

Zoila Mendoza

Crear y sentir lo nuestro

Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial

Crear y sentir lo nuestro:
folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX

CREAR Y SENTIR LO NUESTRO
Folclor, identidad regional y nacional
en el Cuzco, siglo XX

Zoila S. Mendoza



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial

*Crear y sentir lo nuestro:
folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*
Primera edición, junio de 2006

© Zoila Mendoza, 2006

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006
Plaza Francia 1164, Lima 1 - Perú
Teléfonos: (51 1) 330-7410, 330-7411
Fax: (51 1) 330-7405
Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe
Dirección URL: www.pucp.edu.pe/publicaciones/fondo_ed/

Diseño de cubierta: Juan Carlos García M.
Diagramación de interiores: Aída Nagata

*Derechos reservados. Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.*

ISBN 9972-42-770-6

Hecho el depósito legal 2006-4454 en la Biblioteca Nacional del Perú

Impreso en el Perú – Printed in Peru

*A la memoria de Bernard Cohn,
Miguel H. Milla M. y Delia Vidal de Milla*

Índice

AGRADECIMIENTOS	15
INTRODUCCIÓN	19
Folclor e identidades étnico-raciales	21
«Folclorización», indigenismo, neoindianismo y cuzqueñismo	23
Capítulo 1	
LA MISIÓN PERUANA DE ARTE INCAICO Y EL IMPULSO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICO-FOLCLÓRICA EN CUZCO	33
El teatro incaico	34
La música incaica	37
Integrantes, repertorio y estilos presentes en la Misión	40
Capítulo 2	
LOS INICIOS DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES Y LOS CONCURSOS	53
Puntos de encuentro: Manuel Pillco, el yaraví y los comienzos del Centro Qosqo	57
El primer concurso en la pampa de Amancaes y su repercusión en el Cuzco	64
El repertorio de las audiciones posteriores al Concurso de Música y Bailes Nacionales	74
Los representantes cuzqueños en la Lima de 1928: la Misión Cuzqueña y el Conjunto Acomayo en el concurso de Amancaes	81

Capítulo 3	
EL CUZCO TURÍSTICO: SUS MONUMENTOS Y SU FOLCLOR	89
Machu Picchu y el turismo irrumpen en el panorama	91
Giesecke y el Cuzco	94
Cuzco, capital arqueológica de Sudamérica: un nuevo estímulo para la creación artístico-folclórica	97
De concursos y celebraciones: Un mayor acercamiento a la realidad contemporánea	99
El Centro Qosqo en Lima: cristalización de un nuevo repertorio	106
Capítulo 4	
LA HORA DEL CHARANGO: SENTIMIENTO CHOLO, CUZQUEÑIDAD Y PERUANIDAD	119
Charango y romance e la tradición andina	122
Pancho Gómez: el <i>sagra</i> charango	126
A escuchar lo nuestro: el huaino y el charango contra la música extranjera	133
El debate Yábar Palacios-Vidal Unda: crítica y defensa de «lo nuestro»	139
El repertorio y los participantes de las audiciones	142
Julio Benavente Díaz, el «dios del charango»	150
Capítulo 5	
EFERVESCENCIA CREATIVA Y CONSOLIDACIÓN DE ESPACIOS PARA EL FOLCLOR	157
Defender, propagar y estimular el arte: los inicios del Instituto Americano de Arte, Comité del Cuzco	162
El estímulo de la competencia: música, danza y teatro popular	168
«Elevar los cantares populares». El esfuerzo nacionalista de Armando Guevara Ochoa	179
El Día del Cuzco y la Semana del Cuzco: la oficialización de espacios para el arte folclórico	186
La Asociación Folklórica Cuzco: un esfuerzo desde abajo	193

El conjunto de la Corporación Nacional de Turismo: Estado, turismo y producción artístico-folclórica	200
Epílogo	
¿QUIÉN REPRESENTARÁ LO NUESTRO? ALGUNAS PARADOJAS DEL FOLCLOR ANDINO DENTRO Y FUERA DEL PERÚ	207
Cambios y continuidades: el lugar del folclor en el Cuzco después de 1950	212
Nuestro folclor es digno de orgullo y de admiración	219
BIBLIOGRAFÍA	223
Apéndice	
DISCOGRAFÍA MÍNIMA	233

ÍNDICE DE FOTOS

1. De izquierda a derecha: Roberto Ojeda, Manuel Pillco y un músico no identificado. Sacsayhuamán, 1920-1930. Foto: Hermanos Cabrera. Archivo de la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de las Casas. 43
2. Actores cuzqueños, posiblemente de la Asociación Folclórica Cuzco, representando una escena del *Awaqkuna*. Cuzco, 1940. Foto: Eulogio Nishiyama. Archivo de la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de las Casas. 44
3. Manuel Pillco y su arpa «domingacha». Archivo Privado de la Familia Pillco. 55
4. Luis Esquivel al recibir un premio de Augusto B. Leguía por su triunfo en el concurso de la Pampa de Amancaes. Cortesía de la familia Esquivel. 65
5. Conjunto Folclórico de Combapata, Canchis. Sacsayhuamán, 1920-1930. Foto: Hermanos Cabrera. Archivo de la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de las Casas. 71
6. Grupo de danzarines, probablemente de la Asociación Folclórica Cuzco, representado la danza *Inkachu*. Cuzco, 1940. Foto: Eulogio Nishiyama. Archivo de la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de las Casas. 83
7. Pancho Gómez Negrón. Cuzco, 1930. Foto: Martín Chambi. Archivo Fotográfico Chambi. 113
8. Julio César Benavente Díaz. Cuzco, 1980. Archivo Familiar Benavente. 127
9. Grupo de intelectuales y artistas cuzqueños. Entre ellos se encuentran Rafael Yépez, Julio Gutiérrez, José Uriel García, Manuel Pillco, José Domingo Rado, Ricardo Flórez y Martín Chambi. Cuzco, 1940. Foto: Martín Chambi. Archivo Fotográfico Chambi. 137
10. De izquierda a derecha: Ricardo Flórez, Manuel Pillco con el arpa y Francisco Flórez. Cuzco, 1940. 173
11. Grupo Folclórico de Quiquijana, 1930. Foto: Martín Chambi. Archivo Fotográfico Chambi. 174
12. Grupo Folclórico de Písac (probablemente uno de los participantes en las celebraciones de la Semana del Cuzco), 1940. Foto: Martín Chambi. Archivo Fotográfico Chambi. 177
13. Grupo Folclórico de Yanaoca (probablemente participante en las celebraciones de la Semana del Cuzco). Canas, 1940. Foto: Martín Chambi. Archivo Fotográfico Chambi. 178
14. Manuel Pillco con el arpa y Armando Guevara Ochoa con el violín. Cuzco, 1930. Foto: Martín Chambi. Archivo Fotográfico Chambi. 181
15. Centro Qosqo antes de iniciar una gira artística. Cuzco, 1950. Foto: Evaristo Tupa. Archivo privado de Evaristo Tupa. 215
16. Elenco del Centro Qosqo en 1971. Archivo Privado de la Familia Pillco. 216

ARCHIVOS CONSULTADOS

- AAG Archivo Albert Giesecke. Cuzco, Centro Bartolomé de las Casas.*
Cuzco ciudad.
- Archivo de la Biblioteca Municipal del Cuzco. Colección del diario El Comercio.
- Archivo del diario El Sol del Cuzco.
- AFCNT Archivo de Folklore de la Corporación Nacional de Turismo. Cuzco ciudad.
- AICQAN Archivo Institucional del Centro Qosqo de Arte Nativo. Cuzco ciudad.
- AIIAA Archivo Institucional del Instituto Americano de Arte, Cuzco. Cuzco ciudad.
- APFP Archivo Privado Familia Pillco. Cuzco ciudad.
- APHVU Archivo Privado Humberto Vidal Unda. Cuzco ciudad.

* Archivo actualmente en manos de la familia Giesecke en Lima.

Agradecimientos

Aunque todo trabajo de investigación y de elaboración de un texto nos transforma de manera única, siento que el haberme acercado a las historias y a los sentimientos que trato de plasmar en este libro me ha afectado profundamente. Por lo tanto, la tarea de agradecer a quienes me acompañaron durante este trayecto es sumamente difícil, no solo porque siempre es un reto tratar de mencionar a todas las personas que de una manera u otra han participado en un proyecto, sino también porque este se relaciona mucho con otros anteriores. Así, pido disculpas de antemano, ya que en algunos casos me referiré a grupos o a instituciones, esperando que todas aquellas personas que las integran se sientan reconocidas.

Bernard Cohn, mi profesor durante los años de estudio de postgrado en la Universidad de Chicago, llamó mi atención hacia la importancia de estudiar los aspectos institucionales de la promoción del folclor. Gracias a su sugerencia me fui adentrando en dicho mundo durante una investigación anterior y poco a poco este se convirtió en un tema de investigación por sí mismo. Sus enseñanzas y sus escritos jugaron un papel central en mi aventura interdisciplinaria, ayudándome a dominar los temores y las frustraciones que a veces asechan a los antropólogos que incursionan en el terreno de la historia. Su invaluable consejo de explorar e interrogar diferentes formas del conocimiento de la realidad social me cambió como investigadora. Por ello, y mucho más, este libro lo dedico a su memoria.

El libro está también dedicado a la memoria de Miguel H. Milla M. y Delia Vidal de Milla, quienes con su cariño, ayuda y entusiasmo lo marcaron muy claramente y lo hicieron posible. Las largas conversaciones en su residencia de la ciudad del Cuzco, los documentos y contactos que me facilitaron, y sobre todo la pasión y emoción que me supieron transmitir, enriquecieron mi conocimiento del mundo artístico-folclórico de la ciudad del Cuzco. Esta nunca será la misma sin su cálida presencia. Siento mucho que este libro llegue habiendo ellos ya partido, pero sé que desde donde estén sabrán que mi dedicatoria va para ellos de todo corazón y con el más sincero agradecimiento.

Los miembros de dos instituciones en la ciudad del Cuzco han jugado un papel central en mi exploración de la promoción urbana del folclor: los del Centro Qosqo de Arte Nativo y los del Instituto Americano de Arte del Cuzco. Siempre generosos con su tiempo y con sus documentos, permitieron que yo me adentrara en los propósitos e ideales de sus respectivas instituciones y de los de cada uno de ellos como individuos. Muchas gracias al señor Evaristo Tupa Lonconi, antiguo miembro y músico del Centro Qosqo, quien me facilitó importante información, me dio acceso a su material fotográfico y me ayudó a ubicar importantes imágenes dentro del archivo fotográfico de la familia Chambi, en donde ha trabajado por muchas décadas. Agradezco así mismo al doctor Manuel Jesús Aparicio Vega, ilustre dirigente del Instituto Americano de Arte del Cuzco, por haberme dado la oportunidad de presentar algunas de las ideas de este trabajo a los miembros de esta institución. Le estoy muy agradecida también por su amistad y su producción intelectual, que ha iluminado varios de los argumentos que desarrollo en este libro.

En el seno del Centro Qosqo tuve la suerte de establecer amistad con la familia Pillco Paz, que me acogió y acogió a mi familia como parte de la suya. A través de Reynaldo Pillco Oquendo y de su hijo Enrique Pilco Paz he ganado un invaluable acceso al mundo personal y artístico de Manuel Pillco Cuba, el padre de Reynaldo y actor central en este libro. Gracias a grabaciones de la música de Manuel; a una entrevista con él, grabada poco antes de su fallecimiento; a fotografías y documentos conservados por la familia, y a largas conversaciones con el señor Reynaldo y con Enrique, pude acercarme de manera única al quehacer artístico de este virtuoso del arpa y amante de las diversas manifestaciones de la música cuzqueña. Enrique también me asistió en la investigación, ayudándome a escudriñar y organizar la documentación del Centro Qosqo. El arte musical cuzqueño que ambos, Reynaldo y Enrique, cultivan y que plasmaron en una hermosa grabación junto a otros artistas cuzqueños me inspiró durante todo el proceso de elaboración de este texto. Muchas gracias a la señora Liduvina Paz, a Lizbeth, a Hugo, a Lidú, a Sofía, a Edgard y al resto de la familia por su generosidad, aliento, dulzura y compañía.

Una de mis tareas más importantes y difíciles es agradecer a todos los artistas cuzqueños y a otros residentes en dicha región que con su música y baile me fueron seduciendo y llevando hacia su mundo. Sería imposible aquí mencionar a todos ellos. Su amor y dedicación a sus respectivas artes, su entrega a la tarea de cultivar lo que ellos consideran lo suyo, muchas veces recibiendo poco o nada materialmente por su labor, me ha llenado siempre de admiración. Gracias a los músicos y bailarines del Centro Qosqo, a los antiguos y actuales miembros del Grupo Expresión, a Flor Canelo, a Kike Pinto, a Guido Núñez del Prado, a Leo Casas (padre), a Janett Vengoa, a Cladio Orós, a Manuel Ollanta Aparicio, a Modesto Coli, a Jaime Arias, a Valentín Pillco, a Alejandro Huamán y a muchos

artistas más junto a los cuales he pasado algunos de los mejores momentos de mi vida. Aquí debo agradecer también al internacionalmente reconocido compositor cuzqueño Armando Guevara Ochoa quien siendo generoso con su tiempo iluminó aspectos de este libro.

Desde finales de la década de 1980, año desde el que frecuento la ciudad del Cuzco, el Centro Bartolomé de las Casas siempre ha sido una institución que me ha prestado todo su apoyo. En su fototeca encontré, con gran ayuda de Fernando Pancorbo, importante material fotográfico que en parte publico aquí. Fue también en la biblioteca de dicha institución que tuve acceso privilegiado al valioso archivo personal de Alberto Giesecke y a la biblioteca privada de Rafael Aguilar. Como a lo largo de años pasados, y durante mi consulta de dicho material, Mari Chino y Julia Rodríguez fueron de extrema importancia, ya que ofrecieron la guía y el apoyo necesarios. En esta institución tuve también la suerte de establecer amistad con Adelma Benavente García, hija del desaparecido artista Julio Benavente Díaz, quien tuvo la gentileza de proveerme importante información personal y profesional sobre su padre, y el permiso para publicar su foto como parte de este texto. Debo agradecer aquí también la gentileza de la finada señorita Julia Chambi y de su sobrino Teo Allain Chambi, quienes hicieron posible la publicación aquí de fotos pertenecientes al archivo del afamado fotógrafo Martín Chambi.

Durante mi consulta del archivo Giesecke conté con la asistencia de Marlene Cama, quien había ayudado a catalogar dicho archivo. Marlene también realizó un extraordinario trabajo de asistente, consultando los archivos periodísticos de los diarios *El Sol* y *El Comercio* del Cuzco. Willie Hiatt fue muy generoso, al compartir el material que él había recopilado de esos dos periódicos cuzqueños y realizar favores cruciales en algunos de sus viajes a esa ciudad. Elizabeth Mamani Kjiuro me asistió de manera importante con las traducciones del quechua y, además, me prestó ayuda con el cuidado de mis niños en los momentos necesarios. Zuli Grandillet me apoyó también en esta última y tan importante tarea. Sin la asistencia de ambas, y la de Charles Walker, esta investigación no hubiera sido posible. Gracias Chuck, María y Samuel por su paciencia y buen humor. Estoy también siempre en deuda con mis padres Zoila y Eduardo, gracias a quienes escuché y bailé mis primeros huainos y quienes se siguen emocionando por mi interés por lo serrano. Sin su cariño y atención, nuestras constantes visitas a Perú no serían tan especiales para mi familia.

Este libro lo comencé a imaginar, organizar y elaborar mientras vivía en la ciudad de Sevilla, durante el año académico 2001-2002. La belleza de esta ciudad, de su música su baile y su gente, tanto como el regocijarme en mi lengua nativa en todo momento y por un largo tiempo ininterrumpido, jugaron un papel esencial en mi evolución hacia entender y sensibilizarme cada vez más hacia la experiencia estética, sensual y emocional ligada a los lenguajes no hablados y a los que sí lo

son. Mi estadía y la de mi familia en dicha ciudad fueron fructíferas y placenteras gracias al gran apoyo de nuestro amigo Antonio Acosta, estudioso también de la historia andina. Desde ayudarnos en todo aspecto para nuestro establecimiento hasta explicarnos las entonces para nosotros extrañas expresiones coloquiales y los protocolos locales, Antonio nos brindó un apoyo de hermano. Con Antonio, Lola Maestro, Luis Miguel Glave y María José Fitz compartimos inolvidables momentos de diversión y estimulantes conversaciones sobre la sociedad e historia peruana.

El año en Sevilla para este libro fue posible gracias a una beca otorgada por la Oficina del Presidente de la Universidad de California (University of California President's Fellowship). Los procesos anteriores y posteriores de investigación y de redacción se realizaron gracias a una beca del NEH (National Endowment for the Humanities) y a becas provenientes de la Oficina del Vice Chancellor of Research. Partes de este trabajo han sido presentadas en conferencias internacionales y los comentarios de los participantes lo han enriquecido. Agradezco a Laura Gotkowitz, Marisol de la Cadena, Carlos Aguirre, Carmen MacEvoy y Michelle Bigenho por haber organizado dichas conferencias y paneles. A lo largo del camino también he recibido comentarios de Brooke Larson, César Itier (quien generosamente compartió conmigo documentos) y Raúl Romero. Raúl y Gisela Cánepa siguen siendo mis principales interlocutores en todo trabajo que realizo sobre música y la danza andina, y el Centro que dirige Raúl (Centro de Etnomusicología Andina), su casa y su familia continúan siendo siempre un respaldo crucial durante mis visitas a Lima. En esta ciudad también, gracias al doctor Francisco de Zela, Annie Ordóñez y Rocío Reátegui del Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú por apoyar de distintas maneras esta publicación.

No tengo duda de que pertenecer a un departamento de Estudios Nativos Americanos desde el año 1999 ha impactado mi quehacer profesional y más concretamente la perspectiva que he adoptado al escribir este libro. Este departamento reafirmó mi convicción de que siempre debemos tomar una clara posición frente a nuestra producción intelectual y que no debemos ignorar las implicancias políticas que tiene la producción académica que se llama objetiva y científica. Gracias a mis colegas en este departamento en la Universidad de California he aprendido a poner por delante el compromiso que un investigador debe tener con la población sobre la que escribe y he tratado, en todo lo posible, de que el conocimiento que se produce gracias a dicha comunidad regrese hacia ella. En gran parte por ello, con la aprobación y entusiasmo de mis colegas, en especial de Stefano Varese, he producido, por primera vez desde que soy parte del mundo académico anglosajón, un texto en español y por lo más libre de jerga académica. Con esto tengo la esperanza de contribuir con mi granito de arena a acrecentar nuestro conocimiento y con ello nuestro amor y respeto a la identidad andina peruana.

Introducción

Este libro busca compartir algunas historias en torno a la complejidad e importancia de un campo de actividad creativa que en el Perú y otros lugares de América Latina se denominó «folclor» hacia principios del siglo xx. Mediante un estudio detallado del arte llamado folclórico —que incluye la música, la danza y el teatro, principalmente— trataré de mostrar el papel protagónico de sus expresiones en la formación de la identidad regional, las identidades étnico-raciales (concepto que explico más adelante) y las propuestas de identidad nacional y continental que los cuzqueños materializaron durante la primera mitad del siglo xx.

Durante esa época se definieron cánones importantes, que influyeron, incluso un siglo después, en la producción artística folclórica. Ellos tomaron forma en espacios promovidos por miembros de instituciones culturales —la mayoría de ellas privadas y con eventual apoyo estatal— que se asentaron en la ciudad del Cuzco (Qosqo, Ccoscco, Kosko o Cusco).¹ Mi exploración se concentrará, por lo tanto, en esas instituciones y espacios, en los que tomaron forma el sentimiento «cholo», cuzqueñista, peruanista y americanista de la época; y, que se encargaron de delimitar las pautas que diferenciaron el folclor indígena del mestizo.

Si bien descubrí la importancia de estudiar los aspectos institucionales de la actividad folclórica en trabajos académicos anteriores (Mendoza 1998, 2000 y

¹ En el texto que sigue el lector notará que el topónimo «Cuzco» aparece escrito de diversas maneras. Este hecho tiene que ver, en gran parte, con que el nombre es original del quechua, lengua oral hasta antes de la colonización española. El nombre en dicha lengua tiene un sonido gutural que se representa (según sea el sistema adoptado) ya sea con una «q» o «cc», es decir, *Qosqo* o *Ccoscco*. Los españoles optaron por usar el nombre «Cuzco» y de esa manera aparece escrito en los diccionarios de la Real Academia de la Lengua Española. Muchos de los habitantes contemporáneos del Cuzco escriben el nombre con «s» («Cusco»); yo misma he utilizado esta forma en publicaciones anteriores en inglés. En los documentos y textos que cito aparece el nombre escrito con «k», por lo que el lector también encontrará el término «Kosko».

2001), a medida que realizaba esta nueva investigación y que escribía el texto, me dirigí principalmente a un público conformado por artistas e intelectuales cuzqueños y peruanos, en general. Por ello, y en gran medida, este libro está escrito originalmente en castellano y no abunda en debates o referencias académicas que no sean estrictamente relevantes para los puntos que expongo. El idioma con que fue concebido el libro me permitió compartir con algunos personajes de esta historia, así como con los familiares de los artistas fallecidos, las ideas que sus relatos contribuyeron a generar. Gracias al entusiasmo y orgullo con que los artistas, sus familiares y los cuzqueños, en general, se refirieron al campo de creación artística denominado «folclor», este trabajo se gestó y tuvo el aliento para concluirse.

Sin embargo, aunque el texto esté pensado y trabajado para el mencionado público, puede ser sugestivo para personas interesadas en replantear el estudio de la relación entre las actividades artísticas, políticas e intelectuales durante cambios sociales y culturales importantes de otras zonas de América Latina o del mundo. Espero que este trabajo contribuya a entender mejor la importancia y fuerza que tuvo el llamado movimiento indigenista en América Latina durante la primera parte del siglo XX;² y que los procesos sociales cuzqueños que documento sean motivo para reflexionar acerca del papel muchas veces devaluado que se le asigna al arte, en particular al arte folclórico, así como a los sentimientos cuando tratamos de entender una sociedad y su historia.³

Si bien las formas públicas de expresión, es decir, la música, la danza y el teatro, entre otras, nos ofrecen campos privilegiados para entender las experiencias de los miembros de una sociedad, ya que dan forma a muchas de estas, también es cierto que, al estudiarlas de cerca, frecuentemente nos encontramos con paradojas y contradicciones. Por lo tanto, como sugiere Erlmann (1992), nuestro análisis no intenta la búsqueda del principio nuclear de estas actuaciones sino, más bien, «aceptar el desafío» presente en dichas discrepancias y desencuentros (p. 689). Debemos estudiar estas actuaciones en su propia lógica, pues no son reflejos de otras realidades sociales sino realidades en sí mismas (Fabian 1990 y Erlmann 1992 y 1996). Por ello, a diferencia de aproximaciones previas, en mi trabajo enfatizo el hecho de que la importante producción «artístico-folclórica» cuzqueña de la primera mitad del siglo XX no puede entenderse solo como un reflejo de los procesos sociales y políticos que indujeron al desarrollo y florecimiento de la iden-

² De hecho, sus efectos parecen aún presentes en los países de esta región.

³ Un esfuerzo importante para reevaluar el estudio del campo comúnmente denominado «folclor» o «cultura tradicional» dentro de las ciencias sociales peruanas se encuentra en Cánepa 2001. En la introducción de esta obra, su editora hace un análisis teórico acerca de la importancia del enfoque «performativo.»

tividad regional cuzqueña, ni de las propuestas de identidad nacional y continental de los artistas e intelectuales cuzqueños. Sostengo, más bien, que esta producción debe entenderse como parte integral e importante de tales procesos; es más, insisto en que, en gran parte, los anhelos de identidad regional, nacional y continental tomaron una forma concreta gracias a la producción artística.

