en los medios modernos de difusión. Sin embargo, parece haber una tendencia a la coexistencia de gustos tradicionales en unidades mayores con fuertes rasgos cosmopolitas. En el caso de la música criolla, hay cierta identidad con la música tropical que viene de las grandes urbes del Caribe, Centroamérica y de Nueva York. La música andina, por su parte, tiende a coexistir en las ciudades de todo el Perú con la llamada chicha o cumbia andina, la cual tiene quizá mayor difusión y consumo global que la música criolla.

Proyectando las conclusiones de este estudio, aunque advirtiendo que sería necesario mayores investigaciones para confirmarlo, podríamos decir que a pesar de los procesos de homogeneización e integración cultural que se reflejan en la producción y difusión musical, existe aún a grandes rasgos una situación de pluriculturalidad que tiende a confluír hacia dos grandes categorías: lo criollo y lo andino. En el primer caso se nota una mayor integración y la desaparición casi completa de los rasgos regionales para confluír en una sola macroregión, la costa; las bases sociales de esta cultura o vertiente musical serían los sectores populares y medios tradicionalmente urbanos de las ciudades costeñas.

En el segundo caso se advierte todavía la existencia de identidades o referentes regionales, aunque los más locales o específicos se borran y tiendan a ser asimilados por los regionales comunes más amplios de los departamentos serranos. Las bases sociales de estas referencias andinas son, por un lado, los sectores rurales de la sierra que no han abandonado sus lugares de origen ni han olvidado del todo sus

referencias regionales. Pero lo que es novedoso es que, por otro lado, también hay bases sociales de esta vertiente andina plurirregional en las ciudades costeñas, sobre todo en Lima. Son los sectores migrantes de la sierra que se asientan en las urbes los que portan elementos regionales a ellas y los reproducen en alguna medida en las ciudades, en parte como uno de sus recursos para la adaptación urbana. En cierta medida, las referencias regionales de los serranos resultan funcionales para su peculiar adaptación a la vida en las ciudades, las que no les ofrecen una absorción proletaria o capitalista completa ni tampoco les facilitan su asimilación al sistema cultural oficial. Los canales de asimilación económica, social y cultural de la ciudad no terminan de integrar esta población serrana a la vida urbana, dada la situación estructural de la capital.

Otro aspecto que es novedoso en la tradición dicotomía costa-sierra es que dicho contraste se presenta actualmente dentro de la misma capital del país, la cual era hasta hace pocas décadas una suerte de baluarte de los valores costeños y criollos en todos los aspectos sociales. Esta dicotomía, que desde el siglo XIX se considera una fisura en la nacionalidad peruana y a la que los intelectuales y políticos han culpado desde la falta de progreso del país hasta la derrota militar en la Guerra del Pacífico, era hasta los años de 1920 una situación estanca y definida o plasmada geográficamente. Sin embargo, la modernización del país junto con otros efectos ya señalados del desarrollo capitalista en el Perú, han motivado que tal dicotomía tenga su encuentro en la misma capital del país, manifestándose todavía con nitidez en el aspecto cultural. De esta manera, ya no es necesario viajar a la sierra o siquiera salir de Lima para comprobar que existen peruanos que son distintos no sólo socialmente sino también en el aspecto cultural. El aspecto cultural del llamado problema nacional se ha trasladado así a las ciudades, y con mayor intensidad a la capital del país. A pesar que tanto costeños como serranos participan en Lima, e incluso en las ciudades del interior, de ciertos referentes culturales comunes, éstos son en su mayor parte los cosmopolitas entre la juventud. Es difícil encontrar referentes a ambos sectores que sean derivados de sus experiencias regionales o nacionales.