Utilizo algunos conceptos propuestos por Williams (1977) para argumentar sobre el papel crucial que tuvo la actividad artístico-folclórica en la construcción del indigenismo (y, en ese sentido, del neoindianismo), de la identidad regional cuzqueña y de las propuestas de identidad nacional y continental a inicios del siglo xx. Así, mediante el análisis de la música, la danza, el teatro y algunos otros tipos de celebraciones públicas, busco entender «los elementos afectivos de la conciencia y de las relaciones —la estructura de sentimientos—» compartidos por los cuzqueños para acercarme a «lo que realmente se vivía —la conciencia práctica—» (Williams 1977: 131-132). Con la actividad artístico-folclórica como eje de la investigación, asumo el pensamiento como algo *sentido* y el sentimiento como algo *pensado* (posición contraria a la dicotomía del sentimiento como algo opuesto al pensamiento) con el objetivo de entender los cambios cualitativos que tuvieron lugar en la sociedad cuzqueña (Williams 1977: 131-132).

Folclor e identidades étnico-raciales

En América Latina heredamos el concepto de folclor de una tradición europea. El folclor consistía en el estudio y la enseñanza del saber (*lore*) de un pueblo o de una comunidad (*folk*), y tenía una connotación política, pues se utilizaba para proponer la formación de nuevas comunidades nacionales (Rowe y Schelling 1991: 4). En el Cuzco y en el Perú se usaba el concepto según la definición desarrollada por el inglés William J. Thoms en 1846, quien adicionó connotaciones positivas al «saber popular» (folclor) y, además, postulaba que la vida campesina era una especie de comunidad ideal (o idealizada) en oposición a la emergente sociedad industrial y la cultura de las personas educadas formalmente (Rowe y Schelling 1991: 4). Así, el folclor era propicio para los intelectuales y artistas cuzqueños hacia principios del siglo xx por lo menos por tres razones: en primer lugar, porque ellos tenían el deseo de promover una identidad regional y, a partir de ella, una nacional, es decir, buscaban forjar comunidades con una tradición común o un «folclor» regional y nacional; en segundo lugar, porque querían que las tradiciones andinas que apreciaban y que muchos de ellos interpretaban fueran también valoradas por quienes las despreciaban y rechazaban como representativas de una identidad común; y, finalmente, porque, como en el caso europeo y de otros países latinoamericanos, frente a la industrialización y al crecimiento de las ciudades, de

los medios de comunicación y, en general, del capitalismo, se valoró o idealizó, aún más, las formas de expresión que venían del campo.

Aunque el concepto de folclor tienda a hacernos pensar en comunidades unificadas según tradiciones comunes y, por lo tanto, a minimizar las diferencias al interior de ellas, no podemos afirmar que los intelectuales y artistas cuzqueños que promovieron el folclor a inicios del siglo XX se hayan propuesto silenciar las diversas tradiciones que existían dentro del Cuzco.⁴ Si bien ellos asociaron la identidad indígena con las tradiciones provenientes del campo, consideradas por algunos como las más cercanas al pasado prehispánico, también impulsaron y utilizaron muchos elementos de la tradición urbana y colonial (sobre todo a partir de 1930) para consolidar una identidad regional que situara a lo mestizo o cholo en el centro de la tradición regional y nacional. Además, se reconocían y valoraban las creaciones (composiciones, arreglos y «captaciones»,⁵ entre otros) y estilos individuales de los cultores del arte folclórico.

Como en trabajos anteriores, utilizo las denominaciones «indio» o «indígena», «mestizo» y «cholo» como categorías étnico-raciales, porque, aunque en los Andes estas categorías formaron parte de las jerarquías raciales legalmente establecidas en tiempos coloniales y reforzadas informalmente durante la República, por lo menos desde el siglo XVIII la identidad racial se relacionó menos con el fenotipo que con las características étnicas del sujeto. «Raza» y «etnicidad» son categorías históricamente definidas; la primera se refiere principalmente a los índices somáticos, mientras que la segunda enfatiza los índices de estilo de vida (como lenguaje, ropa y ocupación, entre otros). Ambas categorías analíticas, tanto en los Andes como en otros lugares, se relacionan también con la categoría de clase social, ya que la identidad de un individuo en cualquier sociedad no es independiente de los recursos materiales a los que tiene acceso.⁶ Por lo tanto, indicadores como las relaciones de parentesco, los recursos materiales y el grado de educación, entre otros, juegan también un papel importante en la definición de la identidad de los individuos, así como en su identidad de género (Mendoza 2000: 9-18 y 2001: 30-42).

⁴ Debo aclarar que en trabajos anteriores (Mendoza 1998, 2000 y 2001) el desconocimiento de la complejidad del fenómeno me llevó a caer en apreciaciones erróneas que ahora modifico.

⁵ Para una definición de captación véase el capítulo primero.

⁶ Como en mis trabajos anteriores utilizo la definición de clase propuesta por Bourdieu (1987), que sostiene que las clases son correlativas y están configuradas por diversas formas de relaciones de poder. Según su propuesta, las clases sociales se definen históricamente por el hecho de que sus miembros poseen no solo un capital económico similar sino, también, uno cultural («informativo»), uno social («que consta de los recursos basados en las conexiones y la pertenencia de grupo») y uno simbólico («que es la forma que los distintos tipos de capital toman una vez que son percibidos y reconocidos como legítimos») también similares (Bourdieu 1987: 4).

Las categorías «mestizo», «indio» y «cholo» han sido utilizadas por los cuzqueños durante siglos para establecer sus diferencias de estatus. Sin embargo, este no es fijo en la práctica cotidiana y, a veces, los cuzqueños han utilizado, de manera muy conflictiva, diferentes recursos para pasar de uno a otro. Por ejemplo, como he demostrado en una investigación previa, los cuzqueños contemporáneos definen activamente sus identidades sociales y étnico-raciales por medio de la práctica de cierto estilo de música o danza (Mendoza 2000 y 2001). En gran parte, este tipo de prácticas dio forma a los índices de la diferencia entre lo indígena y lo mestizo que se configuraron durante la primera parte del siglo xx. Así, lo indígena se asociaba con lo rural, con los lugares más alejados de la ciudad capital del Cuzco, con la rusticidad de los materiales y el grado de elaboración de vestimentas e instrumentos, con el idioma quechua y con todo elemento que se concibiera como próximo al pasado prehispánico o incaico. Lo mestizo se relacionaba, en cambio, con la ciudad y su cultura, con lo elaborado o sintético, con el uso del castellano o el castellano y el quechua de manera alternada, y con el legado colonial y republicano. Pero en la práctica, como veremos, realizar esta separación ha sido problemático cuando se intentaba clasificar el arte folclórico.

Analizar o describir el uso de la categoría «cholo» en el Cuzco y en el Perú es una tarea bastante ardua. No solo es necesario conocer sus raíces coloniales específicas (Varallanos 1962 y Seligman 1989) sino, también, ser preciso en cuanto a las connotaciones que ella toma en distintos momentos. En los años en que emergió con fuerza la propuesta neoindianista, esta categoría tenía una marcada connotación peyorativa, asociada a la pertenencia a un estatus social bajo o a la condición de ser serrano. Por ello, los intelectuales y artistas retomaron, en nuevos términos, esta categoría e identidad con el objetivo de inyectarle una connotación positiva; ser serrano se tornó, entonces, en un símbolo de orgullo.

Como el lector notará en este libro, los intelectuales y artistas que a partir de la década de 1930, sobre todo, proponían las categorías de «cholo» y «mestizo» como la base de la identidad regional, nacional y americana, las utilizaron como sinónimos.

«Folclorización», indigenismo, neoindianismo y cuzqueñismo

El hecho de que el arte llamado folclórico haya sido de vital importancia para las propuestas de identidad individual, regional, nacional y continental de intelectuales y artistas cuzqueños no debiera sorprendernos. La actuación pública de danzas y música pertenecientes a los sectores mayoritarios en los países andinos ha constituido un espacio de confrontación y negociación de identidades desde el inicio del período colonial (Ares 1984; Estenssoro 1990, 1992 y 2003; Mendoza 2000 y 2001; y

Poole 1990). Se creó, así, una dinámica que originó que estas formas de expresión se convirtieran en elementos bastante significativos en la configuración de identidades individuales y de grupo. Desde principios del siglo xx, y en forma similar a lo ocurrido en otros lugares de América Latina, un proceso que podemos llamar de «folclorización» añadió una nueva y poderosa dimensión a esta dinámica (Rowe y Schelling 1991, y Guss 2000). El proceso que desencadenó que formas públicas de expresión fueran seleccionadas como representativas de toda una región o nación —y que, por lo tanto, hayan sido puestas en escena— ha sido esencial en varios contextos de América Latina para la promoción de las identidades (Wade 2000 y López 2004). Cuando se comienza a llamar folclor a las formas públicas de expresión se puede decir, entonces, que ha comenzado un proceso de folclorización.

Pero la folclorización puede conllevar diferentes connotaciones según las circunstancias históricas en las que surja y las intenciones de sus ejecutores. En el caso cuzqueño, los artistas e intelectuales que impulsaron el desarrollo de un campo denominado posteriormente «folclor» reconocían la importancia de su práctica en la vida diaria de los pobladores de esa región.⁷ Por ello, se inspiraron en él para sus propuestas de identidad regional, nacional y continental. Al llamar o clasificar a las formas públicas de expresión como folclor, estas quedaban elevadas a un grado de «arte» y «saber» que era muy digno de ser cultivado. En realidad, los artistas e intelectuales cuyas actividades estudio en este texto llamaban frecuentemente «arte folclórico» a su quehacer, por lo que, en este texto, me refiero a su actividad como «artístico-folclórica».

El Cuzco (sus elementos culturales y sus monumentos prehispánicos y coloniales) ha inspirado múltiples propuestas de identidad nacional durante los siglos xx y xxi (recordemos, por ejemplo, la inauguración del mandato presidencial de Alejandro Toledo realizada en el Cuzco en 2001). Sin embargo, estas se manifestaron con mayor claridad durante la primera mitad del siglo pasado, cuando los intelectuales y artistas cuzqueños tuvieron la oportunidad más importante para el fomento de formas y contenidos específicos de la *peruanidad* y la *americanidad*.

En oposición a lo que se ha dicho acerca del arte folclórico como impulsador de la identidad regional, nacional y continental durante este período, insisto en que esta creación no fue el resultado de una simple manipulación y estilización de elites intelectuales y artísticas sobre elementos culturales pertenecientes a grupos rurales y populares urbanos. Este arte fue, más bien, el resultado de la compleja y fluida interacción social y cultural (en concreto, el intercambio de estilos y de

⁷ Utilizo el término «región» como sinónimo de la unidad político-geográfica de departamento, todavía dominante en el Perú a pesar de los intentos fallidos de crear nuevas unidades (o regiones) que fusionen a varios de estos departamentos.

preferencias estéticas) que hubo entre artistas e intelectuales de diferentes sectores rurales y urbanos de la sociedad cuzqueña de la época. Este hecho llevó a una prolífica producción artística de carácter folclórico que dio forma a una fuerte identidad regional y a atractivas propuestas de identidad peruana. En otras palabras, sostengo —como anuncié anteriormente— que las propuestas de identidad regional y nacional que se desarrollaron con el indigenismo fueron inspiradas y, en gran parte, materializadas por esta importante actividad artística. Por lo tanto, la producción artística de inicios del siglo *xx* fue una parte integral de los procesos sociopolíticos implicados en la producción de identidades (identidad regional cuzqueña, identidad nacional e identidad continental) y no simplemente su reflejo.

Un período clave en la formación de los cánones que continuaron influyendo fuertemente en la producción artística de este tipo en el Cuzco en los siglos *xx* y *xxi* es el comprendido entre 1920 y 1950. Este período también corresponde, aproximadamente, al del desarrollo del importante movimiento indigenista conocido como «neoindianismo» (Cadena 2000 y Poole 1997) o «indigenismo práctico» (Tamayo 1981) en el Cuzco; y como «indigenismo-2» en el ámbito nacional (Lauer 1997). Aunque algunos de los estudios que se centran en este período entienden de distinta manera la relación de este movimiento con el de anterior desarrollo —llamado por lo general «indigenismo» o, a veces, «indigenismo sociopolítico» (Lauer 1997)— no hay duda de que ambos movimientos están asociados de varias maneras.

Como he detallado más en otro lugar (Mendoza 2000: 51-55 y 2001: 86-93), el indigenismo, que buscaba poner en el centro de la atención y del debate al indio o a la población indígena, fue un movimiento complejo incluso en el Cuzco y su desarrollo puede rastrearse hasta 1848 y abarcar, por lo menos, cuatro generaciones (Deustua y Rénique 1984, y Kristal 1987). Tradicionalmente, los estudiosos del indigenismo cuzqueño⁸ han examinado su desarrollo como parte de la expansión del capitalismo y el Estado en el Cuzco y el Perú como un todo, en particular durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1939).

Desde la perspectiva anterior, una investigación reciente trata de analizar el indigenismo centrando su atención en los contenidos o implicaciones políticas de los conceptos de raza y cultura que los representantes del movimiento desarrollaron para aplicar aparentemente a las categorías de «indio» y «mestizo» (Cadena 2000).⁹ Este trabajo ha intentado acercarse al mundo de la producción artístico-

⁸ Véase, por ejemplo, Tamayo 1980 y 1981, y Deustua y Rénique 1984.

⁹ Cuando este manuscrito estaba ya concluido salió a la luz un innovador trabajo que analiza diferentes discursos locales y extranjeros sobre el Cuzco durante el período 1900 a 1935: López Lenci 2004. Desde la perspectiva del análisis del discurso, su autora presta más atención al campo artístico-folclórico cuzqueño que otros que han investigado el indigenismo y el neoindianismo.

folclórica desde una perspectiva que la sitúa como resultado de una manipulación y estilización realizada por las elites artísticas e intelectuales. Evidentemente, esta afirmación es tan errónea como lo es ver, en esta actividad artística, solo el reflejo de otros aspectos políticos, económicos o sociales de la época, que habrían llevado a los indigenistas y neoindianistas a quedarse atrapados en jerarquías sociales y raciales. Estos errores hacen que la autora, cuyo trabajo es muy rico en otros aspectos, pierda de vista la importancia que tuvo la práctica artístico-folclórica para dar forma y generar las propuestas indigenistas y neoindianistas, así como para transformar, en última instancia, la sociedad cuzqueña de la época.

Sin negar que rígidas jerarquías sociales y racismo hayan sido parte de la experiencia diaria de muchos cuzqueños, coincido con otros autores en que este trabajo tenga quizá su mayor limitación en el énfasis que otorga al hecho de que la sociedad cuzqueña y los esfuerzos indigenistas y neoindianistas de la primera parte del siglo XX hayan estado dominados por dichos elementos (particularmente por el racismo). Por ello, se pierden de vista los logros de los movimientos y la complejidad de los dilemas que sus representantes tuvieron que enfrentar (Klaren 2001 y Krüggeler 1999).

Lo que sí es claro, y el trabajo de Cadena (2000) como el de otros autores (Aparicio 1994 y Poole 1997) lo reconocen, es que hubo una marcada diferencia en la forma en que los indigenistas como Luis Valcárcel y los neoindianistas como José Uriel García entendieron la identidad del indio y la cultura indígena contemporánea. Este hecho se deja ver claramente en la obra del último *El nuevo indio* (1930), cuyo título dio nombre al nuevo movimiento. Como lo ha expresado Poole (1997), los artistas e intelectuales cuzqueños de la época vivían en el «complejo ambiente urbano-rural de la ciudad del Cuzco y se daban cuenta muy bien de la multiplicidad de niveles o escalonamientos que existían entre los estados ideales del puro mestizo y el puro indio» (p. 187). Pero, mientras que Valcárcel sostenía que los *verdaderamente* indígenas existían todavía en algunos lugares remotos del Cuzco (respecto a la ciudad capital) como muestra viva de lo que fue el pasado inca, García afirmaba que la diferencia entre lo español y lo indígena había desaparecido como consecuencia del mestizaje durante la Colonia y el «nuevo indio» era el resultado de ese proceso. Como muestro en el tercer capítulo, Valcárcel reconoció esta clara diferencia ideológica.

Artistas e intelectuales neoindianistas como Uriel García y Humberto Vidal propusieron la identidad chola o mestiza serrana como la que debían asumir los cuzqueños, así como todos los peruanos y americanos en general, como la identidad continental del futuro. Los neoindianistas no estaban solos ni eran los primeros en formular una identidad mestiza como símbolo nacional y americano (Cadena 2000 y Wade 2000); sin embargo, intento demostrar, en estas páginas, que sus propuestas de mestizaje estaban fuertemente inspiradas por la compleja realidad

cultural que podía apreciarse en la rica producción artístico-folclórica, caso que puede haber sido el de otros lugares de América Latina. Esta realidad les ayudaba a sentir y a pensar la identidad cuzqueña y peruana como una identidad en la que la tradición prehispánica y la europea se unían para constituir los elementos de la cultura popular que predominaba entre las mayorías campesinas y urbano-populares. De esa manera, al motivar el intercambio fluido entre artistas de diferentes sectores sociales, rurales y urbanos, los neoindianistas contribuyeron a consolidar cánones y repertorios que todos los cuzqueños pudieron identificar y sentir como suyos durante muchas décadas.

Pero, en su esfuerzo por impulsar un arte folclórico que incluyera a todos los sectores de la sociedad cuzqueña, así como un arte mestizo como símbolo del movimiento, los neoindianistas enfrentaron múltiples paradojas y contradicciones. Una de las más claras fue la reproducción implícita de la dicotomía indio/mestizo o indígena/mestizo, hecho que se evidenciaba aún más cuando utilizaban estas categorías para diferenciar los géneros de la música y danzas en los concursos. La reconstitución de las diferencias entre grupos raciales o étnicos y su consecuente unión en una propuesta de mestizaje ha estado también presente en otros intentos de construcción de identidad nacional en América Latina (Wade 2000: 6-7). Pero, una vez más, es importante considerar con cuidado el significado específico que ello toma en cada caso. Los artistas e intelectuales neoindianistas diferenciaron los estilos de música y danza —ya sea como indígena o mestiza— en términos no absolutos sino de grado. Así, como indicamos en líneas previas, cuanto más alejado de la ciudad del Cuzco estuviera el producto artístico, cuanto más rústico fuera su material, cuanto más retuviera las características de la tradición prehispánica, cuanto más rural fuera, más indígena sería, al menos idealmente. En contraste, cuanto más obvia fuera la influencia colonial y republicana, cuanto más cerca estuviera de la ciudad del Cuzco y cuanto más estilizado o elaborado apareciera el producto artístico, más mestizo sería considerado.

Pero como ya hemos dicho, la clasificación de piezas o concursantes se diluía frente a la complejidad presentada.¹⁰ Debemos tener presente que el hecho de que los organizadores de estos eventos, sobre todo concursos, insistieran en que participasen tanto el arte mestizo como el indígena era un esfuerzo por incluir la mayor variedad de arte posible, revalorar estilos campesinos anteriormente despreciados y lograr que el folclor que ellos mismos practicaban participara también en la creación de la identidad regional y nacional. Al parecer, al usar el término «cholo» para referirse tanto al arte de los campesinos como al de los artistas urbanos

¹⁰ Se tratará con más detalle este punto en el capítulo quinto.

pertenecientes a elites sociales y artísticas, intentaban resolver, de alguna manera, esta contradicción de tener que separar las categorías de «indígena» y «mestizo».

Finalmente, no podemos referirnos a propuestas de identidad regional, nacional y continental de los artistas e intelectuales cuzqueños sin entender algunos aspectos básicos de lo que ellos mismos denominaron «cuzqueñismo». Como lo señala Aparicio (1994), este sentimiento fue explícitamente enunciado por Ángel Escalante, cuando era diputado en Lima, en un número especial de la revista *Mundial* en 1929. Su artículo se dedicaba a destacar la declaración de la catedral del Cuzco como basílica, hecho que atrajo la atención hacia el Cuzco y probablemente influyó en el lenguaje religioso que utilizó Escalante (Aparicio 1994: 134). Dice Escalante en su celebrado artículo:

Cuzqueñismo debe llamarse ese credo nuevo. Porque es el Cuzco el corazón del continente, el cofre mirífico de la tradición americana, el ara santa de la raza, el templo secular donde sólo es posible consumir la eucaristía del americanismo. Porque es el Cuzco el monumento que las edades han levantado a la gloria de aquellos inigualados guerreros y legisladores que pasearon magníficos y gallardos sus pendones victoriosos por toda la América Meridional. Porque de allí, en todo tiempo salieron hombres, irradiaron ideas, brotaron semillas y se expandieron perfumes que tienen un sello inconfundible de alta belleza espiritual y de neto peruanismo [...]. Lo Cuzqueño no se refiere, no puede referirse, a la demarcación política departamental, porque el Cuzco es el alma misma de la nacionalidad y el cuzqueñismo es la cristalización más completa y típica de la ideología nacional [...].¹¹

Este sentimiento que pone al Cuzco al centro de la identidad nacional y continental se concretó y siguió alimentándose gracias a la prolífica producción artístico-folclórica y al interés internacional por los monumentos arqueológicos y coloniales que el Cuzco albergaba. Ambos elementos, como demuestro en este libro, estuvieron entrelazados con el creciente interés turístico nacional e internacional en la región. Las características que el cuzqueñismo tomó tuvieron también mucha relación con los cambios materiales que ocurrían en la ciudad del Cuzco a inicios del siglo XX, época que Tamayo Herrera (1981) ha llamado «la primera modernización». El desarrollo industrial, la migración hacia la ciudad, los procesos de saneamiento de acuerdo con nuevos estándares de salubridad, el desarrollo industrial, y la llegada y expansión de los medios de transporte (tren, tranvía y automóvil) y comunicación (teléfono y radio) influyeron de manera importante en las experiencias, sentimientos e ideas de quienes proponían una nueva identidad regional y nacional.

¹¹ Texto tomado de Aparicio 1994: 134-135 y publicado originalmente en la revista *Mundial* en 1929.

Pero los neindianistas tenían una relación paradójica y ambigua con la modernización y con las ideologías modernistas y vanguardistas provenientes principalmente de Europa. Como ha señalado Poole (1997), los neindianistas adoptaban, por un lado, un lenguaje vanguardista y rechazaban la idealización del pasado incaico de anteriores indigenistas; pero, por otro lado, en su posición frente a las propuestas de identidad nacional Lima-centristas que existían en la época, se aferraron al paisaje y a las tradiciones andinas como si fueran la fuente de la «fuerza espiritual y emocional» (pp. 184-185). Como continúa esta autora, para muchos neindianistas, «[...] modernidad, y en particular el ritmo o velocidad de la vida moderna, era percibida como una amenaza a ese paisaje» (Poole 1997: 185). Por ello, como señalé arriba, el concepto y la práctica del folclor resultaban tan importantes en sus formulaciones. En este campo, los intelectuales y artistas neindianistas se encontraron con otros artistas e intelectuales cuzqueños que, al enfatizar también la importancia del «sentimiento», dedicaban sus esfuerzos a crear y sentir y hacer sentir, al resto de los pobladores del Cuzco y del Perú, una identificación con algo que pudiera ser considerado propio.

A esta introducción le sigue un capítulo en el que exploro los inicios del mencionado proceso de folclorización por medio del fenómeno de la Misión Peruana de Arte Incaico, lo que permitirá un primer acercamiento al proceso en cuanto a su complejidad. El éxito de esta gira de un grupo de artistas cuzqueños —que, liderado por Luis E. Valcárcel y sin ningún apoyo estatal, representó al Perú en Bolivia, Argentina y Uruguay entre octubre de 1923 y enero de 1924— tuvo una repercusión definitiva en la formación de las primeras instituciones culturales en Cuzco. Este capítulo muestra que en la Misión actuaban mecanismos que propiciaban una convergencia de estilos, tradiciones, individuos y temas provenientes de diversos sectores urbanos y rurales de la sociedad cuzqueña de la época.

El segundo capítulo hace énfasis en el inicio de la primera institución cultural o folclórica del Cuzco y del Perú, el Centro Qosqo de Arte Nativo (Centro Qosqo), en especial en los concursos regionales que organizó y en las presentaciones que los grupos cuzqueños realizaron en el ámbito nacional en los primeros concursos de la Pampa de Amancaes, Lima, hacia finales de la década de 1920. Con la presentación de la trayectoria del músico autodidacta Manuel Pillco Cuba, socio fundador del Centro Qosqo y participante en la Misión, muestro cómo los músicos autodidactas de extracción popular interactuaron con los músicos de extracción social más alta, con formación musical formal y cosmopolita desde el principio. Así, tomaron parte en la emergencia de nuevos estilos y repertorios que se conocieron más tarde como típicamente cuzqueños.

El tercer capítulo desarrolla, en detalle, cómo la materialización de la identidad regional, así como la de las propuestas de identidad peruana y americana entre los cuzqueños, se entretrajieron con el advenimiento del Cuzco como un

centro de interés arqueológico y turístico. Demuestro cómo, desde el descubrimiento de Machu Picchu (1911) y las celebraciones del IV Centenario de la Fundación Española de la Ciudad del Cuzco (1934) y de Lima (1935) hasta la declaración de Cuzco como la capital arqueológica de Sudamérica (1933), los cuzqueños que participaban en la producción artístico-folclórica tenían muy presente su importante rol como representantes de la tradición regional y nacional. Conforme fueron creciendo los espacios de presentación de la tradición en los ámbitos regional y nacional, los intelectuales y artistas cuzqueños que se ubicaban dentro del movimiento neoindianista —por ejemplo, José Uriel García, líder del movimiento— vieron, en el folclor, el ejemplo palpable del mestizaje del que eran producto los actuales habitantes de los Andes. En el repertorio que se consolidaba como típico se dejaba atrás, paulatinamente, la imagen central de lo incaico y se les daba un lugar más importante a las prácticas urbanas y rurales contemporáneas, que se percibían como cholos y mestizas.

El cuarto capítulo estudia de cerca un espacio de producción artístico-folclórica que marcó un hito en la aceptación de la música rural andina en ambientes de la región y del país de los que anteriormente había estado excluida: *La hora del charango*. En 1937, este programa radial, que utilizaba como canal un recientemente llegado medio de comunicación y como símbolo, la pequeña guitarra andina llamada charango, impulsó, aun con más fuerza, el sentimiento cuzqueñista, peruanista y americanista que se concebía como una defensa de lo cholo o mestizo serrano. Frecuentemente, los artistas e intelectuales que participaban en este programa hablaban de «lo nuestro» cuando se referían al folclor que promovían, sin limitar esta expresión a los elementos cuzqueños y, más bien, haciendo un esfuerzo para que abarcara lo peruano. Este fue un esfuerzo de proporcionar al resto del país referentes específicos que, basados en las tradiciones andinas como la música de charango, dieran forma a la identidad nacional. Estos sentimientos cuzqueñistas y peruanistas se desarrollaron con la percepción de una invasión de elementos culturales extranjeros y frente a la propuesta «criolla» o costeña que desde Lima se presentaba, asimismo, como una alternativa atractiva de identidad nacional. Este capítulo también muestra cómo este espacio de interacción de artistas provenientes de diversos sectores de la sociedad cuzqueña estimuló la creación de nuevos estilos musicales y nuevas técnicas dentro de la tradición del charango. Se incluye aquí un recuento de la trayectoria de dos importantes músicos autodidactas que marcaron la tradición cuzqueña: Pancho Gómez Negrón y Julio César Benavente Díaz.

El quinto capítulo documenta la emergencia y desarrollo de otra importante institución cultural cuzqueña que promovió activamente el folclor en la primera mitad del siglo xx: el Instituto Americano de Arte de Cuzco (IAAC). Fundado en 1937 por José Uriel García, este instituto reemplazó, en muchos aspectos, al temporalmente desactivado Centro Qosqo y creó concursos y otros espacios de

producción artística. Asimismo, dio apoyo inicial a varios grupos folclóricos que conformaron principalmente músicos autodidactas de origen rural y popular urbano que buscaban la oportunidad de formar parte de la efervescente actividad folclórica en la ciudad del Cuzco. Este fue el caso del Conjunto Folklórico Kosko, que colaboró con la revitalización definitiva y el florecimiento del Centro Qosqo. Mediante una cuidadosa mirada a los comienzos de este conjunto se muestra el incremento de artistas populares en las instituciones culturales de la ciudad del Cuzco.

Dentro de este capítulo se exploran, también, aspectos de la trayectoria del más reconocido músico y compositor cuzqueño en el Perú y en el extranjero, Armando Guevara Ochoa, cuyo arte, mientras se encontraba en Cuzco, se desarrolló en espacios facilitados por el IAAC. Este músico de renombre mundial, reconocido como cultor de una tradición musical nacionalista, fue discípulo y amigo de Manuel Pillco. De este, según el propio testimonio de aquel, aprendió «el más puro folclor andino». Finalmente, este capítulo regresa al tema de la creciente importancia del turismo nacional e internacional en Cuzco, así como su relación con la emergencia del Día (24 de junio) y Semana del Cuzco, y el ritual que se convirtió más tarde en el ícono de estas celebraciones, el Inti Raymi. Esta semana, y posteriormente todo el mes de junio, se convirtieron en el contexto más importante para la creación y recreación de las tradiciones folclóricas cuzqueñas.

El epílogo, que retoma algunas de las principales conclusiones del libro, explica cómo las tendencias y cánones desarrollados en la época estudiada han continuado influyendo en la producción artístico-folclórica cuzqueña hasta la actualidad. Incluso hacia finales de la década de 1960, cuando el Estado tomó un papel más activo y directo en la promoción del folclor, y los concursos y festivales folclóricos aumentaron, las características de los elementos típicos cuzqueños quedaron enraizadas en lo que se había desarrollado hasta ese momento. Asimismo, esta última parte revisa brevemente el intento fallido de los más importantes grupos folclóricos cuzqueños de que su arte fuera reconocido como representativo de la identidad nacional. Este objetivo se dio cuando, en 1968, el Gobierno peruano envió a México, por primera vez y de manera oficial, un grupo folclórico para que represente a la nación y que, curiosamente, interpretaba tradiciones musicales criollas y, sobre todo, afroperuanas. También se hace un breve recuento de la paradójica situación de los artistas cuzqueños y andinos, en general, frente al arte que Ima Sumac, la famosa cantante reconocida internacionalmente, presentaba al resto del mundo como legado de la tradición incaica peruana. Finalmente, se concluye con algunas razones por las que sigue siendo importante interesarnos en la complejidad del proceso creativo intelectual-sentimental-artístico que se llevó a cabo en Cuzco durante la primera mitad del siglo xx.

Capítulo 1

La Misión Peruana de Arte Incaico y el impulso de la producción artístico-folclórica en Cuzco

Un momento clave para comenzar nuestra exploración sobre el arte folclórico en el Cuzco es aquel en el que la producción de la música y la danza que dará forma a la identidad regional y a las propuestas de identidad nacional en esta región adquirió mayor vida e independencia, y comenzó a desplazar el desarrollo del teatro incaico con el que se asoció anteriormente. Entonces, y sin dejar de lado por completo la producción teatral, muchos artistas que habían participado de aquel se convirtieron en los creadores y propulsores de las instituciones culturales y eventos que promovieron, durante el siglo XX, la creación artístico-folclórica. En un principio, muchos de los «cuadros costumbristas», piezas musicales y danzas se derivaban directamente de las representaciones teatrales y, por lo tanto, tenían todavía como símbolo central lo inca o incaico. Sin embargo, el tema de lo incaico, poco a poco y sin desaparecer, dejó paulatinamente de dominar la escena artística para dar espacio a otros temas que fueron posteriormente reconocidos como representativos de la realidad contemporánea o resultado del mestizaje cultural.

Es importante señalar que, desde un principio y para materializar la estética inca, como mencionaré luego, los músicos reconocidos del Cuzco y de otras provincias utilizaron elementos del repertorio rural contemporáneo (Romero 1988: 223-224). Sin embargo, a partir de la década de 1920 aproximadamente, diversos artistas, temas, instrumentos y estilos de la realidad rural contemporánea y popular urbana irrumpieron con mayor fuerza en la escena. Finalmente, la producción artística adquirió un papel aún más protagónico en la representación de lo cuzqueño y lo nacional.

Este momento puede abordarse a partir de las actividades de la Misión Peruana de Arte Incaico, que dirigió el conocido indigenista Luis E. Valcárcel.¹ Entre octubre

¹ Luis E. Valcárcel nació en Moquegua, pero se crió en el Cuzco. Llegó a ser una de las principales figuras de la vida intelectual y artística de la ciudad.

de 1923 y enero de 1924, este grupo artístico, reconocido en la prensa nacional y extranjera como «embajada cultural peruana», llevó exitosamente, a los escenarios de Buenos Aires, La Paz y Montevideo, un repertorio de arte cuzqueño que, en ese momento, se consideró como representativo de lo inca, la peruanidad y el americanismo. La experiencia de la Misión, formada principalmente por artistas cuzqueños, debe rescatarse al menos por tres motivos relacionados entre sí: en primer lugar, porque esa experiencia ha quedado marcada en la memoria de los artistas cuzqueños como un momento de gloria y justo reconocimiento de las tradiciones cuzqueñas, en particular, y andinas, en general, en el ámbito nacional e internacional; en segundo lugar, porque, como trataremos de mostrar aquí, la Misión evidencia mecanismos que propiciaron, más adelante, una convergencia de estilos, tradiciones, individuos y temas que se desarrollaron aún más cuando surgieron las instituciones culturales cuzqueñas; y, finalmente, porque todo parece indicar que esta experiencia exitosa estimuló la creación no solo de la primera institución de este tipo en Cuzco y Perú —el Centro Qosqo de Arte Nativo (hoy, la institución más importante y respetada en Cuzco)— sino, también, de otras que la sucedieron.

Esta aproximación a la experiencia cuzqueña y peruana de la Misión mostrará que, si bien esta estuvo liderada por intelectuales y artistas de formación musical o artística formal con influencia cosmopolita (conocimiento de repertorios clásicos y contemporáneos difundidos desde Europa y los Estados Unidos), también tuvieron presencia, en ella, varios artistas provenientes de una tradición popular, rural y autodidacta cuzqueña. Es más, destacaremos el hecho de que, como se resaltó anteriormente, la producción artística de los primeros se basaba fuertemente en tradiciones populares urbanas y rurales andinas consideradas desde la ciudad como indígenas. En suma, enfatizaremos que las actuaciones de la Misión son un ejemplo de convergencia de individuos, temas, géneros, formas y, en general, elementos estéticos de diversas tradiciones, que venían tanto de una formación artística formal y cosmopolita como de una autodidacta rural y popular urbana del Cuzco de la época. Sin embargo, entender el carácter de la Misión y del trabajo de los artistas que la lideraban hace necesario que nos refiramos brevemente al anterior desarrollo del teatro y la música conocidos como «incaicos», que en el Cuzco, en el resto del Perú y en otros países sudamericanos eran sinónimos de arte nacionalista y americanista.

El teatro incaico

César Itier, quien ha desarrollado los trabajos más importantes sobre el teatro quechua en el Cuzco (1995 y 2000), enfatiza que el teatro incaico impulsado y

desarrollado sobre todo desde el Cuzco fue una «propuesta integral de cultura nacional» que «pretendía reanudar el desarrollo de la tradición dramática, lingüística, musical y coreográfica precolombina interrumpido durante cuatro siglos» (Itier 2000: 11).² Itier (2000) nos señala cuatro etapas importantes para el desarrollo de este teatro y señala que, en la tercera etapa (1917-1921), este arte llegó a ser reconocido «por un amplio público como el teatro nacional por excelencia, no sólo en el Cuzco sino también en otras provincias y en Lima» (p. 87).³ En este período, el trabajo de las compañías dramáticas cuzqueñas trasciende las fronteras nacionales y convierte al teatro incaico en un fenómeno panandino (Itier 1995: 11). Es importante resaltar que el interés por este tipo de teatro, por lo menos desde 1913, no estuvo limitado a las clases medias y altas de la ciudad del Cuzco, sino que era intenso en los estratos populares monolingües quechuas.⁴ En palabras de este autor, el drama incaico se puede resumir como:

[...] un teatro ambientado en la época incaica y cuyos argumentos proceden o de leyendas regionales contemporáneas o de las crónicas de los siglos XVI y XVII. [Estas obras] Ponen a menudo en escena amores contrariados por circunstancias históricas. Los personajes son siempre incas, es decir miembros de la élite. Los dramas incaicos pretenden en general dar a conocer las virtudes que hicieron la grandeza del Tahuantinsuyo y los vicios que causaron su ruina, los autores esperan instruir así moralmente al público [...]. (Itier 1995: 26-27)

El drama que llegó a representar la expresión máxima de este teatro fue el conocido como «Ollantay» y cuyo título original fue, en realidad, «Los rigores de

² Sin embargo, es importante recordar, como lo señala también este autor, que la dramaturgia quechua tuvo, sobre todo en el Cuzco, un fuerte desarrollo en la época colonial y que, posiblemente, este pueda haberse mantenido sin interrupción hasta la actualidad (Itier 1995: 16).

³ Itier (2000) distingue cuatro etapas en la historia del teatro incaico: «[...] la primera corre desde la construcción de un horizonte de espera a partir de los años 1870, hasta la creación de los primeros dramas modernos en los años 1890 y 1900; la segunda abarca los años 1913 a 1916, durante los cuales se observa un fuerte incremento en el número de representaciones teatrales en la ciudad del Cuzco; durante la tercera, entre 1917 y 1921, varias compañías dramáticas cuzqueñas realizaron giras fuera de la región, tanto hacia Puno y Bolivia como hacia Arequipa, Lima y otras ciudades del Perú, norte de Chile y Ecuador, convirtiendo así el teatro incaico en un fenómeno nacional e, incluso pan andino; a partir de 1922, el teatro incaico se replegó sobre la región cuzqueña y dejó de ser percibido como un teatro de vanguardia. Fue abandonado por las elites intelectuales locales y nacionales y se popularizó, manteniéndose vivo en las provincias del departamento del Cuzco hasta 1960 aproximadamente» (pp. 10-11).

⁴ Itier (2000) sostiene que «[...] un numeroso público popular, probablemente monolingüe en su gran mayoría asistía a las representaciones. El teatro quechua era probablemente el único espacio, en el Cuzco de la época, donde personas procedentes de distintos estratos de la sociedad podían comulgar en una misma experiencia cultural e intelectual y, por lo tanto, se constituyó en una de las pocas oportunidades en que se hizo palpable la existencia de una comunidad nacional, por encima de las diferencias étnicas y culturales que separaban a los distintos grupos en la vida cotidiana» (p. 37).

un padre y la generosidad de un rey».⁵ Los posibles orígenes de esta obra generaron un debate largo e interesante,⁶ y se llegó, incluso, a argumentar que era un legado de la época inca (aunque, por supuesto, no escrita entonces, ya que los incas no tenían escritura). Esta obra, escrita por el sacerdote católico Antonio Valdés probablemente hacia finales del siglo XVIII o inicios del XIX, ha sido objeto de una serie de traducciones (no solo al español sino a otros idiomas), así como de versiones y reinterpretaciones de muchos literatos y dramaturgos nacionales y extranjeros. *Ollantay* llegó a convertirse en el drama favorito de los miembros de las instituciones culturales cuzqueñas, que lo representaban frecuentemente.

La música y la danza que conformaban una parte de las obras teatrales eran elementos con mucho atractivo. El tema musical clásico para las primeras representaciones de *Ollantay* de finales del siglo XIX y las subsiguientes del siglo XX fue compuesto por Manuel Monet, uno de los pioneros de la música cuzqueña de corte regionalista y nacionalista.⁷ Hacia finales del siglo XIX, Monet y otros músicos cuzqueños⁸ recopilaron melodías indígenas para incorporarlas en sus composiciones, basadas en estilos musicales de tradición prehispánica como el *harawi*.⁹ Como se verá en la siguiente sección, esta estrategia, aunque con variaciones en la medida y en la forma en que se utilizaba el material del repertorio rural y popular urbano contemporáneo, era también utilizada por otros músicos de provincias dedicados a la producción de este tipo de música.

Debemos anotar que, al parecer, también los coreógrafos que formaban parte de las compañías teatrales siguieron el mismo mecanismo que los encargados de las producciones musicales y se sirvieron, en mayor o menor medida, de las tradiciones rurales contemporáneas. Así lo reconoce un comentario periodístico de 1919, escrito por el afamado autor cuzqueño José Félix Silva, sobre la presentación en Cuzco de la obra *Yawarwaqqa*. Allí, se afirma que los bailes «son creaciones

⁵ Agradezco a César Itier por la información comunicada en junio de 2005 sobre este y otros asuntos relacionados con el drama *Ollantay*, sobre el que espera escribir un trabajo próximamente.

⁶ Véase, por ejemplo, el interesante debate presente en una serie de artículos publicados en el diario *El Comercio* entre los años 1939 y 1941. Véase, por ejemplo, las ediciones del 31 de octubre de 1939, p. 1; del 24 de noviembre de 1939, p. 2; del 1 enero de 1940, p. 1; del 28 de julio (segunda sección), p. 1; del 26 de noviembre de 1941 (que contiene la serie de artículos de José Gabriel Cosío), p. 1; del 28 de noviembre de 1941, p. 1; del 2 de diciembre de 1941, p. 1; del 4 de diciembre de 1941, p. 1; y del 5 de diciembre de 1941, p. 1.

⁷ Puede encontrarse una versión de este tema en el CD de la familia Pillco, *Violins from the Andes*, así como en la colección de cassetes *Música del Qosqo* (véase el apéndice).

⁸ Por ejemplo, Pío W. Olivera y Calixto Pacheco, entre otros, que han quedado en el anonimato (Ojeda 1987: 11).

⁹ El *harawi* fue uno de los géneros más difundidos en el mundo andino precolombino y tuvo un «carácter evocativo y nostálgico». Se mantiene en ciertas zonas rurales del Perú y su interpretación tiene un vínculo estrecho con contextos vitales específicos (Romero 1988: 243).

modernas estilizadas sobre la tradición indígena, tal como debe hacerse en toda reconstrucción del pasado de esta índole que no debe ser copia servil del pasado, sino depuración estética» (Itier 1995: 33).

El reconocimiento de que la música y la danza presentadas como incaicas estuvieran basadas, en gran parte, en el repertorio campesino contemporáneo no debe llamar la atención, ya que, según el pensamiento dominante entre los artistas y estudiosos más afamados de la época, «[...] la música campesina de aquellos tiempos era la continuación de la incaica» (Romero 1988: 224).¹⁰

La música incaica

Como en el caso del teatro, el desarrollo de la música incaica en el Perú debe ser entendido dentro del contexto de un esfuerzo nacionalista de corte indigenista que se desarrolló fuertemente en todo Latinoamérica en las primeras décadas del siglo XX (Béhague 1996: 311-324). Si bien parte importante de su producción estaba ligada, en un principio, a la actividad teatral, la música empezó a desarrollarse independientemente y, en 1917, comenzó a reconocérsele en el ámbito nacional como un género en sí mismo (Itier 2000: 9).

El grado en que los artistas basaban sus creaciones en las formas musicales rurales y urbanas populares contemporáneas, así como el alcance de su educación musical formal, variaban de caso en caso; sin embargo, tenían mucho en común. En esta producción de corte nacionalista —en la que resaltaron, sobre todo, compositores provincianos como el celebrado huanuqueño Daniel Alomía Robles— tuvieron un peso importante los miembros de la escuela que, en las primeras décadas del siglo XX, empezaba a reconocerse como la «escuela cuzqueña».

Uno de los pocos esfuerzos de sistematizar el conocimiento sobre la música peruana ha considerado que las obras de la mayoría de los pioneros de esta escuela —Mariano Ojeda, Pío Wenceslao Olivera, Manuel Monet, José Calixto Pacheco, Leandro Alviña y José Domingo Rado— «no hacen otra cosa que recoger melodías populares que son copiadas de manera integral en las partituras y armonizadas con una gran simplicidad» (Pinilla 1988: 143). Asimismo, este estudioso dice, sobre los compositores que sobresalieron un poco más tarde como Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda y Baltazar Zegarra (tres de los considerados en Cuzco

¹⁰ Como explica Romero (1988), era una costumbre desde que se comenzaron a hacer estudios de la música andina, a principios del siglo XX, «considerar a la cultura andina contemporánea como una continuación directa de la incaica sin cambios ni transformaciones, así como el hábito de considerar a la música andina como un todo homogéneo, sin variaciones locales o regionales» (p. 223).

como los «cuatro grandes de la música cuzqueña»),¹¹ «que si bien han escrito obras para orquesta, conjuntos de cámara, canciones y piezas pianísticas, con pequeñas variaciones sobre el original folklórico, siguen estando, indudablemente, más del lado de lo popular que de lo erudito» (Pinilla 1988: 143).

Este tipo de comentarios —que a veces, y de manera laxa, resalta, por un lado, el que los músicos cuzqueños se hayan basado en el repertorio de la cultura rural y popular urbana de la época; y, por el otro, el que no hayan desarrollado mayor elaboración musical— es considerado «hiriente» por artistas cuzqueños que incluso, en nuestros días, abogan por la creación de una música de corte regionalista y nacionalista como la que desarrollaron los clásicos de la música cuzqueña (Ojeda 1987: 43). Pablo Ojeda (hijo de Roberto y nieto de Mariano), por ejemplo, rechaza el enfoque tecnicista de esos comentarios no solo sobre los compositores cuzqueños «sino también contra los compositores de otros lugares del Perú que trabajaron sobre “frases melódicas” del folklore andino» (1987: 44). Continúa diciendo:

[M]uchos creen que captar una melodía indígena es simplemente cuestión de técnica, sin advertir el caudal de espíritu indígena e indigenista que se debe poseer para tan delicado trabajo. Algunos eminentes técnicos de música tienen la influencia europea de quebrar compases con frecuencia en la captación de música folklórica andina, arrojando por resultado versiones erróneas [...]. Muchos creen también que las creaciones de los compositores peruanos enfilados en lo andino son meras recopilaciones. Nada más falso [...]. (Ojeda 1987: 46-47)

Por un lado, estas opiniones de Pablo Ojeda nos confirman que las obras musicales de los miembros de la escuela cuzqueña y de otros compositores de música incaica y nacionalista estuvieron inspiradas, en gran medida, en el repertorio contemporáneo rural o urbano popular. Por el otro, nos recuerdan, al referirse al «caudal de espíritu indígena e indigenista», que uno de los grandes afanes de estos músicos era encontrar, en las tradiciones urbano populares y rurales, elementos que dieran una base sólida para la creación de una música en la que todos los sectores de la sociedad cuzqueña y, si fuera posible, de la sociedad peruana pudieran encontrar elementos que considerasen suyos. Así, lo propiamente «nuestro», cuzqueño o peruano según sea el caso, debía estar fuertemente enraizado en lo andino o serrano.

Aunque es muy difícil reconstruir paso a paso los diferentes procesos de las abundantes piezas de este género, transcribiremos fragmentos de un relato que

¹¹ Como recuerda Ojeda (1987), en 1959, a iniciativa del diario *El Sol* «i con el respaldo de instituciones representativas, se acuerda denominar a Francisco Gonzáles Gamarra, Juan de Dios Aguirre, Baltazar Zegarra i Roberto Ojeda como a los CUATRO GRANDES DE LA MÚSICA [sic] cuzqueña [...]» (p. 53).

nos ilustra parcialmente una de las maneras en las que se manifestaron. Se trata de la historia del origen de una de las melodías armonizadas por Daniel Alomía Robles que se convirtió en un clásico de la música y que puede considerarse a la vez incaica, nacionalista y cuzqueñista: el *Himno al Sol*.¹² Si bien Daniel Alomía Robles no era cuzqueño y su obra de composición y recopilación incorporó melodías de varios departamentos del Perú (la melodía en la que se basa este himno, por ejemplo, fue recogida en Jauja, Junín), los dos años que permaneció en el Cuzco (1915-1917) fueron muy importantes tanto para su propia obra de recopilación y composición como para la de los músicos cuzqueños que se vieron estimulados por ella. Dice Alomía Robles:

El año 1897 me presentó el Dr. José María Dianderas, antiguo cura de Jauja, a un indio de estatura alta y bien desarrollada musculatura, que a pesar de su avanzada edad (117 años), le permitía llevar el cuerpo erguido y con la marcialidad de un buen soldado, como en efecto lo fue del ejército libertador [...]. Se llamaba José Mateo Sánchez [...]. Fue a él a quien oí cantar por primera vez este hermosísimo himno cuyas delicadas notas no pude comprenderlas entonces, porque la garganta que las modulaba, gastada por el tiempo, solo producía una voz ronca, cavernosa, desagradable [...]. Sin duda comprendió que yo no había entendido su música; un día que fui a cazar a la laguna de Marco por invitación suya, después de regalarme una preciosa garza que él había cazado, esa mañana, me dijo «Espera, que vas a oír lo que cantamos al Sol». Momentos después entraban a la choza [casa pequeña de los indios] dos muchachas acompañadas por dos hombres de la misma comunidad. Uno de ellos traía un violín (este instrumento se ha generalizado mucho entre los indios) y el otro un *pincullo* [pequeña quena] y una *tinya* [tamboril]. Por fin pude oír esta misteriosa melodía tan heroicamente arrebatada al olvido por aquellos silenciosos habitantes de nuestras punas. Posteriormente he podido constatar que es conocida también en las provincias de Huamalés y Dos de Mayo, del departamento de Huánuco. Y finalmente, cuando estuvieron en mi casa a ver mi colección los RR. PP. Jesuitas Margañón y Perier, me aseguraron haberla oído en las serranías del Ecuador donde estuvieron más de quince años. (*ECO MUSICAL* 1943: 23-24)

Este comentario nos recuerda que tanto Robles como otros músicos y musicólogos de la época anhelaban reconstruir el tipo de música que ellos consideraban como la continuación de la tradición incaica y que, por tanto, debía estar bastante difundida en el área andina. Sobre esta base, estos músicos llegaron a producir la música nacionalista de la época, para lo que agregaron el elemento de

¹² Este himno es uno de los temas musicales centrales en el más importante ritual cuzqueñista de la actualidad, el *Inti Raymí*, del que nos ocuparemos en el quinto capítulo. Una grabación de este tema puede encontrarse en el LP del Centro Qosqo que lleva el nombre de *Qosqo Llaqta* y también en la colección de casetes *Música del Qosqo* (véase el apéndice).

la armonía¹³ y, en algunos casos, convirtieron las canciones en obras sinfónicas, óperas o zarzuelas.

Finalmente, ya sea debido a que los músicos buscaron, en lo incaico, lo rural y lo urbano popular contemporáneo, una fuente común de inspiración; a que se prestaron elementos entre sí (aunque no siempre se reconocía abiertamente); o a que existieron elementos musicales comunes extendidos en el área andina, existe una serie de estilos, temas, títulos y melodías que se repitieron en su producción musical.¹⁴ Si bien es cierto que la música reconocida como típicamente cuzqueña siguió adquiriendo nuevas características y matices durante el siglo XX, el repertorio de las primeras dos décadas se convirtió en modelo, por lo que llegaron a consagrarse los temas que como parte de la Misión fueron aclamados en el ámbito nacional y sudamericano.

Integrantes, repertorio y estilos presentes en la Misión

Durante su participación en las giras de la Misión, los artistas cuzqueños que se habían dedicado a la creación del arte incaico recibieron «su mayor consagración» (Itier 2000: 75). Paradójicamente, ese fue el momento en el que el teatro incaico empezó a replegarse sobre la región cuzqueña y a ser abandonado por las elites intelectuales locales y nacionales.¹⁵ En realidad, la Misión, conocida también en la prensa como Compañía Peruana de Arte Incaico, no era principalmente una compañía dramática, pues su repertorio incluía, sobre todo, una gran variedad de piezas musicales, danzas, cuadros costumbristas o «de costumbre», y reconstrucciones de fiestas incaicas; así como presentación de tejidos, pinturas y fotografías, y conferencias sobre el arte incaico y otras materias.¹⁶ Es más, en las funciones ofrecidas, las obras dramáticas se veían con frecuencia reducidas a tan solo una escena y la música, la danza, los cuadros costumbristas y la reconstrucción de rituales incaicos (con abundante música y danza) eran las obras dominantes. De hecho, la prensa extranjera deja entrever que la música y la danza fueron, al parecer, los géneros más requeridos y aclamados.

¹³ Para una discusión detallada sobre las características de la música tradicional andina véase Romero 1988: 223-255.

¹⁴ Véase Ojeda 1987: 49 y 59 para una discusión del tema.

¹⁵ Ello también lo señala Itier 2000: 75. La cuarta etapa comenzó a partir de 1922 y duró hasta aproximadamente 1960, y se mantuvo viva en las provincias del departamento de Cuzco (Itier 1995: 11). Hacia 1930 y 1940, la llamada «comedia costumbrista», que denunciaba el gamonalismo, desplazó, en gran parte, al teatro incaico (Itier 1995: 27).

¹⁶ Véase el artículo que se transcribe en la edición del diario *El Comercio* de Lima, 5 de septiembre de 1923, p. 2.

La Misión nació con la iniciativa del embajador argentino en Perú Roberto Levillier (también historiador peruanista), que canalizó los recursos económicos enviados desde Buenos Aires por la Comisión Nacional de Bellas Artes para que un conjunto artístico peruano realizase presentaciones de arte peruano (llamado a la vez «incaico», «autóctono» o «indígena») en esa ciudad.¹⁷ El dinero estaba destinado a «la organización de la compañía, la adquisición de vestuario, y decorado, al sostenimiento de los artistas y a sus gastos de movilización en Argentina», pero no se incluían los gastos de transporte hasta la frontera Argentina.¹⁸ Sin embargo, y a pesar del esfuerzo de la prensa limeña en la obtención de apoyo para el «patriótico esfuerzo», el Gobierno peruano no brindó ayuda económica alguna a este grupo.¹⁹

Lo que estuvo detrás de la iniciativa fue, definitivamente, el anhelo de artistas e intelectuales argentinos de promover un arte nacionalista y americanista basado en lo indígena. Esto se hace evidente no solo por el rotundo éxito de las presentaciones a las que asistieron el Presidente de la República e importantes figuras políticas y culturales, sino, también, por el tipo de comentarios periodísticos que encontramos.²⁰ Estos comentarios ponen en evidencia que, si bien se reconoce que los dirigentes del grupo son renombrados intelectuales y artistas que han recibido educación formal en sus respectivos campos (sobre todo en referencia a la interpretación de la música, canto y danza), el grupo se percibe como representativo de un arte simple, sin mayor influencia de la estética occidental y, por lo tanto, cercano a lo considerado auténticamente indígena. Veamos el siguiente comentario:

Nuestro público ha asistido anoche, en el Colón, a un espectáculo que, por su significado, como manifestación de arte autóctono peruano y por la influencia que ejercerá sobre nuestros artistas creadores, aportándoles un elemento netamente americano de riqueza inapreciable, adquiere una importancia poco común. Una sucesión de cuadros, danzas, coros y canciones hizo revivir por un instante el pasado esplendor de una raza to [sic] poderosa. La fiereza de sus danzas guerreras, la dulzura de las canciones, la poesía de sus cuadros, la policromía deslumbrante de los trajes y el arte ingenuo y natural de sus intérpretes dio a todos este espectáculo un sello de autenticidad al que no nos tiene acostumbrados, por cierto, compañías mejor organizadas.²¹

¹⁷ Véase, por ejemplo, el uso de estos términos en artículos periodísticos de Buenos Aires transcritos en la edición del diario *El Comercio*, 24 de noviembre, p. 5. Además, véase, también, la edición del 5 de diciembre de 1923, p. 2.

¹⁸ *El Comercio*, 5 de septiembre de 1923, p. 2.

¹⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁰ *El Comercio*, 24 de noviembre de 1923, p. 5.

²¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

La percepción del arte de la Misión como algo poco pulido o elaborado no se limita a los comentaristas argentinos, sino que se extiende a los bolivianos y chilenos.²² Se comentaba, por ejemplo, que los coros iban «siempre a unísono» (sin elaboración polifónica) y que las voces eran «naturales, sin estudio, de un timbre gutural, incoloro a veces».²³ Otros comentarios dejaban entrever, más claramente, la combinación de tradiciones y estilos que se hacían presentes en algunos de los números presentados por la Misión:

La pastorela incaica del Ccosco Llacta,²⁴ cántico de las montañas del Cuzco, la égloga del Inti-raimi, himno sagrado de la fiesta del sol, i el Ahuaccuna que cantan i bailan hembras i varones de la tribu humildosa, mientras las acciones tejen i cosen sus barros domésticos, es un cuadro plástico-exótico que gana la atención, aunque esa música estridente i ruidosa ponga destemples en el oído, pero las zalameritas de los acordes dulces despiertan hondos sentimientos de dulce i ameno bienestar que acalla los fuertes de la orquesta increscendo.²⁵

La música y letra del *Awajkuna* o *Ahuaccuna* (*Las tejedoras*), ejemplo por excelencia de lo que se consideraba un cuadro de costumbre o costumbrista, así como la música de la reconstrucción del ritual inca del solsticio de invierno en honor al Sol, el Inti Raymi,²⁶ y otros temas y danzas interpretados por la Misión fueron creaciones del director musical del grupo, el prolífico músico cuzqueño Roberto Ojeda, que vivió entre 1895 y 1983 (véase ilustración 1). Como señalamos brevemente, la música de Roberto Ojeda, tanto la temprana de tonalidad más incaica como la posterior más abiertamente costumbrista, siempre descansó en el repertorio rural y urbano popular contemporáneo (Ojeda 1987: 68-72). Este celebrado músico cuzqueño —perteneciente a las capas medias urbanas de la ciudad del Cuzco y educado musicalmente por su padre, el mencionado Mariano Ojeda (compositor de música sacra y organista de la catedral)— alcanzó su consagración artística durante la gira de la Misión. (Ojeda 1987: 68).²⁷ Él, como otros participantes en la Misión, se convirtió en uno de los más importantes fundadores e impulsores de las instituciones culturales cuzqueñas como el Centro Qosqo.

²² Aunque la Misión no se presentó en Chile, la presentación en Buenos Aires se comentó en una revista chilena.

²³ *El Comercio*, 24 de noviembre de 1923, p. 5.

²⁴ Una versión de esta composición se puede escuchar en el LP del Centro Qosqo titulado «Qosqo Llaqta» y también en la colección de casetes Música del Qosqo (véase el apéndice).

²⁵ *El Comercio*, 5 de abril 1924, p. 4. El diario peruano transcribe un artículo de la revista *Zig Zag Santiago* (s. a.).

²⁶ Una versión de esta pieza se puede escuchar en la colección de casetes Música del Qosqo (véase el apéndice).

²⁷ Como dice su hijo Pablo, su instrumento predilecto era el violín (Ojeda 1987: 68).



1 De izquierda a derecha: Roberto Ojeda, Manuel Pillco y un músico no identificado (Sacsayhuamán, 1920-1930)



2 Actores cuzqueños, posiblemente de la Asociación Folclórica Cuzco, representando una escena del *Awaqkuna* (Cuzco, 1940).

En la producción musical de Roberto Ojeda figuran, en primer lugar, obras que se reconocen suyas (como las que mencioné anteriormente y otras que formaron parte de dramas incaicos) y que, construidas sobre frases melódicas recopiladas, incorporaban también géneros campesinos como la *qaswa*, la *huanca* y el pastoril (Ojeda 1987: 69); en segundo lugar, las llamadas «captaciones», que consisten en arreglos personales de temas enteros muy populares sin autor conocido, es decir, temas «del folklore» o «anónimos» (Ojeda 1987: 49-50). Roberto Ojeda, quien desde muy joven empezó a hacer sus apuntes sobre la música popular y rural cuzqueña en su recorrido por las provincias del Cuzco, contó desde el principio con el material recopilado por su padre (Ojeda 1987: 70). Una de sus obras más reconocidas —que además siguió siendo parte casi infaltable en presentaciones del folclor cuzqueño dentro y fuera de la región por varias décadas— es el *Awaqkuna* (véase ilustración 2). Transcribimos a continuación su principal huaino:²⁸

Ñan Pacha paqarinña
k'anchayninta illaricheq
knaqninta kusichinampaq

Ya la tierra comienza a resurgir
su resplandor amanece
para hacer alegrar a su creador

Llaki phuti sonqoipiña
urpillaitan chinkachini
weqetaña ujiarini
ch'akyinipi yuyarispa

En mi corazón entristecido
a mi palomita he perdido
lágrima ya he bebido
para recordar cuando tenga sed

Orqontan q'asantan wasapamuni
mayuntan waiqontan kinraikamuni
urpichallaytan chinkachimuni
sonqochallaitan chinkachimuni

Por las montañas y quebradas atravieso
por el río y por quebradas vengo
a mi palomita he perdido
a mi corazoncito he perdido

Hanan phawaq siwar q'ente
kichariyña sonkoikita
urpillaita ichas chaipi
pakasqata suwarqoiman

El que vuela por el alto colibrí
abre tu corazón
a mi palomita a ver si esta allí
de donde está escondida la robaría

Ima p'unchaicha kunan karqan
munakusqai urpirikusqai
thampi thampi purinaipaq

Que día habría sido hoy
la palomita que he querido
cayéndose cayéndose para que yo camine

²⁸ Como he explicado antes (Mendoza 2000: 150 y 2001: 226), el huaino (también *wayño*, *wayñu* o *wayno*) es uno de los más importantes géneros de canción-danza en el Perú (en particular en la sierra) y en otros países andinos. Sus estilos varían, pero oscila, en general, entre un ritmo binario y terciario dentro de un compás de 2/4 o 4/4. Un texto clásico sobre el *wayno* en el Cuzco es el de Josafat Roel (1959). Ejemplos grabados pueden hallarse en todas las referencias del apéndice.

Tarukita vikuñita
orqon q'asan puriqtachus
ñoqari munarqaiki

Venadito vicuñaíta
 al que camina por los cerros y quebradas
 yo no he querido

Palomita kululita
ran ran puriqtachus
ñoqari waillorqaiki

Palomita kukulita
 a la que camina sonando
 yo he adorado²⁹

Ahora bien, si se viese más de cerca el repertorio y los componentes de la Misión, incluso dejando de lado el hecho de que la música de Ojeda presentada durante la gira muestra una convergencia de estilos y tradiciones con un fuerte componente de música rural y popular urbana contemporánea, estas características se mostraría en mayor grado. La Misión tenía aproximadamente 47 componentes (Itier 2000: 75). Entre sus integrantes destacan el director Luis E. Valcárcel y el secretario Luis Velasco Aragón —conocido escritor y periodista cuzqueño—, que se encargaban de las presentaciones y charlas; asimismo, los directores de escena Luis Ochoa y Julio Rouvirós, renombradas figuras del teatro incaico cuzqueño; el reconocido pintor y fotógrafo Juan Manuel Figueroa Aznar, español de origen pero radicado en el Cuzco, director artístico y encargado de la decoración; el director musical Roberto Ojeda Campana; y, finalmente, Víctor Guzmán, también cuzqueño, virtuoso ejecutor del piano y asistente en la dirección musical.³⁰

Los nombres de los actores, que algunas veces eran también cantantes y bailarines, son mucho menos conocidos, por lo menos con respecto a su participación en la Misión, aunque sí llegaron a aparecer en la prensa.³¹ Estas personas constituían aproximadamente dos terceras partes del personal artístico; y, a juzgar por sus nombres y el hecho de que se les llamara «señoritas» y «señores», la mayoría de ellos pertenecía a familias de clase media y alta de la ciudad del Cuzco.³² Finalmente, estaban aquellos que constituían aproximadamente la tercera parte del personal artístico y que, por ser considerados «indígenas» o «aborígenes», ni siquiera eran mencionados por sus nombres; así, la mayoría pertenecía a un estrato humilde urbano o al medio rural. Entre ellos se encontraba, muy probablemente, el arpista Manuel Pillco, que paulatinamente se hizo conocido en el círculo artístico

²⁹ Letra tomada de Oróz 1999: 13. La traducción es de Elizabeth Mamani Kjuuro.

³⁰ *El Comercio*, 15 de noviembre de 1923, p. 3, que transcribe una nota del 27 de octubre de *El Diario* de Buenos Aires (s. a.). Además, véase *El Comercio*, 2 de octubre de 1923, p. 2, que transcribe un artículo de *El Tiempo* de Lima (s. a.).

³¹ *El Comercio*, 15 de diciembre de 1933, p. 3, que transcribe un artículo de *El Diario* de Buenos Aires (s. a.).

³² *Ibidem*, loc. cit.

de la ciudad del Cuzco y se convirtió en fundador de más de una institución cultural cuzqueña.³³

Al parecer, la mayoría de los temas musicales —ya sea de manera independiente o como parte de cuadros costumbristas, reconstrucciones históricas o escenas de dramas— incluía coros (seguramente formados por las «señoritas» y «señores»), solos de canto con acompañamiento de instrumentos tradicionales como las quenás y, finalmente, ejecuciones de una orquesta típica «compuesta por una pequeña arpa, quenás, tamboriles, *pinkuillus* y [...] *tinya*».³⁴ Lo más probable es que los miembros de la orquesta típica hayan estado entre las personas que la prensa consideró como aborígenes o indígenas y, por ello, omitió sus nombres. Es importante señalar que, a juzgar por los comentarios periodísticos sobre las voces y la música, muchas de las presentaciones mostraban características tradicionales de la música andina rural. Esta se basaba en tradiciones prehispánicas que implicaban, por ejemplo, «la preferencia por los sonidos agudos, al extremo de las posibilidades vocales»; la utilización de escalas musicales distintas de las usadas comúnmente en la música europea; y la ausencia o uso limitado de la armonía (Romero 1988: 229-235). Este tipo de música contrastaba con las composiciones armonizadas y orquestadas como el tema del *Ollantay* y el *Himno al Sol*; en efecto, pertenecían a un estilo mestizo que estaba surgiendo y que se materializó, posteriormente, en la música de instituciones como el Centro Qosqo.³⁵ Este estilo muestra, en alguna medida, las preferencias estéticas de la música tradicional andina de la época.

Es importante enfatizar que los comentarios sobre las características de las voces y de la música no estaban limitados a las presentaciones de los músicos considerados indígenas, sino que se extendían a las de los mestizos urbanos que interpretaban música como parte de los coros, cuadros costumbristas, reconstrucciones de rituales incaicos o solos de canto acompañados de instrumentos tradicionales. Un solo de canto que durante la gira se presentaba acompañado de dos quenás y que, según la prensa argentina, expresaba «la nostalgia andina»³⁶ era un canto sin autor conocido (o del folclore como se le llamaba) y dedicado al flamenco andino: *Pariwana*. A continuación lo transcribimos:

³³ Sobre este artista nos ocupamos en detalle en el segundo capítulo.

³⁴ *El Comercio*, 24 de noviembre de 1923, p. 5, que transcribe un artículo de *La Nación* de Buenos Aires (s. a.). Es posible que también que Víctor Guzmán hiciera acompañamientos ya sea para el coro o para individuales.

³⁵ Véanse los varios ejemplos de este estilo en los diferentes LP, el CD y el casete del Centro Qosqo listados en el apéndice.

³⁶ *El Comercio*, 5 de diciembre de 1923, p. 2, que transcribe un artículo de *La Nación* de Buenos Aires (s. a.).

Hanan phawaq pariwana
Chikallata pachaykamuy
Yanayki suyashasunki
Maris-marista waqaspa

Flamenco que vuelas arriba
 vuelve a la tierra un momento
 tu amada te está esperando
 llorando a mares, a mares

Mayutapas tapuykuni
Kaynintachus chimpamurqan
Sunquy k'iriy yanallayqa
Challqaykukuq tumpallapas

He preguntado incluso al río
 si hasta aquí llegó
 para refrescarse un poco
 la amada que hiere mi corazón³⁷

Aunque interpretaciones de temas del repertorio clásico de la música incaica, por lo general los más armonizados y orquestados, hayan estado presentes, este tipo de música no predominaba en los programas. Ello es también cierto para el caso de las presentaciones en Argentina, en las que la orquesta sinfónica del teatro Colón de Buenos Aires ejecutó algunos números con la dirección de Roberto Ojeda. En general, prevalecían las composiciones sin arreglos sinfónicos, las captaciones y, finalmente, la música de las danzas «del folclore».

Sabemos muy poco sobre las danzas que formaban parte de las escenas dramáticas de la Misión, así como sobre las reconstrucciones de rituales incaicos o de cuadros costumbristas, pero es muy probable que las danzas hayan sido estilizadas e interpretadas por las personas que componían el coro y las escenas dramáticas. Lo que sí es seguro es que muchas eran consideradas *qaswas*, un género representativo de la tradición rural indígena (Romero 1988: 229-235). Por otro lado, sabemos que la Misión presentó una serie de danzas que pertenecían al repertorio de fiestas rurales y urbanas populares; sin embargo, la mayoría de ellas no hacía alusión directa al Imperio incaico aunque algunos lo hayan podido ver así. Entre las danzas tenemos las siguientes: *K'achampa*,³⁸ *Sijlla*, *Waylaka*, *Sajsampillo*, *Sursurwaylla* y diversas *qaswas*. Posiblemente eran ejecutadas por las personas que fueron llamadas «parejas de aborígenes cuzqueños» o «cuerpo de baile indígena», y que definitivamente constituían un grupo distinto del de las «señoritas y señoras».³⁹ Es claro entonces cómo danzas como *Sijlla*, una parodia de las autoridades coloniales y republicanas, o *Waylaka*, una interpretación travestista de carácter carnavalesco, comienzan, junto al tema incaico, a ser representativas de la tradición cuzqueña y peruana.

³⁷ Letra y traducción tomada de Montoya 1987: 332-333.

³⁸ La música de la danza que interpreta la orquesta típica del Centro Qosqo se puede encontrar en el disco compacto *Qosqo Takiyminchis* (véase el apéndice).

³⁹ *El Comercio*, 2 de octubre de 1923, p. 2, que transcribe un artículo de *El Tiempo* de Lima (s. a.). Véase también *El Comercio*, 15 de noviembre de 1923.

Un tercer tipo de danzas era completamente independiente de cuadros y representaciones. Si bien eran danzas nuevas, cuya coreografía era bastante estilizada, su estilo musical incorporaba tradiciones rurales. Las dos danzas de este tipo que tuvieron gran éxito en las presentaciones de la Misión y se convirtieron en clásicos de la tradición cuzqueñista fueron el *wach'ij tusuy* ('danza de la flecha') y el *warak'a tusuy* ('danza de la honda'), reconocidas como creaciones de Roberto Ojeda Campana. Sobre una de las presentaciones de estas danzas en Buenos Aires, la prensa afirma: «[W]araka-Tusui" danza de la honda, en la que se producen los juegos al aire libre a que se entregan, después de las faenas, los indios del Perú, interpretados por mujeres en cuyas manos la honda mortífera se convierte en pintoresco adorno, i "la danza de la flecha", que hubo que incluirse en este programa, a pedido, del carácter áspero, ritmo obsesionante y fuerte colorido».⁴⁰

Si se analizara con detenimiento el programa del debut de la Misión en Buenos Aires, se podría notar, aún más claramente, la convergencia de estilos y tradiciones de la Misión. Podemos señalar, también, que la manera en que las tres partes del programa estaban estructuradas insinúa que hubo una tendencia a presentar primero lo más estilizado y armonizado, y hacia el final aquello que lo estaba en menor medida. Como muestra veamos, por ejemplo, la secuencia de la primera parte:

1. *Himno al Sol*. Interpretado por la orquesta sinfónica del Teatro Colón. Recopilación y arreglo de Daniel Alomía Robles. Pieza clásica de la música incaica a la que nos hemos referido anteriormente.
2. *Qosqo llaqta (Canto al Cuzco)*. Interpretada por el coro. Composición de Juan de Dios Aguirre. Homenaje melancólico a la ciudad del Cuzco dentro de la temática incaica. La producción musical de este artista cuzqueño (otro de los cuatro grandes de la música cuzqueña) y la de Roberto Ojeda descansaban en los repertorios de música rural y popular urbana del Cuzco.
3. *Suray surita*. Solo de canto y acompañamiento de queñas. Tema anónimo «del folclore» cuzqueño, pero «captado» por varios músicos, entre ellos, Roberto Ojeda, que en este programa presentó su propio arreglo.
4. *Kachampa*. Danza del repertorio de fiestas rurales y urbanas del Cuzco que tiene una rica coreografía. En ella se enfrentan varones con sus hondas o *warak'as*. Según la interpretación más común en el Cuzco actual, quizá proveniente de la presentación por la Misión, se trata de guerreros incas que muestran su destreza y valentía. La música y la coreografía de esta danza fueron «captadas» y arregladas por varios músicos y coreógrafos.

⁴⁰ *El Comercio*, 5 de diciembre 1923, p. 2, que transcribe un artículo de *La Nación* de Buenos Aires.

5. *Sumaj ñusta (Bella princesa)*. Pieza musical anónima o «del folclore» interpretada por la orquesta típica indígena.

La segunda y tercera parte de este programa muestran que lo presentado, que solo incluye «una escena culminante del drama Ollantay» (Aparicio 1994: 133), va desde lo más armonizado y orquestado —como, por ejemplo, la partitura del citado drama— hasta lo menos elaborado y más cercano a la realidad rural y popular urbano —como una *gaswa*, las captaciones y arreglos de temas folclóricos como *Qosqo Piris*, o los cuadros costumbristas como el *Awajkuna*, por ejemplo—.

Finalmente, hay que mencionar un género usado para la composición de los clásicos de la música incaica y la tradición musical urbana cuzqueña, en particular: el yaraví. Este género mestizo que en base al *harawi* prehispánico se gestó durante la colonia en el siglo XVIII representaba la tristeza que se consideraba típica de los indios (Estenssoro 1989: 34-35 y Romero 1988: 245).

Las piezas clásicas del repertorio incaico y cuzqueño compuestas dentro del género del yaraví (el *Ollantay* de Monet, por ejemplo) se percibieron como poseedoras de una gran «intensidad emotiva», no solo por los cuzqueños y los peruanos sino, también, por las audiencias de la Misión en Argentina. Dice *La Nación* de Buenos Aires sobre el debut de la Misión: «Inició el programa la ejecución del Himno al Sol, transcrito por Alomía Robles, que presenta una curiosa analogía con un himno chino a Confucio i es de una rara belleza musical por su carácter y su intensidad emotiva, cualidades que también encontramos en las melodías de “Ollantay” y “Atawalpa” que se oyeron».⁴¹

A lo largo del siglo XX, esta intensidad se buscó y logró en la tradición cuzqueña mediante variados estilos, pero el yaraví sigue ocupando un lugar privilegiado hasta hoy. Con sus diferentes matices, fue un elemento común entre la tradición cuzqueña rural y popular y urbana, y la de los círculos de artistas de clase media y alta con mayor formación musical formal. Gracias a este género, Manuel Pillco, arpista de formación autodidacta y de extracción popular, que al parecer ingresó a la Misión como parte de la «orquesta indígena», llegó a formar parte del círculo artístico que lideró la formación y desarrollo de las instituciones culturales en la ciudad del Cuzco. Los siguientes capítulos estudiarán, en detalle, su interesante trayectoria, la que define la confluencia de estilos y estratos sociales en la producción artístico-folclórica del Cuzco.

La Misión fue un experimento exitoso, que estimuló a los artistas cuzqueños en la creación de obras que, con raigambre andina o serrana, pudieran hacer sentir a todos los peruanos y americanos «lo nuestro». Las presentaciones de la Misión

⁴¹ *El Comercio*, 24 de noviembre de 1924, p. 5, que transcribe de *La Nación* de Buenos Aires.

tuvieron una mayor estilización, arreglo y referencias al pasado incaico que las que encontramos en creaciones posteriores. Sin embargo, quisiera demostrar que la Misión es un ejemplo de la confluencia de tradiciones, individuos y estilos provenientes de diferentes sectores de la sociedad cuzqueña de la época. Tanto la producción artística presente en la Misión como la que devino en las siguientes décadas en la ciudad del Cuzco no deben entenderse, entonces, como simples estilizaciones y manipulaciones de elementos culturales y estéticos de la población rural y urbana popular por parte de elites o capas medias de la ciudad del Cuzco. Ellas fueron, más bien, el resultado de un complejo encuentro de tradiciones que, siendo parte importante de la interacción social y política de los diferentes sectores cuzqueños, desarrolló su lógica propia. El arte que emergió en ese contexto materializó y dio forma específica a la identidad regional cuzqueña como a las propuestas de identidad nacional.

Poco a poco, la identidad regional y las propuestas de identidad nacional, estimuladas por una serie de factores locales, nacionales e internacionales (como el desarrollo de las disciplinas académicas, el turismo y los estímulos estatales), aprovecharon, con más fuerza, la creación artística como propulsora de sus objetivos. Ello se realizó, sobre todo, en espacios como las instituciones culturales, concursos y programas de radio, que hicieron más fluidas la creación artístico-folclórica, así como la participación de un cada vez mayor número de artistas provenientes de tradiciones autodidactas rurales y populares urbanas. Si la tradición artístico-folclórica fuera tan solo el resultado de una manipulación o cooptación de tradiciones populares, no podríamos explicarnos el arraigo que esta tiene hasta el presente. Sin embargo, su popularidad y arraigo pueden ser comprendidos si aceptamos que muchas de las piezas musicales, danzas y cuadros son el resultado de la confluencia de individuos, estilos y repertorios, que en alguna medida estuvo presente en la Misión y siguió desarrollándose en los años posteriores.

Capítulo 2

Los inicios de las instituciones culturales y los concursos

Muchos elementos indican que la exitosa experiencia de la Misión Peruana de Arte Incaico estimuló, en artistas e intelectuales, no solo una continua creación artístico-folclórica sino, también, la institucionalización de su actividad, lo que finalmente contribuyó a la formación de una identidad regional. Asimismo, su producción representó, como en efecto había sucedido en su caso, un arte nacional enraizado en tradiciones andinas o serranas. Como mencionamos en la introducción, el esfuerzo cuzqueño por forjar una identidad regional, nacional y americana debe entenderse en el contexto mayor del desarrollo de otros nacionalismos latinoamericanos que buscaron, en los diferentes contextos indígenas americanos (o de origen africano en países como Colombia y Brasil), la base de su consolidación y de una identidad común americana.¹ Desarrollaremos, más adelante, cómo los intelectuales se inspiraron, además, en nacionalismos europeos como el ruso, que daban gran relevancia a la producción artística basada en tradiciones populares o folclóricas. Finalmente, como he señalado en trabajos anteriores, no puede dejarse de lado el impacto que tuvo, en la producción artístico-folclórica cuzqueña, el interés académico por el estudio del folclor (derivado también de corrientes europeas) y el comienzo del desarrollo de la identidad del pueblo cuzqueño y del Cuzco como centro de interés arqueológico y potencial centro turístico.

Aceptar que la producción artístico-folclórica cuzqueña se haya desarrollado en el contexto de esfuerzos nacionalistas de líderes políticos e intelectuales no significa, en ningún sentido, afirmar que haya sido, sobre todo, el resultado de una simple manipulación y estilización, realizada por estos, de elementos culturales pertenecientes a la población rural o urbano-popular. Aquella fue, más bien, el resultado de una compleja interacción de individuos y estilos pertenecientes a los

¹ Véase, en especial, los segundos capítulos de Mendoza 2000 y 2001, respectivamente.

sectores sociales que integraban esas poblaciones. Es más, podemos argumentar que mucho del impulso y entusiasmo creador artístico-folclórico provenía de los sectores rurales y urbanos populares, pues estos dieron continuidad a las instituciones y espacios que fomentaban la producción. Por lo tanto, es importante analizar las diferentes motivaciones individuales o grupales que llevaron a los miembros de distintos sectores sociales del Cuzco a incorporarse al esfuerzo de consolidar y difundir su arte.

Los orígenes del Centro Qosqo de Arte Nativo —la primera institución cultural cuzqueña dedicada a la promoción del arte folclórico regional y nacional, y al parecer la primera institución de este tipo en el Perú— se relacionan directamente con la Misión Peruana de Arte Incaico. Aún más, como mostraremos en este y los siguientes capítulos, ambos grupos tendían, en muchas ocasiones, a confundirse e identificarse como uno solo. Como en el caso de la Misión Peruana, el Centro Qosqo se convirtió en un espacio de encuentro de individuos, estilos, preferencias estéticas y, en general, elementos culturales provenientes de diferentes sectores urbanos y rurales del Cuzco. Desde nuestra perspectiva, esta circunstancia hizo posible que, en su seno, se generase una rica producción artístico-folclórica que serviría, posteriormente, como punto de referencia en todo el departamento durante los siglos XX y XXI. De hecho, los cuzqueños todavía consideran el Centro Qosqo como la institución cultural de promoción folclórica más importante y respetada.

Es difícil documentar la participación de artistas autodidactas de procedencia rural o urbano popular durante lo que los miembros del Centro Qosqo reconocen como la primera etapa de formación de su institución (desde 1924 hasta fines de la década de 1930, aproximadamente). La mayoría de la documentación de dicha época registra solo la participación de las personas sobresalientes de la Misión Peruana o de otras figuras intelectuales y artísticas que, de una manera u otra, habían adquirido reconocimiento.² Sin embargo, a través de la trayectoria de Manuel Pillco Cuba (véase ilustración 3) se podrá observar la participación de autodidactas en la creación y evolución del Centro Qosqo.

Recoger aspectos de la vida artística de Manuel Pillco —virtuoso del arpa, cofundador de más de una institución cultural, activo promotor de varias otras y, en general, participante en casi todo tipo de actividad musical cuzqueña— permitirá explorar, también, el desenvolvimiento de otras instituciones y espacios de creación y desarrollo del arte folclórico. En estos, la creciente participación de

² Como se dijo en el capítulo anterior, la mayoría de estos personajes pertenecía a capas medias y altas de la ciudad del Cuzco (en algunos casos, ni siquiera eran naturales del departamento), y contaba con educación secundaria o universitaria, y formación artística formal de influencia cosmopolita (lo que significaba conocimiento de repertorios clásicos y contemporáneos difundidos desde Europa y los Estados Unidos; y, muy probablemente, entrenamiento en la lectura y escritura de la música).



3 Manuel Pillco y su arpa «domingacha».

artistas procedentes de una tradición autodidacta de extracción popular será notable y coincidirá con la promoción estatal del folclor como vía de fomento del nacionalismo; con el desarrollo del movimiento intelectual del neindianismo, que pretendió dejar de lado el *incanismo* y estimuló la exaltación de la identidad chola y mestiza; y con el interés nacional e internacional por el Cuzco como centro turístico.

Puntos de encuentro: Manuel Pillco, el yaraví y los comienzos del Centro Qosqo

[...] [H]asta ahora sigo, sigo, tendré que seguir hasta mi sepultura. Aunque sea muerto, aunque sea en mi sepultura voy a estar todavía tocando arpa.

MANUEL PILLCO, entrevista de Enrique Pilco, Cuzco, 1990.

Manuel Pillco Cuba nació el 25 de diciembre de 1903 en el distrito de Zurite, provincia de Anta, departamento del Cuzco. Poco antes de cumplir los siete años, su madrina Carmen Lira lo llevó a la ciudad del Cuzco «para que tuviera un mejor futuro, tal como así lo entendían sus padres». ³ Su primera lengua fue el quechua, que se convirtió, al parecer, en la lengua dominante a lo largo de su vida. ⁴ No sabemos con seguridad qué grado de instrucción escolar recibió, pero su hijo Reynaldo estima que posiblemente haya alcanzado el equivalente a la instrucción primaria. ⁵ Desde su llegada a la ciudad del Cuzco comenzó a trabajar de ayudante en oficios diversos como la panadería, la peluquería y la pirotecnia. Su experiencia como aprendiz de pirotecnia tuvo un impacto determinante en su vida, ya que adquirió gran reconocimiento y sus trabajos eran muy requeridos en todo tipo de celebraciones cuzqueñas. Como recuerda su familia, «su trabajo en este campo obtuvo un reconocimiento oficial de la comunidad a partir del año 40, a través de diplomas otorgados por la comuna del Cuzco en reiteradas ocasiones» (Pillco s. a.: 1). Aparentemente, la actividad pirotécnica se convirtió en su principal fuente de ingreso durante toda su vida.

³ Este fragmento es parte del texto preparado por la familia Pillco (s. a.: 1) para ser usado en la producción del disco compacto FAMILIA PILLCO. *Violins from the Andes*, citado en el apéndice.

⁴ Aunque no tuve la suerte de conocer personalmente a Manuel Pillco, la grabación que su nieto y otro músico cuzqueño le hicieron en 1990 evidencia que la fonética y la estructura gramatical del quechua interferían acusadamente con su uso del castellano; incluso utilizaba palabras del quechua cuando hablaba en esa lengua.

⁵ Reynaldo Pillco, entrevista de Zoila Mendoza, julio de 1996.

Manuel Pillco recordaba, con cariño y agradecimiento, el trato y la educación que recibió de la señora Lira, su madrina. Ella era la madre de quien se convertiría en un afamado pintor y una figura artística e intelectual en el Cuzco: Mariano Fuentes Lira. Con este, Pillco compartió su infancia; y probablemente fuera él quien contribuyó a que tuviera entrada en la vida bohemia y artística del Cuzco de la época.

Sin embargo, consideramos que hubo dos elementos mucho más importantes para el encuentro entre el círculo de artistas e intelectuales, y Manuel Pillco: el yaraví, principal género musical en el que se desarrolló, y su particular estilo de ejecución del arpa. En su interpretación de yaravíes y, en general, de los temas que se popularizaban en el repertorio de la música cuzqueña, Manuel Pillco llegó a desarrollar un inigualable estilo que sobresalía por un único y complejo sentido de la armonía y el ritmo.⁶

Si bien existen algunos trabajos que discuten aspectos musicales e históricos del yaraví, el estudio detallado de las características, las variedades y la evolución de este género aún está por elaborarse.⁷ En términos generales, los trabajos coinciden en señalar que el yaraví se deriva y mantiene características importantes de uno de los géneros más difundidos en el mundo andino precolombino: el *harawi*, que tiene un «carácter evocativo y nostálgico» (Romero 1988: 243). Es importante señalar que, hasta hoy, el *harawi*, como género distinto del yaraví, se mantiene en zonas rurales del Perú como los departamentos de Ayacucho, Cuzco y Lima, y su interpretación tiene un vínculo estrecho con contextos vitales específicos—siembra, cosecha y matrimonio— y con momentos ceremoniales importantes—recepción o despedida de personas importantes— (Romero 1988: 243).⁸

Aunque existen distintas variedades, los que se han acercado al estudio del yaraví lo consideran, en general, como un género mestizo, en la medida en que incorpora elementos precolombinos y europeos. Según Carlos Raygada, «es el

⁶ Para apreciar este estilo tan especial se pueden escuchar dos solos de arpa de Manuel Pillco que se encuentran en dos de las grabaciones citadas en el apéndice. Estas son las piezas «En mi pobreza» (compuesta por el mismo Pillco) en el álbum *Saqsayhuamán* y «Melodías en arpa» en el álbum *Danzas del Tawantinsuyo*.

⁷ Para referencias sobre el yaraví en el Perú véase Estenssoro 1989: 30-37; Enrique Pilco, entrevista de Zoila Mendoza, Sevilla, enero de 2002; Pagaza 1963; Pilco 2000; Raygada 1936, y Romero 1988: 245-246.

⁸ En la actualidad, el *harawi* puede ser descrito, según Romero (ed.) 2002, como «un género de canto monofónico que consiste en una frase musical repetida varias veces con pasajes melismáticos y largos glissandos [sic]» (p. 39), mientras que del yaraví se puede decir que, habiendo evolucionado del *harawi*, «es un género de canción mestiza suave y lírico en ritmo ternario y forma binaria» (p. 43). Se pueden escuchar ejemplos de yaravíes en la mayoría de las grabaciones listadas en el apéndice, pero recomendamos escuchar los que se hallan presentes en el disco compacto FAMILIA PILLCO. *Violins from the Andes*, citado en el apéndice.

punto de partida de todos los investigadores, sin duda por ser la forma que mejor condensa las características del mestizaje indohispano» (Pagaza 1963: 97). Es también un género que se considera propio del pueblo peruano, aunque se haya difundido en otros países sudamericanos. También se sabe, gracias a un debate publicado en el *Mercurio Peruano* hacia finales del siglo XVIII, que el yaraví ya era un género reconocido como tal en ese entonces (Estenssoro 1989, Pagaza 1963, Raygada 1936 y Romero 1988). Es interesante señalar que, aunque sus estudiosos concuerdan en atribuirle un carácter mestizo, Romero (1988) recuerda que en el siglo XVIII, cuando sucedió la polémica acerca de su carácter mestizo, la repercusión del yaraví, con su aire triste y melancólico, «tuvo mucho que ver con el estereotipo creado por el habitante criollo en el sentido de que la música andina es triste y melancólica, y que reflejaba así un supuesto pesimismo y fatalismo andino» (p. 245).

Los yaravíes se desarrollaron en diversos ámbitos rurales y urbanos, tanto religiosos como seculares. Por ello, adquirieron, también, características propias y particulares, determinadas por su lugar de desarrollo. Un espacio muy importante fue el ámbito religioso, en el que Manuel Pillco dominó en gran medida (Pillco 2000 y Enrique Pillco, entrevista de Zoila Mendoza, Sevilla, enero de 2002). Evaluando su propia trayectoria musical hacia el final de su vida, Manuel Pillco comentaba:

A mi me ha tocado tocar arpa en cuestión de religión, en el templo toda mi juventud, todo lo que he aprendido, mi dedicación era tocar para el templo [...] más mi dedicación yo tenía para los templos, la Virgen del Carmen, Reina de Belén, Reina del Rosario, casi la mayor parte, Santa Ana, yo me he dedicado a tocar mi arpa, aprender para el templo no para jarana, pero he tocado para jarana, pero no mucho. (Manuel Pillco, entrevista de Enrique Pillco, Cuzco, 1990)

Respondiendo a la pregunta sobre su aprendizaje musical con el arpa, este artista resaltaba dos hechos. El primero era que, si bien su padre Juan Pablo había sido arpista, nunca le había enseñado a tocar el instrumento; insiste en que él aprendió a los 14 años, cuando residía en la ciudad del Cuzco, en donde tocaba con otros músicos. Entre estos menciona a Cosme Licuona, con quien tocaba en el distrito de San Sebastián. Décadas más tarde, ambos estuvieron entre los fundadores de la Asociación Folklórica Kosko, institución que al unirse al desarticulado Centro Qosqo de esos años lo llevó a su revitalización definitiva.

El segundo era que su desarrollo musical sucedió en el ámbito religioso, en el que tocó sobre todo el arpa con acompañamiento del violín, y estuvo ligado, intrínsecamente, a su gran fervor religioso hacia importantes imágenes veneradas por los cuzqueños, algunas de las cuales se han mencionado en el testimonio citado arriba. Entre ellas destaca la imagen del Señor de los Temblores de la catedral cuzqueña, venerada con gran suntuosidad cada lunes santo. Habría que agregar

que Manuel Pillco fue, incluso, el gran organizador de las asociaciones de músicos que se dedicaron a tocar en honor a estas imágenes para sus fiestas principales.⁹

Sabemos que, durante el período colonial, la música y la danza interpretadas por la población indígena durante rituales católicos se convirtieron en espacios de confrontación y negociación de identidades y prácticas simbólicas (Ares 1984; Estenssoro 1990, 1992 y 2003; y Poole 1990). La actitud de los evangelizadores españoles frente a la rica tradición de música y danza ritual existente entre los pobladores andinos varió en función tanto de la orden que estuvo a cargo de la evangelización como de la situación política. No obstante, es claro que dicha tradición se utilizó como una vía importante para incorporar a la población indígena dentro del mundo católico (Ares 1984 y Estenssoro 1990, 1992 y 2003).

Las formas y los instrumentos musicales que introdujeron los evangelizadores se transformaron al tiempo que iban desarrollándose los estilos locales. Los himnos religiosos de la tradición polifónica europea fueron dando paso a himnos en el género monódico del yaraví; el arpa y el violín, que fueron dos de los instrumentos más propagados por los misioneros españoles, se adaptaron hasta dar lugar a formas locales como la popular «domingacha» (Olsen 1986; Pilco 2000; Enrique Pilco, entrevista de Zoila Mendoza, Sevilla, enero de 2002; y Romero 1998). Esta pequeña arpa diatónica, con caja de resonancia en forma de pera y usualmente afinada en do mayor, fue el instrumento preferido de Manuel Pillco.

Por su manejo de múltiples repertorios, Pillco se movía con gran facilidad entre los ámbitos religiosos y seculares, así como entre los rurales remotos y los frecuentados por la bohemia artística de la ciudad del Cuzco. Si bien Manuel comenzó a tocar el arpa cuando residía en la ciudad del Cuzco, su música tuvo mucha influencia de los estilos del campo. No solo no perdió contacto con su pueblo de origen, sino que viajaba a tocar en fiestas y ceremonias de pequeños pueblos alejados de la ciudad del Cuzco. En opinión de su hijo Reynaldo, su padre «ha sido portador de la música del campo» a la ciudad:

La música del campo lo tocaba inclusive imitando al charango, con una afinación especial que lo hacía él. Pero al mismo tiempo también tenía una habilidad para poder encuadrarse en la música que se ejecutaba acá [Cuzco ciudad]. De tal suerte que no tenía dificultad inclusive para cambiar de tonalidad; él lo afinaba el arpa. Había que afinar siempre en otro tono, los tonos mayores y menores ¿no? [...] la afinación era distinta para cada tema. (Reynaldo Pillco, entrevista de Zoila Mendoza, 2001)

En el ámbito bohemio de la ciudad del Cuzco, Manuel Pillco era muy requerido para serenatas u otras ocasiones festivas, ya que, en palabras de su hijo Reynaldo,

⁹ En la entrevista de 1990, Manuel Pillco mencionó haber fundado las organizaciones para tocar al Señor de los Temblores, a san Mateo y a la Virgen de Belén. La primera la fundó entre 1938 y 1940.

«tenía una forma de tocar que pegaba» (Reynaldo Pillco, entrevista de Zoila Mendoza, 2001). Aparentemente, una de las razones por las que su música gustaba en ese ambiente era que Manuel Pillco tenía una inigualable capacidad de armonizar las melodías. Como prosigue su hijo Reynaldo: «[...] adquirió un estilo propio, su armonización es muy peculiar, da gusto, es concordante con la melodía» (Reynaldo Pillco, entrevista de Zoila Mendoza, 2001). Esta característica la enfatiza su nieto y discípulo Enrique Pilco,¹⁰ violinista y estudioso de la tradición musical religiosa cuzqueña. Refiriéndose a la interpretación de yaravíes de su abuelo y otros temas que se popularizaron como clásicos de la tradición urbana cuzqueña, Enrique nos comenta:

El juego de bajos, en concordancia con la melodía, es magistral. El arpa es un instrumento armónico comparable al piano, pues se puede desarrollar la melodía como acompañarla al mismo momento [...]. Este rasgo, poco cultivado hoy en día, resalta claramente en los solos registrados en los discos con el Centro Qosqo y Danzas del Tahuantinsuyo. Entonces claro que su música tenía armonía, en realidad era más armónica que melódica, o de una riqueza armónica particular. Si tratas de oír con atención cualquiera de sus grabaciones, podrás darte cuenta que el juego de notas paralelas es frondoso. A esto se añade la base rítmica no menos compleja. En conjunto es un estilo que no he vuelto ni volveré a oír en vivo. (Enrique Pilco, entrevista de Zoila Mendoza, Sevilla, enero de 2002).¹¹

Como mencionáramos en el capítulo anterior, los creadores del emergente estilo de música incaica, cuzqueña o nacional buscaban, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, desarrollar el elemento de la armonía en sus composiciones y captaciones, rasgo que estaba ausente de la mayoría de las tradiciones rurales y urbano-populares. Por otro lado, el yaraví era uno de los géneros favoritos para la producción de las piezas clásicas de esta tradición (el *Ollantay* de Manuel Monet es un ejemplo de este hecho). Este estilo fue también el que Manuel Pillco privilegió para sus composiciones, tal como se puede apreciar «En mi pobreza».¹²

¹⁰ Enrique escribe su nombre solo con una «l». Este nieto de Manuel realiza, actualmente, estudios doctorales de antropología en Francia y se ocupa principalmente de la tradición musical sacra andina.

¹¹ Al leer un borrador anterior de este capítulo, Enrique Pilco manifestó su deseo de aclarar que este comentario no implica que no existan otros arpistas que logren un dominio igual o mejor que el de su abuelo, y que él solo quería enfatizar lo impresionante de la calidad de dominio del instrumento por parte de su abuelo. En la entrevista, me explicó que particularmente le llamaba la atención la capacidad que tenía su abuelo de hacer que el trabajo de la mano izquierda sea independiente del de la mano derecha, con lo que complementaba el trabajo de esta, pero no se supeditaba a ella. Esto, según nos comentó Enrique, no es muy común hoy en día.

¹² Esta pieza, interpretada por el mismo Manuel Pillco, se encuentra grabada en el LP *Saqsayhuamán* del Centro Qosqo. Una nueva versión se encuentra en el disco compacto FAMILIA PILLCO. *Violin from the Andes*. Las referencias completas de estas grabaciones se consignan en el apéndice.

Al parecer, la identificación de Manuel Pillco con el género del yaraví y su particular estilo armónico sirvieron como punto de encuentro con los miembros de la bohemia musical cuzqueña de la Misión Peruana de Arte Incaico y posteriores líderes del Centro Qosqo. La familia de Manuel Pillco asegura que este artista participó en ambos grupos, aunque no siempre la documentación escrita que hemos podido hallar lo consigne, al menos de esa manera.¹³ En el caso de la Misión, sabemos que la documentación no recoge todos los nombres y, sobre todo, ignora los nombres de aquellos que eran considerados como «instrumentistas» o integrantes de una «orquesta típica» o «cuerpo de baile indígena».¹⁴ Sin embargo, es seguro que el arpa estaba presente en las actuaciones de la Misión Peruana como lo atestiguan una serie de comentarios periodísticos después del debut de la Misión en Buenos Aires. Así, por ejemplo, lo muestra el siguiente: «Un número interesante fue la orquesta típica compuesta por una pequeña arpa, queñas, tamboriles, pinkuillus i la tinya, interpretando aires populares cuzqueños».¹⁵ Cuando se formó la Misión, Manuel Pillco era un reconocido arpista en Cuzco y frecuentaba a los que la fundaron. Tenía 21 años y venía tocando el arpa desde los 14. Quizá otra prueba de que haya participado en la Misión sea que fue llamado a integrar el Centro Qosqo, que se formó el mismo año en que este grupo de artistas regresó al Cuzco después de su exitosa gira.

Al escribir una reseña histórica del Centro Qosqo, Diómedes Oroz Villena (1989), actual miembro, recoge del anecdotario de Roberto Ojeda Campana, director musical de la Misión, el siguiente relato:

Un 6 de Noviembre de 1924, reunidos ocho amigos artistas, en el interior de una cafetería o tetería llamada LA ROTONDA [sic] (barrios altos del Cuzco), decidieron crear una agrupación de música y danza vernácula al que bautizaron con el nombre de CENTRO CCOSCO DE ARTE NATIVO [sic]. Días después, en una reunión formal del 10 de Noviembre se instaló su primera Junta Directiva encabezada por el Dr. Luis Alberto Pardo Durand, eminente arqueólogo y cuzqueñista, que sentó las bases de muchas instituciones culturales y científicas. En aquel selecto grupo estaban: Baltazar Zegarra P., Roberto Ojeda C., Juan de Dios Aguirre Ch., César Valdivieso, Humberto Vidal U., Santiago Lechuga, Manuel Palomino, Martín Chambi, Horacio Fortón, Avelino García y otros más. (p. 1)¹⁶

¹³ La familia reconoce esta participación en el folleto que acompaña el disco compacto FAMILIA PILLCO. *Violin from the Andes*, citado en el apéndice.

¹⁴ Véase las ediciones de *El Comercio* del 2 de octubre y el 15 noviembre de 1923.

¹⁵ Reproducido del diario *La Nación* de Buenos Aires en la edición de *El Comercio* del 24 de noviembre de 1923.

¹⁶ La biografía de Humberto Vidal Unda, elaborada por su hermana Delia, menciona a Max Galdo y Domingo Rado como parte de los que se reunieron por primera vez en la «tetería» para acordar fundar la institución (Vidal de Milla 1982: 15).

Como lo reconoce Reynaldo Pillco, la incorporación de su padre a este «selec-to» grupo de intelectuales y artistas fue un suceso «un tanto particular» que puede haberse debido a que «habría impresionado su interpretación dentro de la música folklórica» (Reynaldo Pillco y Enrique Pillco, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, julio de 2001). Reynaldo Pillco opina, además, que la amistad que Manuel tuvo con Martín Chambi, el ahora mundialmente reconocido fotógrafo y cuyo nombre sí menciona Ojeda, así como su participación en la Misión, fueron probablemente factores importantes para su incorporación al grupo de fundadores del Centro Qosqo.

De hecho, el Centro Qosqo, que en realidad se llamó Centro Musical Cuzco hasta 1933, era una institución cultural que reunió tanto a artistas como a intelectuales que, por su especial apego a la música, la danza o el teatro, consideraban que el impulso de estas prácticas era crucial para el desarrollo de un sentimiento y una identidad cuzqueñista. Su creación fue estimulada por la riqueza artística de los diferentes sectores rurales y urbanos de la sociedad cuzqueña, así como por el renovado interés en la creación de una identidad nacional basada en la exaltación de los valores «nativos» o «vernáculos» que el Cuzco, percibido como representante de lo incaico, debía asumir de manera central.

En sus inicios, la mayoría de los miembros de esta institución pertenecía a sectores medios y altos de la sociedad cuzqueña, y destacaba por su grado ya sea de instrucción universitaria o de formación musical. Juan de Dios Aguirre, Baltazar Zegarra y Roberto Ojeda, reconocidos sobre todo por su trabajo de composición y arreglo, recibieron educación musical desde temprana edad (Ojeda 1987). Su intensa labor artística y educativa les valió, en 1959, el reconocimiento que recibieron, junto con Francisco González Gamarra, al ser designados «los cuatro grandes de la música cuzqueña».¹⁷ Entre los fundadores del Centro también estuvo Humberto Vidal Unda, quien, como veremos más adelante, se convirtió, durante las siguientes dos décadas, en gran figura promotora del cuzqueñismo e impulsó la actividad cultural y turística de la ciudad mediante una serie de instituciones. Finalmente, debemos mencionar que Luis Ochoa y Julio Rouvirós, reconocidas figuras del teatro incaico y directores de escena de la Misión, estuvieron también en el grupo que inició el Centro.

Al parecer, este entusiasmo inicial fue insuficiente para consolidar inmediatamente la institución. En marzo de 1927, un comentario periodístico en el Cuzco reclamaba la necesidad de reactivar el Centro Musical Cuzco, en cuya creación y corta duración participaron «maestros» con «méritos conquistados en el país y en el extranjero». Por este motivo, era necesario —se decía— «volver a la labor emprendida,

¹⁷ Véase referencia a este nombramiento en la introducción.

valía cimentada en Bolivia, la Argentina y el Uruguay». ¹⁸ Según este mismo artículo, rivalidades y deseos de notoriedad entre sus miembros lo llevaron al estancamiento, pero era necesario revitalizarlo, ya que el Cuzco se relegaba en relación con lo que acontecía en otras ciudades del país. ¹⁹ Efectivamente, en todo el país, intelectuales, políticos y otros miembros de los sectores medios y altos de la sociedad empezaron a interesarse cada vez más por la revalorización de las prácticas festivas, especialmente la música y la danza, de los sectores campesinos y populares urbanos, que en el pasado, con frecuencia, habían sido criticadas y reprimidas desde distintas perspectivas. Uno de los canales más efectivos fueron los concursos folclóricos, en los que los miembros del Centro Musical Cuzco y de otras agrupaciones cuzqueñas, así como artistas procedentes de diversos sectores sociales cuzqueños, comenzaron a participar activamente.

El primer concurso en la pampa de Amancaes y su repercusión en el Cuzco

Sin duda, el concurso de música y bailes nacionales que se comenzó a realizar en la pampa de Amancaes, distrito del Rímac, en 1927 fue uno de los grandes incentivos para la producción y popularización de los estilos regionales de diferentes partes del Perú. Este certamen, creado como parte de la celebración religiosa de origen colonial en honor a san Juan, fue activamente fomentado por el segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930). Al parecer, en 1925 y 1926, esta tradicional celebración, percibida como «para limeños exclusivamente», empezó a contar con la notoria participación de migrantes residentes, «con música y bailes regionales y [...] con trajes visiblemente estilizados y adaptados a la ocasión» (Vivanco 1973: 33). La respuesta del alcalde del distrito Juan Ríos y del presidente Leguía fue canalizar la participación de esta población serrana por medio de un concurso que, desde el principio, sobrepasó las expectativas de los organizadores.

Según Vivanco (1973), este primer evento logró convocar 50.000 personas y, desde esa fecha, el presidente Leguía y otras autoridades nacionales asistieron regularmente a los concursos (1934-1939). El Gobierno apoyó económicamente el evento y creó varios premios, de los que el principal se denominaba «Presidente de la República». El primero de los trofeos fue otorgado a un trío de músicos cuzqueños «en quenás y piano, ejecutantes en yaravís, huaynos y danzas de guerra, formado por los señores: Andrés Izquierdo, Justo Morales, y Luis F. Esquivel» (Vivanco 1973: 34). Estos residían en la capital.

¹⁸ *El Comercio*, 26 de marzo de 1927, p. 2.

¹⁹ *Ibidem*, *loc. cit.*



4 Luis Esquivel al recibir un premio de Augusto B. Leguía por su triunfo en el concurso de la pampa de Amancaes.

El siguiente año, el concurso adquirió tal dimensión en el ámbito nacional que fue necesario realizar funciones eliminatorias previas. Al parecer, el primer concurso había contado, sobre todo, con la participación de provincianos residentes en la capital; su segunda edición, sin embargo, había contado con una mayor participación de delegaciones de varios departamentos de la costa y de la sierra del país. Si bien es necesario hacer más investigación en este campo, algunos datos sugieren que los provincianos estimularon directamente la formación y participación de delegaciones.²⁰ Las palabras del alcalde del Rímac durante el evento de 1928 así también lo indican: «Pero este año, a diferencia del anterior, las fecundas proyecciones de este Certamen, se han extendido a toda la República, mediante el eficaz auxilio que habéis querido prestarle, haciendo así posible la venida a esta capital de numerosísimas delegaciones artísticas representativas de todos los Departamentos del Perú» (Vivanco 1973: 36).

Para este segundo año, un revitalizado Centro Musical Cuzco organizó una de las delegaciones que representó al Cuzco en Amancaes. La otra fue el Conjunto Acomayo, iniciado y dirigido por el músico, compositor y estudioso de la música cuzqueña, el acomaíno Policarpo Caballero Farfán. El grupo organizado por el Centro Musical, que se llamó Misión Cuzqueña de Arte Incaico, recibió apoyo oficial y económico del municipio del Cuzco. De la participación de estos grupos en Amancaes nos ocupamos más adelante.

La idea de realizar concursos para fomentar las prácticas campesinas y populares urbanas que empezaron a denominarse folclóricas, con marcada connotación positiva, también apareció entre los cuzqueños antes de la realización del primer concurso de Amancaes. En enero de 1927 encontramos dos comentarios periodísticos del intelectual cuzqueño Carlos Ríos Pagaza. Este, en su dura crítica al intento del párroco de San Sebastián de suprimir las danzas en la fiesta patronal de ese distrito, hace un llamado para canalizar estas prácticas mediante concursos. En un comentario afirma: «El día que no sólo se permitan los bailes regionales bien encauzados, en todos los pueblos de la sierra, sino una o dos veces por año, se promuevan concursos en las capitales de departamentos, algo verdadero habremos hecho en orden de afirmar nuestra desdibujada fisonomía [...]».²¹

²⁰ Vivanco (1973) menciona el gran apoyo que la colonia ancashina en Lima proporcionó a la delegación de su departamento al emitir una circular para que se aliente a sus 60 miembros. Al parecer, el apoyo fue masivo (p. 36). Por otra parte, tengo noticia de que un finado tío-abuelo mío, Alejandro Beoutis Joffre, procedente del pueblo de San Jerónimo en el departamento de Junín y residente en Lima, era gran promotor de las delegaciones artísticas que iban de la zona del valle del Mantaro al concurso de Amancaes, a las que proveía de casa y comida durante su estadía en la capital (Héctor Beoutis, entrevista de Zoila Mendoza, diciembre de 2002).

²¹ *El Comercio*, 19 de enero 1927, p. 2.

Durante estos años crecía, entre los miembros de la intelectualidad cuzqueña y nacional, la convicción de que, siguiendo el ejemplo de los países percibidos como más avanzados, se debía «encauzar», pulir y elaborar las prácticas «folclóricas», «vernáculos», «aborígenes» o «indígenas», como se las calificaba indistintamente, pues esa era la mejor manera de construir una base cultural realmente nacional. Por ejemplo, Díaz Pagaza opinaba que tratar de extirpar las «danzas vernaculares [sic]» era un intento de mentes retrogradadas «cuando pueblos más cultos que el nuestro, como México, los realizan por su enorme valor histórico, social y educativo».²² Por otro lado, comentando el éxito del primer concurso de Amancaes, Antonio Garland, director artístico en Lima y promotor del desarrollo de estilos nacionales, sugería, en un artículo periodístico, que eventos como el de Amancaes sustentaba la posibilidad de que en el Perú pudiera realizarse lo que «el famoso grupo de los “cinco” autores rusos,²³ que recogiendo la gama musical de su pueblo supieron armonizarla con verismo y maestría tantas que han marcado un compás insuperable en la historia de la música universal».²⁴ Por esos años, los ejemplos de Rusia y México estaban presentes en intelectuales y artistas de otros países sudamericanos como Argentina, en donde —recordemos— el interés por las presentaciones de la Misión Peruana se ligaba directamente al deseo de crear una identidad americana basada en lo autóctono.²⁵

El primer concurso en Amancaes repercutió en la reinauguración de las actividades del entonces llamado Centro Musical Cuzco. En octubre de 1927, este convocó para un concurso departamental de música típica regional con ocasión de la festividad del Día de la Raza (12 de octubre). Según manifestaron sus dirigentes, la organización de este tipo de actividades se derivaba de uno de los fines principales de su fundación: «recoger, estudiar y dar a conocer la música típica regional, especialmente la que aún sobrevive, de las épocas pre-hispánica y colonial en diferentes lugares del departamento».²⁶ Aparentemente, este concurso fue motivado por el deseo de que la música y la danza que se presentaban como cuzqueñas o incaicas se inspirasen más fuertemente que en los casos del primer concurso de Amancaes y las presentaciones de la Misión en las tradiciones populares urbanas y rurales existentes. Entre las consideraciones tomadas en cuenta para la decisión de

²² *Ibidem*, loc. cit.

²³ Estos conocidos cinco autores rusos son Balakirev, Rimsky-Korsakov, Musorgsky y Borodin.

²⁴ *El Comercio*, 13 de julio 1927, p. 3.

²⁵ Un comentario en *La Nación* de Buenos Aires sobre la actuación de la Misión Peruana dice: «[...] la obra de arte, aquello que hicieron los rusos, por ejemplo, toca ahora realizarlo a los músicos, pintores, poetas. Entonces el arte de estas naciones será fiel expresión del alma americana». Véase la reproducción de este comentario en la edición de *El Comercio* del 11 de diciembre 1924, p. 2.

²⁶ *El Comercio*, 16 de septiembre de 1927, p. 2.

organizar el concurso regional, los dirigentes del Centro Musical²⁷ mencionaron las siguientes:

«Que las audiciones dadas últimamente en la capital de la república, así como las manifestaciones artísticas del mismo género, dadas anteriormente en el país y en el extranjero a pesar de los éxitos obtenidos no ser [sic] lo suficientemente completas. Que a pesar de todo lo efectuado hasta hoy, aún hay mucha música inédita, de remarcado sabor autóctono, que por falta de oportunidades y medios no han podido ser apreciados».²⁸

El día siguiente al llamado, y siempre con la ilusión de que el Cuzco representase a la nación en el extranjero, un comentario periodístico insinuó que los repertorios e intérpretes destacados en el concurso que organizaba el Centro podrían conformar una delegación cuzqueña que, en la exposición mundial de Sevilla de 1929, mostrara «fielmente uno de los esenciales aspectos del alma indígena peruana andina».²⁹ Los dirigentes del Centro Musical organizaron este primer concurso a través del Concejo Provincial del Cercado del Cuzco y se dirigieron a las autoridades de los municipios y a los concejos provinciales para que se encargaran de enviar a sus representantes. Por los comentarios hechos en la convocatoria al concurso, es obvio que los miembros del Centro deseaban que las expresiones que se presentaran evitasen, en lo posible, seguir algún patrón de estandarización regional o nacional. Quizá ellos eran conscientes de que, en otros lugares del departamento, se conocían bien los desarrollos artísticos de la ciudad del Cuzco, que desde hacía unos años eran promocionados en el resto del país y el extranjero como incaicos o típicos cuzqueños. Por lo tanto, la utilización del concurso como estrategia de inclusión de las nuevas tradiciones artísticas en la construcción del emergente estilo regional cuzqueño hacía necesario ser explícitos acerca de la necesidad de conservar las fisonomías locales de estas prácticas, así como evitar modificaciones con el fin de que se las considerase válidas. El llamado enfatizaba que se debía enviar a:

[...] aquellos individuos que de manera notable sean cultivadores de música indígena, prefiriendo desde luego a los individuos que tengan la calidad de indígenas, que la música tenga el mismo carácter, que sus instrumentos de ejecución [...sean] y los que actualmente usen, de preferencia de su propia industria por rústicos que parezcan y que su indumentaria, hasta donde sea posible [...] sin fin de que el conjunto pueda considerarse la más antigua.³⁰

²⁷ Los firmantes de la convocatoria fueron Alejandro del Carpio, Roberto Ojeda, Antonio Alfaro, Julio Rouvirós y Alberto Negrón.

²⁸ *El Comercio*, 16 de septiembre de 1927, p. 2.

²⁹ *El Comercio*, 17 de septiembre de 1927, p. 4.

³⁰ *El Comercio*, 16 de septiembre de 1927, p. 2.

Si bien esta parte del llamado hace evidente que lo que se busca es lo indígena, hay que recordar que el mismo documento menciona que son admisibles, dentro de la tradición cuzqueña, tanto las prácticas del período precolombino como del colonial. Mostrar rasgos más antiguos —lo que en este contexto, en efecto, implicaba la proximidad a lo incaico o precolombino— no necesariamente era requisito para ser considerado cuzqueño típico. Sin embargo, lo rústico o poco elaborado sí era algo deseable en las presentaciones de los participantes en el concurso, sobre todo si las delegaciones o los individuos pretendían representar lo indígena (véase la ilustración 5). Este énfasis en la rusticidad se mantuvo como un pilar importante en los criterios establecidos en los concursos folclóricos cuzqueños en los siglos XX y XXI (Mendoza 1998).³¹

Según nuestro punto de vista, puede vislumbrarse, en el contexto de este concurso, el intento de los miembros del Centro Musical de alejarse del tema de lo incaico o lo precolombino como el centro de identidad cuzqueña. Este intento pudo haber tenido, a su vez, dos tendencias: en primer lugar, la eliminación gradual de la condición de sinónimos de las palabras «indígena» y «precolombino» (o «incaico»), es decir, la aceptación de que las tradiciones consideradas indígenas incluían, como parte integral, géneros e instrumentos no nativos; y, en segundo lugar, la incorporación en la consolidación de la tradición cuzqueña de prácticas musicales y danzas que pertenecían al ambiente social de los organizadores del concurso, las que, debido a su mayor elaboración y utilización de instrumentos y géneros no nativos, no se consideraban indígenas (por ejemplo, las creaciones y arreglos de la Misión y las marineras).³²

Este incipiente intento de alejarse de lo incaico, sin embargo, no parece haber estado libre de contradicciones. Si bien se manifestó, por un lado, el deseo de que los participantes considerados indígenas no trataran de hacer encajar sus presentaciones en formas estereotipadas de lo prehispánico, por el otro, se impusieron, en el concurso, dos categorías principales: la incaica y la criolla. De esta manera, se equiparó nuevamente lo indígena y lo incaico. Dentro de la música incaica se consideró a los «*harahuis*, *huancas*, canciones pastoriles, *kcashuas*, [y] música de danzas típicas (*kkachampas*, *chuncho*, etc.)»; y dentro de la música colonial, a la «criolla, [las] canciones religiosas y [las] marineras».³³

³¹ Asimismo, véase, especialmente, los segundos capítulos de Mendoza 2000 y 2001, respectivamente.

³² El género llamado «marinera» se originó en la costa y se le conocía con ese nombre hacia fines del siglo XIX (Romero 1988). Para las primeras décadas del siglo XX, esta tradición de música y de danza se venía popularizando en los Andes. La marinera y el huaino se fusionaron gradualmente en los Andes en diversas combinaciones, de las que la más común es, actualmente, la marinera con fuga de huaino.

³³ *El Comercio*, 23 de septiembre de 1927, p. 3.



5 Conjunto Folklórico de Combapata, Canchis (Sacsayhuamán, 1920-1930)

Es importante señalar también que, en el contexto de este concurso, tanto lo incaico como lo colonial se contrastaban directamente con la música «notoriamente extranjera y moderna», que debía quedar totalmente excluida. Era obvio que, en el Cuzco de la época y en la capital del país, los llamados a elaborar y fomentar estilos regionales y nacionales se veían amenazados por modas extranjeras que empezaban a popularizarse gracias a los nuevos medios de comunicación.³⁴ Así, el estilo típicamente costeño y criollo que estaba consolidándose en la capital como un estilo nacional, así como los estilos incaico o andino, empezaron a percibirse en las mentes de los promotores como un arte nacional frente a la amenaza de lo extranjero. Esta tendencia se hizo evidente en Lima, durante el segundo año del concurso en Amancaes, cuando se crearon competencias para compositores de piezas inéditas en las categorías de estilo incaico, andino y criollo (Vivanco 1973: 35).

Otro elemento que apareció claramente en el contexto del concurso organizado por el Centro Musical fue la conciencia de los miembros de que el repertorio musical considerado indígena o popular estaba estrechamente ligado a la danza. La convocatoria hizo manifiesto que la música podía complementarse con «los bailes y danzas del mismo carácter y significado muy comunes en nuestras serranías».³⁵ Como mostramos en el capítulo anterior, la música y danza interpretada por conjuntos o parejas de «indígenas» o «aborígenes» había formado parte de la Misión Peruana y había contribuido, en gran parte, a darle autenticidad a las presentaciones ante la prensa extranjera. El primer concurso cuzqueño, sin embargo, parece haber dado mayor impulso a la importancia de la danza como parte importante de la tradición regional.

Es difícil conocer de cerca las motivaciones que llevaron a los artistas autodidactas a participar en este concurso. No obstante, sí es evidente la intención de los organizadores del evento, que veían, en él, la posibilidad de seleccionar nuevos elementos de la tradición rural o urbano-popular del Cuzco para integrarlos al proceso de consolidación de la tradición regional cuzqueña que el Centro deseaba liderar. La labor de difusión de la tradición regional en formación fuera del Cuzco iba a estar a cargo, en opinión de sus miembros, del Centro. Dice el llamado: «Una vez terminado el concurso, el centro iniciador y organizador de él, hará suyo todo el acervo artístico premiado, debiendo encargarse de su conservación y publicación oportuna, igualmente seleccionará el personal, el repertorio en caso dado sea la más genuina y autorizada expresión de la música típica cuzqueña».³⁶

³⁴ Véase Lloréns 1983 sobre la difusión de géneros extranjeros en esa época a través de nuevos medios como el fonógrafo. Asimismo, el comentario de Antonio Garland en la edición de *El Comercio* del 13 de julio de 1927 sobre la percibida amenaza de la popularidad del tango en el país.

³⁵ *El Comercio*, 16 de septiembre de 1927, p. 2.

³⁶ *El Comercio*, 23 de septiembre de 1927, p. 3.

Las varias audiciones previas y posteriores al concurso que se realizaron en la ciudad del Cuzco se convirtieron, así, en nuevos espacios de encuentro de repertorios y artistas consagrados y reconocidos en la ciudad del Cuzco y en el exterior, así como de artistas procedentes de diferentes sectores rurales y urbano-populares del Cuzco. Tres miembros del Centro Musical, dos del Concejo Provincial, uno del Centro Nacional de Arte e Historia, y dos representantes de la prensa local conformaron el grupo que se encargó de deliberar acerca de los concursantes.³⁷ La prensa no registra puestos en la competencia, ni información sobre la cantidad de participantes en el evento, pero sí descripciones de las presentaciones posteriores que se dieron en la ciudad del Cuzco. Aunque es imposible saber si todos los números e intérpretes que merecieron honores en el concurso llegaron a formar parte de audiciones posteriores, en ellas parece haber existido una combinación de números y artistas consagrados tanto en el Cuzco como fuera de la región, y nuevos elementos de procedencia rural y urbano-popular. En la primera de las audiciones se dieron a conocer los concursantes que habían sido clasificados como «sobresalientes» en la competencia.³⁸

El repertorio de las audiciones posteriores al Concurso de Música y Bailes Nacionales

Una mirada de cerca en el repertorio y en los participantes de las audiciones otorga una mejor idea de este espacio como lugar de encuentro y consolidación de lo que fue conociéndose cada vez más como lo típico cuzqueño. Las veladas contaron con la participación de Manuel Pillco Cuba y Cosme Licuona, músico con el que aquel había aprendido a tocar el arpa en el contexto de la música sacra.

La primera audición después del concurso contó con la presentación de 14 números. Entre estos, los que claramente eran considerados como éxitos de la Misión Peruana eran la obertura del cuadro del *Inti Raimi* y la «Danza de la flecha», ambas creaciones de Roberto Ojeda, así como «Ccoscco Llaqta» de Juan de Dios Aguirre, interpretada por un coro mixto. Una segunda categoría estaba conformada por las creaciones musicales y danzas que no se presentaban como típicas o indígenas sino, más bien, como creaciones con autor conocido e interpretadas por artistas pertenecientes a sectores medios y altos urbanos, algunos de ellos participantes en la Misión Peruana o el Centro Musical. En esta categoría podemos considerar una presentación llamada «Aires chumbivilcanos», interpretada

³⁷ *Ibidem*, p. 3.

³⁸ *El Comercio*, 14 de octubre de 1927, p. 2.

en guitarra y piano por Alberto Negrón, dirigente del Centro Musical, y Víctor Guzmán, ex integrante de la Misión Peruana. Asimismo, esta categoría incluía un solo de canto en quechua compuesto por Juan de Dios Aguirre e interpretado por Etelvina Campero (integrante de la Misión Peruana), y dos creaciones de Luis Pareja, una «danza mestiza» con el título de «Ccori ñusta» y una interpretación musical en honor al cuzqueño mártir de la aviación peruana Alejandro Velasco Astete llamada «Despedida a Velasco» (Velasco Astete falleció en 1925).³⁹ Las dos últimas piezas fueron interpretadas por una estudiantina que llevaba el nombre de Velasco, compuesta por guitarras, violines, mandolinas y quenás, y en la que participaba el propio autor.⁴⁰

La tercera categoría que encontramos, y que representa la mayoría, es la constituida por las cinco piezas que se presentaron en el programa como las más típicas o incaicas y sin compositor conocido. Es muy posible que sus intérpretes hayan participado y sobresalido en el concurso organizado por el Centro Musical. Sin embargo, debemos anotar que, al menos tres de ellos (Manuel Pillco, Benigno Tito y Ciprián Jarandilla), habían conformado la Misión Peruana como parte del contingente «indígena». Además, una de las danzas presentadas (*sacccampillo*) también había constituido su repertorio.

El programa presentaba la danza *sacccampillo* como «danza del folclor incaico». Su música era interpretada por la «orquesta típica» de Quiquijana (distrito de la provincia de Quispicanchis), compuesta por arpa y violín ejecutados por los «indígenas» Benigno Tito y Luis Meza.⁴¹ Este mismo grupo interpretó otra danza con el nombre de «mamala», presentada como «danza de huaynos».⁴² El programa también anunció un número de «yaraví colonial y huaino» interpretado por una «orquesta típica» del Cuzco compuesta por arpa, quenás y *tinyas* ejecutadas por Manuel Pillco, Aniceto Villafuerte, González (de quien solo se tiene su apellido) y Ciprián Jarandilla.⁴³ Finalmente, formaron parte de esta categoría dos piezas interpretadas por una «orquesta típica» del distrito de Huarrocondo, provincia de Anta. Según el programa, estaba compuesta por «arpa, bandurria y violín (instrumento de factura local)», interpretados por Víctor Garrido, Néstor Canal y Angelino Quispe.⁴⁴ Las piezas, que muy probablemente estuvieron acompañadas por danzas,

³⁹ En el programa se anuncia a «Ccori ñusta» como «danza mestiza» (véase la edición de *El Comercio* del 14 de octubre de 1927, p. 2).

⁴⁰ El resto de los integrantes eran Ricardo Flores, J. Gamarra, O. Saavedra y E. Tapia. Véase la edición de *El Comercio* del 14 de octubre de 1927, p. 2.

⁴¹ *El Comercio*, 14 de octubre de 1927, p. 2.

⁴² *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴³ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

fueron las siguientes: «Huachatuya, harawi y kashua del folklore incaico», y «Casapalca-huaino kashua».⁴⁵ El hecho de que en el programa se haya tenido necesidad de anunciar que el violín, instrumento no nativo utilizado por los músicos de Anta, era de elaboración local confirma que para establecer la autenticidad indígena frente a los ojos de los artistas urbanos era importante mantener la rusticidad.

Finalmente, además de los 14 números presentados, la primera audición posterior al concurso contó con dos números de otro tipo: un discurso de presentación de Luis Velasco Aragón —quien fue también encargado principal de los discursos durante la gira de la Misión Peruana— y la recitación de un poema de Miguel Ángel Delgado, «Las vírgenes del Sol», acompañado por un yaraví y un huaino.⁴⁶

Después de la audición hubo por lo menos una más, que comenta, en *El Comercio* de Cuzco, Carlos Ríos Pagaza, el intelectual que en ese mismo diario había hecho, a comienzos del año, una apología de las danzas tradicionales en la fiesta del distrito de San Sebastián y un primer llamado para la realización de concursos regionales. Es importante recordar que su posición frente a la producción artística de grupos campesinos y urbano-populares era clara: estas eran «piedras preciosas en bruto» sobre las que los cuzqueños, como se había hecho en Rusia y en México, podían crear sinfonías y música orquestal para óperas.⁴⁷ Desde su punto de vista, los artistas cuzqueños que hasta entonces habían utilizado este material para sus arreglos y composiciones no habían llevado las «joyas del arte nativo» a un nivel adecuado debido a su falta de «estudio», así como de «técnica musical y de danza».⁴⁸

Como se mencionó en el capítulo anterior, los trabajos de composición y arreglo de Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda y Baltazar Zegarra han sido considerados por algunos críticos con una posición similar a la de Ríos Pagaza como demasiado cercanos al material folclórico en el que se inspiraban y carentes de mayor desarrollo técnico musical (Pinilla 1988: 143). En su comentario sobre la segunda audición posterior al concurso, Carlos Ríos Pagaza expresó su esperanza de que surgieran artistas entrenados en las técnicas eruditas para poder «avanzar» en el campo de la creación de un repertorio regionalista y nacionalista. En sus propias palabras, «[...] lo único que nos consuela es que un buen día otros artistas, no los de hoy a los que les hace falta estudio, con arduo y laborioso estudio de muchos años e inspiración ingente, han de plasmar aprovechando con recursos enormes de la técnica musical y de la danza».⁴⁹ Coincidentemente, ese mismo año

⁴⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁶ *El Comercio*, 14 de octubre de 1927, p. 2.

⁴⁷ *El Comercio*, 21 de octubre 1927, p. 5.

⁴⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

nació Armando Guevara Ochoa, el compositor y director de orquesta cuzqueño más reconocido del Perú y del extranjero debido a su uso intensivo de las técnicas de composición consideradas eruditas en combinación con su «uso sistemático de melodías populares» y la elaboración de «temas propios con carácter folklórico» (Pinilla 1988: 177).⁵⁰ Vale la pena mencionar que este músico, cuyo instrumento principal fue desde el principio el violín, fue discípulo de Manuel Pillco de quien, según su propio testimonio, aprendió mucho sobre la música popular cuzqueña (Armando Guevara Ochoa, entrevista de Zoila Mendoza, diciembre de 2002).⁵¹

Aparentemente, ambas audiciones fueron exitosas y a ellas acudieron cuzqueños de diversos sectores sociales. Ríos Pagaza comenta lo siguiente sobre el público que asistió a la segunda audición, evento que aparentemente sobrepasó los límites del teatro Excelsior:⁵² «[...] todas las clases sociales del Cuzco, los componentes de los distintos estratos que integran nuestra, se hallaban en ese recinto ávidos de escuchar aires nativos y volver los ojos y el corazón a lo nuestro, auténtico, fuerte [...]».⁵³

Aunque las piezas de la segunda audición pueden clasificarse en tres categorías, como se hizo en el caso de la primera, solo una de las categorías coincide en ambos eventos. Este hecho se debe a que los criterios para establecer las dos categorías restantes se entremezclan en varias piezas presentadas en el segundo espectáculo. Es más, puede decirse que la separación entre las tres categorías solo es posible si se establecen comparativamente los grados de popularidad reconocida (de la pieza y del compositor); de participación de músicos de extracción rural y popular urbana; de uso de instrumentos y géneros considerados indígenas; y, por último, de elaboración o estilización.

La primera categoría está formada por las piezas consagradas por la Misión, como «Yahuar huaccac» y la «Danza de la Flecha» de Roberto Ojeda; «Suray surita» (con el arreglo de Ojeda) de autor anónimo; y el «Himno al Sol» de Daniel Alomía Robles.

En la segunda categoría puede considerarse a la que fue aparentemente una versión diferente (o, por lo menos, con intérpretes e instrumentos adicionales) de «Aires chumbivilcanos», en cuya interpretación apareció un músico de extracción popular rural que se convirtió, posteriormente, en un gran símbolo del folclor cuzqueño: Francisco Gómez Negrón (véase ilustración 7). Francisco (más conocido

⁵⁰ Sobre Armando Guevara Ochoa me ocupó en el quinto capítulo.

⁵¹ Véase la ilustración 14.

⁵² El artículo menciona que la mitad de las ganancias del espectáculo iban a ser donadas para la edificación de una sala de maternidad en el hospital central. Véase *El Comercio*, 21 de octubre de 1927, p. 5.

⁵³ *El Comercio*, 21 de octubre de 1927, p. 5.

como Pancho) Gómez y Alberto Negrón —líder del Centro Musical— eran los guitarristas del grupo, conformado también por el quenista Ricardo Flórez.⁵⁴ Este mismo grupo interpretó otro número que denominaron simplemente «Marinera y huaino», que se considera también dentro de esta categoría.⁵⁵

Por los comentarios de Carlos Ríos Pagaza es posible notar, en las presentaciones, la imagen romantizada de los habitantes varones de las provincias altas, llamados los «gauchos andinos», «llaneros» o «hermanos menores de los del Far West», que aparece con fuerza en la representación de la tradición musical y danza cuzqueña. Dice Ríos sobre la interpretación de «Marinera y huaino»: «Los ejecutantes se presentaron a traje típico: sombrero ondulado, largas, gruesas botas y las llamadas “carahuatanas”, las espuelas roncadoras, el clásico lazo para enhebrar reses, el “lihui” para derrumbar toros que zamarrean, becerros impetuosos, el poncho enroscado al sesgo sobre el amplio tórax».⁵⁶

Esta imagen del varonil chumbivilcano tomó aún más fuerza con la popularidad nacional e internacional de Pancho Gómez Negrón, que será tratada en detalle en el cuarto capítulo. Sin embargo, vale la pena anotar aquí que al chumbivilcano se le consideraba auténticamente cuzqueño al mismo tiempo que era obviamente mestizo y no «incaico» o prehispánico.

Un número que podemos considerar dentro de la segunda categoría es «Huaino-Música, canto y baile», que, por su creación posterior, no puede pertenecer a la primera categoría. Sin embargo, la descripción de Carlos Ríos Pagaza sugiere que la danza, debido a su grado de estilización, tenía un estilo similar al de la «Danza de la flecha» y la «Danza de la honda», ambas popularizadas por la Misión. Este comentarista afirma lo siguiente sobre la presentación:

Fue este el número que más encendidos aplausos suscitó del concurso [léase público], el huaino, el traje de carácter, una decorativa indumentaria semejante a la que usan aún los indios de algunas parcialidades de ante [sic] corre a cargo de Pedro Campero y Etelvina Campero que lo bailaban estilizado sin movimiento brusco, sin contorno de caderas excesivo, sin gestos que denuncien llamaradas de lubricidad, con ritmo, con exquisitez, un coro de indios y mestizos, nuestros tipos propios acompañan a los bailarines y una orquesta de arpas, queñas y otros instrumentos [...].⁵⁷

⁵⁴ Por lo menos se sabe que, en ese momento, Ricardo Flórez no era todavía considerado un artista conocido. Sin embargo, el siguiente año fue llamado a viajar junto con los miembros del Centro Musical al concurso de Amancaes. Véase ilustración 10.

⁵⁵ *El Comercio*, 21 de octubre de 1927, p. 5.

⁵⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*.

⁵⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

Este número, aunque estilizado, parece de hecho haber querido resaltar el aspecto de la cultura popular rural contemporánea y dejar de lado las alusiones a lo incaico. El género era el huaino, que bailaban tanto campesinos como mestizos de la época; por otro lado, las indumentarias trataban de imitar a la de los campesinos contemporáneos. La música, al parecer, fue interpretada por una «orquesta típica», ya que contenía arpas y quenás. Aunque no se conocen con certeza los criterios que utilizaba para su clasificación, Ríos Pagaza distingue indios y mestizos en el coro. Finalmente, los bailarines eran considerados mestizos de la ciudad del Cuzco, pues ambos habían participado en la Misión como parte del grupo llamado de «señoritas» y «señores».

Es posible que este número haya sido el resultado de una estilización hecha por los artistas urbanos cuzqueños, asociados al Centro Musical, de uno o varios números y grupos que se presentaron en el concurso, porque hacia el final de su comentario Carlos Ríos Pagaza dice que «[e]ntre los cantantes el que exhibía una voz agradable de limpios agudos, era un mestizo no mayor de 12 años que debe haber venido a una de las murgas concursantes». ⁵⁸ El esfuerzo por insertar elementos de mayor elaboración es consistente también con el anuncio explícito de los miembros del Centro organizador de su derecho a la selección de lo mejor del concurso para su difusión en el momento oportuno.

Dentro de la segunda categoría se encuentra también una pieza musical que pronto se convirtió en clásica del repertorio cuzqueño: «Punchainiquipi» («En tu día»), compuesta en 1925 por Baltazar Zegarra. ⁵⁹ Las composiciones de este cuzqueño, reconocido más tarde uno de los cuatro grandes de la música cuzqueña, se caracterizan por su recurrencia en los géneros mestizos nacionales como el yaraví y el vals. El primero, como se dijo anteriormente, representa fuertemente la identidad andina, mientras que el segundo se identifica con la cultura costeña. Baltazar Zegarra, saxofonista, pasó varios años de su niñez y juventud en Lima, en donde estudió música y practicó como miembro de una banda en el Ejército y, al regresar a su tierra, se dedicó a la enseñanza de música y a la composición. Su contribución más importante fue para el desarrollo del «vals cuzqueño», género al que pertenece el «Punchainiquipi» (Ojeda 1987: 74). Según Ojeda (1987), el «Punchainiquipi» inició un nuevo género musical en donde «lo indígena absorbe al vals criollo, dando por resultado un nuevo género solemne, rico en recursos melódicos i armónicos» (p. 74).

Carlos Ríos Pagaza comenta poco sobre el número del «Punchainiquipi», que al parecer no le inspiró una buena opinión. Sin embargo, su apreciación no parece

⁵⁷ *Ibid., loc. cit.*

⁵⁸ Se pueden encontrar versiones de esta composición en el disco compacto *Qosqo Takiyinchis* y en la colección de casetes Música del Qosqo, cuyas referencias se encuentran en el apéndice.

estar relacionada con la calidad de la composición sino, más bien, con el grupo musical que la interpreta, al que llama «conato de orquesta de Maras». Maras es un distrito de la provincia de Urubamba y es posible que este conjunto musical haya participado en el concurso, pero es imposible identificar a los miembros que lo componen. Aunque también con algunas críticas, Carlos Ríos Pagaza tiene mejor actitud respecto a la calidad de interpretación de un conjunto cuyos números pueden incluirse en la segunda categoría. Se trata de la orquesta Velasco, una estudiantina que se había presentado en la primera audición y que en la segunda interpretó un yaraví y una composición de Alberto Negrón. No obstante, critica el yaraví interpretado por la orquesta, pues, entre otras cosas, «no nos seduce por su mestizaje». Este y otros comentarios dejan en claro que el intelectual tiene una actitud de carácter purista; sin embargo, piensa que lo indígena debe ser pulido para poder llegar a representar algo realmente valioso. La actitud purista que quizá haya predominado en los artistas que dominaban la escena urbana en el Cuzco en años anteriores aparentemente se perdió progresivamente para dar paso a una mayor valoración a la variedad de elementos artísticos que se encontraban en los ambientes rurales y urbanos cuzqueños.

Finalmente, en la segunda audición hay una tercera categoría que, debido a que incluye algunos elementos que obviamente no pueden ser presentados como indígenas, incaicos o típicos, es diferente de la tercera categoría de la primera audición. En primer lugar, hubo un número de marinera llamado «Cachi-cachi», presentado por un grupo del distrito de San Sebastián; además, se presentó una pieza llamada «Yana-simi», que tenía, según Carlos Ríos Pagaza, un «aire de danza indígena», interpretada por Cosme Licuona en armonio acompañado por un arpa, dos quenas y una mandolina ejecutados por «otros aficionados de la música».⁶⁰ Recordemos que el Sebastiano Licuona fue con quien Manuel Pillco aprendió a tocar el arpa en el ambiente religioso, y es posible que el arpa que acompañaba a Licuona haya sido la de Pillco. Finalmente, se encuentran la danza *sacscampillo* y un número denominado «Huanca y cacharpari», interpretados por el mismo grupo de Quiquijana de la primera audición, así como una pieza llamada «Canción andina y huaino», interpretada por el grupo de Huaroccondo, también participante de la primera audición.

Como se insinuó anteriormente, el concurso estaba en muchos sentidos destinado a servir como una fuente de recursos que miembros del Centro podían usar para la formación de un adecuado grupo representativo, así como de un nuevo repertorio que representara al Cuzco en el concurso de Amancaes del siguiente año. Así fue, efectivamente, ya que a los miembros del Centro se les unieron varios

⁶⁰ *El Comercio*, 21 de octubre de 1927, p. 5.

de los artistas que habían participado en el concurso. Sin embargo, como también se anunció, un segundo grupo que deseaba representar al Cuzco en esa ocasión, el Conjunto Acomayo, empezó a formarse con la dirección de dos músicos, los hermanos Andrés Avelino y Policarpo Caballero Farfán. Este último se había convertido en estudioso de la música andina llamada por él mismo «incaica».

Los representantes cuzqueños en la Lima de 1928: la Misión Cuzqueña y el Conjunto Acomayo en el concurso de Amancaes

En su segundo año, el concurso en Amancaes tuvo una real dimensión nacional debido a la participación de delegaciones de diferentes provincias. Sin embargo, como afirman Núñez y Lloréns (1981), en esos primeros años «era todavía más numerosa la participación de la música limeña y costeña en general» (p. 55). Estos autores, junto a otros, han señalado que, en el período comprendido entre 1935 y 1945, aproximadamente, el evento llegó finalmente a ser dominado por la presencia andina (hecho que coincide con la migración masiva de serranos a esta ciudad). En este período, asimismo, los conjuntos serranos no cuzqueños dejaron de representarse como conjuntos incaicos (Núñez y Lloréns 1981: 55, Romero 2001: 160 y Vivanco 1973: 38).⁶¹ Respecto a ello, en el segundo año del concurso de Amancaes se establecieron tres categorías de clasificación: la criolla, la incaica y la andina. Aunque no se conoce con exactitud a qué tipo de música se le clasificaba «andina» y no «incaica», parece haber sido evidente que la categoría «incaica» tenía gran peso en la elección de los premios más importantes, por lo menos en los primeros años.

Tres grupos representaron al Cuzco el segundo año. El primero, como el año anterior, estuvo formado por cuzqueños residentes en Lima y liderado por el pianista Luis Esquivel. El segundo fue el Conjunto Acomayo; y el tercero, la Misión Cuzqueña de Arte Incaico, que era el representante «oficial» auspiciado por el gobierno municipal del Cuzco. La Misión Cuzqueña de Arte Incaico se formó con los artistas que pertenecieron previamente al Centro Musical Cuzco, que, a su vez, se constituyó a partir de la experiencia de la Misión Peruana de Arte Incaico. El grupo y el repertorio de la Misión Cuzqueña se incrementaron con la experiencia del concurso y las audiciones que el Centro Musical organizó el año anterior. El

⁶¹ Como lo recuerda Romero (2001), hasta aproximadamente 1940 los músicos andinos en Lima que hacían presentaciones en Amancaes y en otros lugares se vestían en el estilo regional cuzqueño considerado como incaico (pp. 95-96). Como recuerdan también Núñez y Lloréns (1981: 55) y Romero (2001: 93), Arguedas escribe sobre la denominación «incaica» de la música andina.

Conjunto Acomayo, por otro lado, se formó con una mayoría de artistas campesinos, no en el medio urbano e independientemente del Centro Musical, con la dirección de Policarpo Caballero Farfán y su hermano Andrés Avelino.

Por lo menos en la prensa cuzqueña y limeña fue bastante clara la identificación entre la Misión Peruana de Arte Incaico, que había triunfado en el exterior entre 1923 y 1924, y la Misión Cuzqueña de Arte Incaico, que participó en Amancaes.⁶² Ello originó críticas de al menos un comentarista en Lima, que juzgaba injusta la participación del experimentado grupo en un evento como el de Amancaes, en donde el resto de participantes carecía de experiencia previa.⁶³ Aparte de la similitud de los nombres de los dos grupos, los dos directores de la Misión Cuzqueña fueron también directores, junto con otros, de la Misión Peruana; además, 9 de los aproximadamente 22 componentes del grupo habían sido parte de la Misión Peruana.⁶⁴ Asimismo, en la Misión Cuzqueña aparecían nuevos compositores y artistas que empezaban a hacerse presentes en el ámbito urbano-cuzqueño; algunos de ellos habían tenido una participación sobresaliente en el concurso organizado por el Centro Musical e incluso habían llegado a formar parte de él. Entre ellos estaban Baltazar Zegarra y dos de los músicos del grupo que interpretó «Aires chumbivilcanos» en la segunda audición después del concurso: Francisco Gómez Negrón y Ricardo Flórez.⁶⁵

Respecto al repertorio, se presentaron números popularizados por la Misión Peruana como «Surai surita», «Awajkuna», «Pariwana» (a los que se hace referencia en el primer capítulo) y «Mosoq punchai» (compuesto por escenas de las faenas de trabajo de los campesinos). Entre las piezas nuevas se presentaron «Pajonal chumbivilcano»⁶⁶ e «Inkachu» (véase ilustración 6). Aunque, en esa ocasión, la

⁶² Un editorial de *El Comercio* del Cuzco, por ejemplo, comenta: «[T]enemos entre otras, la misión de arte presidida por el músico señor Ojeda i el maestro de escena i experto en coreografía señor Rouvirós, la misma que hace 5 años conquistara brillantes triunfos en Buenos Aires i en Montevideo». Véase *El Comercio*, 20 de junio de 1928, p. 2.

⁶³ Dice un comentario: «[El conjunto] cuzqueño mucho más numeroso, no hubiera tenido cabida en el concurso [...]de existir un reglamento claro y terminante. Porque no es posible que sus componentes, con trabajos i ejercicios desde 1923, fecha en que fueron a Buenos Aires, Montevideo i La Paz, pretendan equipararse a los demás» (reproducido de un periódico limeño no identificado en *El Comercio*, 11 de agosto de 1928, p. 5).

⁶⁴ Los siguientes fueron los participantes en ambas misiones: Julio Rouvirós, Roberto Ojeda, Alejandro del Carpio, Guillermo Gallegos, Eduardo Polo, Pedro Campero, Luzmila Luna, Benigno Ttito y Angélica Álvarez (*El Comercio*, 25 de agosto de 1928, p. 4).

⁶⁵ El resto de los participantes, que no había formado parte de la Misión Peruana, estaba constituido por los siguientes miembros: Aída Medrano de Castillo, Francisco Luglio, Aniceto Villafuerte, Visitación Luna, Angélica León, Max Letona, J. F. Castillo, el niño Eleodoro Alfaro y Andrés Izquierdo (*El Comercio*, 25 de agosto de 1928, p. 4).

⁶⁶ Se puede encontrar una versión de esta composición en la colección de casetes Música del Qosqo, cuya referencia se encuentra en el apéndice.



6 Grupo de danzarines, probablemente de la Asociación Folclórica Cuzco, representando la danza Inkachu (Cuzco, 1940)

melodía de la primera de ellas, conocida simplemente como «Pajonal», fue presentada como composición de Roberto Ojeda, su autoría se disputaba —como sucedía con otras— por estar basada en una melodía popular anónima.⁶⁷ La autoría de «Pajonal» es, por ejemplo, también asignada a Alberto Negrón, que integraba, asimismo, la Misión Cuzqueña y era dirigente del Centro Musical.⁶⁸ Por otro lado, no se sabe si «Pajonal chumbivilcano» se presentaba con bailarines; en cambio, «Inkachu» era y sigue siendo una pieza esencialmente de baile. Esta danza, cuya recopilación parece ser asignada sin mayor disputa a Roberto Ojeda, representaba una escena amorosa entre campesinos en la que los jóvenes varones debían pasar distintas pruebas de fuerza y habilidad para ganar el amor de sus parejas. Al parecer, esta danza fue una de las que atrajo mayor atención, ya que la Misión Cuzqueña la interpretó en la ceremonia de entrega de premios.⁶⁹

Tal como había ocurrido con la Misión Peruana en el extranjero, la Misión Cuzqueña tuvo un gran éxito en Lima; así, obtuvo el premio máximo otorgado para un conjunto de música y baile, el premio Presidente Leguía. Además, un premio especial «del supremo gobierno» se entregó a Teodoro Valcárcel, músico y compositor puneño, así como 37 premios adicionales.⁷⁰ Entre los que tuvieron un gran éxito y recibieron premios estuvo el Conjunto Acomayo que, de acuerdo con un testimonio, ganó «el primer premio en su género» (Ttupa 1988: 18).

Este conjunto cuzqueño contrastaba con la Misión Cuzqueña de varias formas y así lo apreció la prensa capitalina. Si bien se reconocía que contaba con la dirección de «un hombre de técnica musical, que ha captado aires autóctonos, en la propia tierra», se consideraba que el conjunto era de «indios auténticos».⁷¹ Aunque existe mayor información sobre la persona reconocida como director del grupo, Policarpo Caballero Farfán, es importante recordar que su hermano Andrés Avelino tuvo aparentemente un importante papel en la conformación del grupo. Sin embargo, el primero fue el que atrajo mayor atención por el reconocimiento que venía obteniendo no solo como compositor y educador musical en su tierra natal sino por los estudios que realizaba sobre la música andina y cuzqueña en particular.

⁶⁷ «Suray surita» y «Pariwana» están también en esta situación de disputa (véase Ojeda 1987: 56). Sin embargo, en una entrevista concedida antes de partir a Lima para el concurso, Roberto Ojeda llama a «Pajonal chumbivilcano» una de «mis composiciones» (*El Comercio*, 16 de junio, p. 4).

⁶⁸ Rozas (1991) dice de «Pajonal»: «Alberto Negrón Romero (1989) es quien creo este wayno difundido en toda la zona sur de los Andes del Perú. Existen, por ello, muchas versiones instrumentales y corales del mismo, siendo considerado hasta “folklórico”» (p. 27).

⁶⁹ *El Comercio*, Cuzco, 11 de julio 1928, p. 1.

⁷⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁷¹ Esteban Ttupa (1988), en su biografía de Policarpo Caballero, cita un artículo de *La Crónica* de Lima, en el que se usan los términos «señores auténticos e indios auténticos» (p. 20). Este artículo fue reproducido en la edición del *El Comercio* del 11 de agosto de 1928, p. 1.

Policarpo Caballero nació en el pueblo de Pomacanchi, provincia de Acomayo, en 1824. Luego de desarrollar su música en su tierra natal, viaja en su juventud a la ciudad del Cuzco, en donde se convierte en discípulo de mandolina de Leandro Alviña, figura pionera de la música regionalista cuzqueña y nacionalista. Continuó sus estudios de violín, composición, coreografía y pedagogía musical en Lima, Tucumán y Buenos Aires, y se dedicó, a su regreso al Cuzco, a investigar lo que él denominaba la «música incaica» y a formar gratuitamente a músicos populares autodidactas en el violín y el arpa. Con esta experiencia como base, formó el Conjunto Acomayo, en el que él mismo participó como violinista junto a Mariano Nuray y Luciano Gallegos, violinistas también; a los arpistas Bruno Machuca, Isidoro Ticuña y Fermín Yauri; y al flautista José Domingo Rado.⁷² Aparte de Rado (véase ilustración 9), que al parecer ya era un poco conocido en el círculo artístico de la ciudad del Cuzco, el resto de artistas no figuraban en este círculo.

Se registra poco del repertorio presentado por el Conjunto Acomayo en el concurso, pero queda claro que el material interpretado en Lima por el conjunto incluyó tres composiciones/arreglos de Caballero: «Condemayta»,⁷³ «Iskay urpi» y «La despedida».⁷⁴ La primera, pieza considerada «ronda incaica» —compuesta en recuerdo de Tomasa Condemayta, cacique de Acos (provincia de Acomayo) y mártir durante la rebelión de Túpac Amaru II— se convirtió junto con «Taqekuy»⁷⁵ en una de las composiciones más famosas de Caballero y en obra clásica del repertorio cuzqueño.

No existe comentario alguno de un grupo de baile que haya acompañado al Conjunto, por lo que tan solo parece haber estado constituido por músicos. Sin embargo, poco después de la exitosa presentación en el concurso de Amancaes, Caballero formó, tomando como base a este conjunto, la llamada Compañía Lírica Incaica, cuyo repertorio incluía danzas, y viajó a diferentes ciudades del Perú, Bolivia y el norte de Argentina (Ttupa 1988: 20). La Compañía Lírica Incaica parece no haber tenido una larga existencia; el Conjunto Acomayo, en cambio, persistió hasta mediados de 1950, aproximadamente, aunque desactivándose durante algunos períodos. Después del segundo concurso de Amancaes, la danza fue parte integral del Conjunto Acomayo e, incluso, se convirtió en la actividad central del grupo en la etapa final de su existencia (Diómedes Oroz, entrevista de Zoila Mendoza, julio de 1994).

⁷² Artículo de *La Prensa* de Lima transcrito en *El Comercio*, 11 de agosto de 1928, p. 1.

⁷³ Grabaciones de esta composición se pueden encontrar en el CD *Violins from the Andes* y en la colección Música del Qosqo, citado en el apéndice.

⁷⁴ *El Comercio*, 11 de julio de 1928, p. 1.

⁷⁵ Esta pieza está grabada en el CD *Violins from the Andes*.

Entre los triunfos que más se recuerdan de este grupo están su exitosa participación en las celebraciones del IV Centenario de la Fundación Española del Cuzco en marzo de 1934, en las que obtuvo «los cinco primeros premios, así como el gran premio de honor “Presidente Mariscal Oscar R. Benavides”»; y su participación el año siguiente en la celebración del IV Centenario de la Fundación Española de Lima, en la que logró una medalla de oro y un diploma de honor (Ttupa 1988: 20).⁷⁶ Al parecer un primer período de decadencia del grupo se produjo hacia fines de la década de 1930, cuando Caballero se dedicó más intensamente a su investigación en musicología, así como a viajar y realizar un extenso trabajo en Argentina.

Luego de haber obtenido triunfos y reconocimiento mediante su participación en el concurso de Amancaes, ni el Conjunto Acomayo ni el Centro Musical Cuzco se interesaron en volver a participar. Aproximadamente dos años después, con la caída de Leguía, el evento sufrió un decaimiento tan solo para volver a renacer con fuerza entre 1935 y 1945. En estos años, si bien la presencia andina en el evento era masiva, este espacio de expresión artística dejó de ser el más importante para los provincianos migrantes o visitantes a la ciudad de Lima, pues comenzaron a aparecer espacios alternativos como los «coliseos» y los programas de radio (véase Romero 2001, especialmente el cuarto capítulo). En la década de 1930 comenzaron a aparecer, en el Cuzco, nuevos espacios en los que participó el Centro Musical, que se convirtió en el Centro Qosqo de Arte Nativo en 1933, así como el Conjunto Acomayo. Asimismo, en esa década la ideología neoindiana o del nuevo indio se desarrolló y tomó fuerza entre los intelectuales y artistas cuzqueños. Esta ideología, cuyos principios son sintetizados en el libro *El nuevo indio* de Uriel García (1930), dio un mayor impulso a la tendencia que existía entre los artistas cuzqueños a revalorizar lo mestizo y lo cholo dentro de su producción; y contribuyó, además, con el alejamiento de la temática incaica. Todo ello coincide con el hecho de que la ciudad del Cuzco, nombrada en 1933 capital arqueológica de Sudamérica, se configurara como centro de interés turístico.

⁷⁶ A ambos eventos se hace referencia en el tercer capítulo.

Capítulo 3

El Cuzco turístico: sus monumentos y su folclor

La lucha interior de ambas almas —la autóctona y la hispánica, por desplazarse— ya tuvo su concreción en el arte y el folklor; en la plástica y la costumbre; en la forma y el lenguaje. La forma triunfó de parte del elemento invasor; el lenguaje expresivo fue el éxito del alma andina —pero no del alma incaica, porque el Inca es mero accidente que logró una época y no más que una época—. Arte y Folklor, forma y lenguaje, son la fusión del nuevo mundo andino.

JOSÉ URIEL GARCÍA, *El Sol*, 28 de julio de 1928, p. 3.

La importancia histórica y artística de sus monumentos ya no es cosa de discutir. El sello de la admiración inequívoca y general la ha consagrado. Lo que vale ahora es recalcarla, reafirmarla y decirla a voces al mundo entero, y también al Perú entero, de manera especial, para que, con motivo de la celebración del IV centenario de su fundación española, [la] corriente de estudios y turismo hacia ese hontanar de la historia [...] sea caudalosa y digna de la ciudad que se inaugura como Capital Arqueológica de Sudamérica.

JOSÉ GABRIEL COSIO, *El Comercio*, 9 de noviembre de 1933, p. 4.

Hacia finales de la década de 1920 —y al mismo tiempo que, en espacios nacionales y regionales, los artistas cuzqueños de diversos sectores sociales generaban un repertorio que poco a poco era reconocido como «folclórico» (aunque algunas piezas hayan tenido autor conocido) y «típico» del Cuzco—, un nuevo movimiento intelectual y cultural se iniciaba también en la ciudad del Cuzco. Como se explicó en la introducción, el movimiento conocido como neoindianista o del nuevo indio —denominación que aludía al título del libro de José Uriel García (1930), su principal ideólogo— rechazaba una serie de concepciones predominantes entre los miembros de la fase anterior del movimiento indigenista, liderada por Luis E. Valcárcel. Una diferencia importante, por lo menos en cuanto a la comprensión de elementos culturales andinos, es que García dedicó sus esfuerzos a desterrar la idea de que lo contemporáneo andino debía verse como vestigio de lo incaico.¹

¹ Como cuenta el propio Valcárcel, García y él compartieron una gran amistad y colaboraron en muchos proyectos, pero se «distancieron» a mediados de la década de 1920. En sus palabras, «Hacia

Como ejemplifica el primer epígrafe del presente capítulo, lo andino debía ser visto esencialmente como una fusión de elementos autóctonos e hispanos. Más aún, el mejor ejemplo de esta fusión se podía ver, según García, en la música y las danzas folclóricas extendidas en toda la región del Cuzco y presentadas, cada vez más, en las ciudades del Cuzco y en Lima. Aunque no podemos negar que él y otros miembros del movimiento estuvieron influenciados por ideologías nacionalistas extranjeras que proclamaban al mestizaje como la forma de concretar el nacionalismo y por ideas modernistas que valoraban la innovación cultural, creemos que la innegable fusión de elementos y tradiciones presente en las prácticas folclóricas que venían desarrollándose con fuerza durante ese momento proporcionó, a García y otros intelectuales, el material concreto que los inspiró a proponer con fuerza sus nuevas ideas.²

Paradójicamente, los agentes de esta nueva ideología regionalista y nacionalista, que valoraba sobre todo lo mestizo y lo cholo, se convirtieron en promotores directos del potencial turístico del Cuzco, y este hecho reforzó la imagen de dicha región como símbolo nacional e internacional del glorioso pasado inca. Hombres como José Uriel García y Humberto Vidal Unda —fundador y principal impulsor de *La hora del charango*, espacio importante de producción artístico-folclórica que analizamos en el próximo capítulo— dedicaron muchos de sus esfuerzos a convertir al Cuzco en centro nacional y mundial del turismo, al mismo tiempo que promovieron espacios para las prácticas culturales consideradas folclóricas. Aunque no es sino hasta después de la reconstrucción posterior al terremoto de 1950 que la ciudad del Cuzco comienza a vislumbrarse como un centro dedicado al turismo internacional, la percepción de esta como centro de atracción turística empieza a tener importancia en las actividades de los intelectuales y artistas que desde ella promovían la actividad folclórica a partir del período comprendido entre 1920 y 1950. Sin embargo, la industria del turismo tendrá un significado real en la economía cuzqueña recién a principios de los años 1970.

1925 tuvimos un lamentable distanciamiento. Uriel quiso ser rector de la Universidad, sin contar con el apoyo de la mayoría de los catedráticos, entre los que me encontraba. En 1927 publiqué *Tempestad en los Andes*, tiempo después apareció su libro *El nuevo indio*. Mientras yo sostenía que había un solo indio desde la antigüedad hasta el presente, él hablaba del surgimiento de un nuevo indio. Fue así que nos situamos en extremos opuestos en cuanto a nuestra manera de pensar sobre el indio. En el Cuzco nos presentaban, a mí como conservador de lo antiguo, incapaz de ver las cosas nuevas que el indio había ido incorporando como suyas, y a Uriel García como el gestor de un indio moderno» (Valcárcel 1981: 210).

² Véase mi discusión sobre estos temas en la introducción.

Machu Picchu y el turismo irrumpen en el panorama

Sin lugar a dudas, el llamado «descubrimiento científico» de Machu Picchu en 1911 inicia, para el Cuzco, una nueva etapa. Este hecho se explica como consecuencia del valor que, gracias a dicho acontecimiento, adquirió la región en el imaginario nacional e internacional, porque, aunque el sitio se menciona en documentos de los siglos XVIII y XIX, y los habitantes de sus áreas circundantes nunca desconocieron su existencia, es recién con los esfuerzos de los norteamericanos Hiram Bingham y Albert Giesecke que se convierte en un gran centro de interés regional, nacional e internacional.³ Como lo señala Mariana Mould (2000) y lo demuestra la correspondencia⁴ establecida entre Bingham y Giesecke, este último, desde la Universidad Nacional San Antonio de Abad del Cuzco, «desempeñó una función instrumental para consolidar el “descubrimiento científico de Machu Picchu”» (Mould 2000: 136), aunque, por lo general, su nombre no salga a relucir cuando se habla del descubrimiento. El importante papel que Giesecke tuvo en el desarrollo social, cultural e intelectual del Cuzco ha sido reconocido por sus discípulos y por diversos estudiosos del indigenismo. Sin embargo, su papel como pieza clave en el desarrollo del turismo en el Cuzco y en el Perú no figura prominentemente. Por ello, algunos aspectos concernientes a ello serán tratados a continuación, pero es importante reconocer que esa labor amerita un estudio independiente.⁵

Aunque varias críticas señalan el hecho de que Bingham manipuló de muchas maneras los hechos y la información para atribuirse la grandiosa hazaña del descubrimiento de Machu Picchu, no hay duda de que su afán y empuje personal contribuyeron en gran manera a que pudiera «impregnar para siempre la imaginación occidental, al hacer una lúcida y temprana presentación de Machu Picchu como el primer lugar del Nuevo Mundo para explorar en soledad» (Mould 2000: 136).⁶ Bingham, como también lo afirma Mould (2000), «estaba decidido a ser un hombre importante en la esfera internacional» (p. 135), hecho que logró no

³ Véase Tamayo 1981: 112 y 113 para referencias al conocimiento del sitio anterior al «descubrimiento».

⁴ En el Archivo Albert Giesecke (AAG) existen varias cartas entre Giesecke y Bingham relacionadas con las exploraciones arqueológicas de este último. Cuando consulté este archivo, se encontraba en custodia en el Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas en Cuzco, pero, actualmente, el archivo ha regresado a manos de la familia Giesecke, residente en Lima. Algunos de los documentos de ese archivo estaban numerados y otros no; por lo tanto, a continuación solo doy el número de documento para aquellos que lo tienen.

⁵ La abundancia del rico material presente en el AAG debería ser fuente importante para muchos trabajos de investigación relacionados con los importantes lazos que Giesecke estableció entre el Cuzco y Lima, el Cuzco y el extranjero, y Lima y el extranjero.

⁶ Para más detalles de esta manipulación de información véase Mould 2000: 137-138 y Tamayo 1981: 112-115.

solo mediante su actividad exploradora y académica sino, también, por medio de la política (fue gobernador y senador del estado de Connecticut) y su actividad en la aviación militar de su país entre 1917 y 1918.⁷ José Gabriel Cosío —importante intelectual cuzqueño de la primera mitad del siglo xx, uno de los tempranos exploradores del sitio arqueológico y crítico de la exaltación de Bingham como «descubridor» de Machu Picchu— dice: «No es verdad que el doctor Bingham haya sido el descubridor de esos restos, él les ha dado la vida de la fama y del interés arqueológico. Machu Picchu, ha sido conocido por muchas personas, aunque su celebridad se debe a Bingham» (Tamayo 1981: 114).

Desde que, en 1909, Bingham realizó su primera exploración del Cuzco a Lima en busca de la última capital de los incas establecida por Manco Inca, conocida en algunas crónicas coloniales con el nombre de Vilcabamba, este explorador recibió la decidida ayuda y apoyo de Albert Giesecke, con el que mantuvo estrecho contacto. En su primera exploración, Bingham visitó las ruinas de Choquequirao en Apurímac, sitio que se señalaba como la capital que él buscaba. Sin embargo, Bingham no aceptó la teoría debido a que los edificios en ese sitio arqueológico no presentaban la calidad arquitectónica de los restos incaicos encontrados en el Cuzco y a que recibió noticias de otro posible lugar llamado Vitcos en Cuzco.⁸

En 1911, después de constituida la expedición Yale-Peruana, Giesecke recibe a Bingham y le ofrece apoyo logístico y, sobre todo, valiosa información que lo llevaría luego al famoso «descubrimiento científico de Machu Picchu». Veamos algunos pasajes reveladores de Giesecke sobre su valiosa ayuda:

Recibí a Hiram Bingham y los miembros de la Expedición. Durante los días siguientes se ocuparon en comprar mulas, conseguir arrieros, adquirir más víveres y arreglar el equipaje. Por las tardes vino Hiram Bingham acompañado a veces de varios miembros de la Expedición a mi casa para charlar sobre los propósitos de su viaje, en especial de su deseo de hallar el sitio donde vivía el último Inca al establecer su Capital por un lugar que se llamó Vitcos. A veces invité a algunos de los catedráticos (particularmente a los doctores José Gabriel Cosío y Romualdo Aguilar) para participar en las reuniones. Los datos más detallados y que resultaban fidedignos fueron los míos, ya que hacía pocos meses tuve la suerte de obtenerlos durante el viaje a la Hacienda Echarate en compañía del gran amigo, el diputado Braulio Polo y la Borda. Por supuesto, entre estos datos [estaba el relato de Arteaga sobre el sitio de] Machu Picchu. Salio Hiram Bingham a mediados de Julio [...]. Arteaga [guardián del puente San Miguel] llevó a Hiram Bingham y al Sargento Carrasco al sitio de las ruinas.⁹

⁷ Véase GIESECKE, Albert. «Breves apuntes de la vida y obra de Hiram Bingham». Documento del AGG, 12 de abril de 1961.

⁸ GIESECKE, Albert. «Hiram Bingham y el hotel Machu Picchu». Documento del AAG, 10 de octubre de 1960, p. 2.

⁹ GIESECKE, Albert. Carta al señor prefecto del departamento del Cuzco y presidente de la Comisión

El año siguiente, Bingham organizó una segunda expedición para realizar «la limpieza y conservación de Machu Picchu», objetivo para el que recibió apoyo de la Universidad de Yale y de la Sociedad Geográfica Nacional de Washington, que dedicó un número entero de su revista en 1913 para la revelación de los hallazgos de la expedición de Bingham.¹⁰ Ese mismo año se realizaron, por lo menos, dos expediciones más, una estuvo a cargo de estudiosos e intelectuales de Cuzco, y la otra contó con la participación de Giesecke y un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional San Antonio de Abad del Cuzco (Tamayo 1981: 115).

Recién hacia 1934, después de los trabajos realizados por la Comisión del IV Centenario de la Fundación Española del Cuzco y, sobre todo, de la construcción de un camino zigzag desde el río Urubamba hasta el sitio arqueológico en 1948, un mayor número de turistas comienza a acceder a Machu Picchu. Sin embargo, como señala Flores (1994), la existencia de guías o manuales dirigidos a orientar al turista en su visita a Cuzco desde la década de 1920 nos indica que, en esos años, la posibilidad de convertir a Cuzco en centro de turismo nacional y, sobre todo, internacional estaba muy presente. Una de las primeras guías, *El Cuzco y sus monumentos. Guía del viajero*, escrita por el R. P. Rosario Zárate, fue impresa en Lima en 1921 y estaba claramente dirigida al público internacional, ya que tenía un resumen en inglés (Flores 1994: 209). Decía esta guía:

No es nuestra intención presentar un trabajo completo de cuanto notable y digno de verse se encuentra en esta grandiosa y clásica ciudad, ni menos ilustrarlo aquí con abundancia de fatigosos detalles, sino tan sólo presentar a los viajeros breves indicaciones de los lugares más importantes de la ciudad desde el punto de vista incaico y colonial, histórico arqueológico, cuyo conocimiento atrae principalmente a los turistas ya nacionales ya extranjeros. (Flores 1994: 210)

En 1924, José Gabriel Cosío publicó *El Cuzco histórico y monumental*. Esta guía turística —que tenía como propósito «[servir] al viajero en el pronto y fácil conocimiento de la ciudad del Cuzco, a donde le traen la curiosidad de visitarla e informarse de las grandezas arqueológicas e históricas que atesora»— contaba con bastante información de sitios arqueológicos y coloniales fuera de la ciudad del Cuzco e incluso de Machu Picchu (véase Flores 1994: 10). En 1925, José Uriel García, con la colaboración editorial de Albert Giesecke, publica la *Guía histórico-artística del Cuzco*, que, como indica Flores (1994), «se puede considerar versión abreviada y simplificada de *La Ciudad de los Incas*, para uso de los turistas, que en la década de los años veinte ya eran parte del escenario urbano de la soñolienta

Oficial para celebrar el cincuentenario del descubrimiento de Machu Picchu por Hiram Bingham, 23 de julio de 1961, AAG.51.648, p. 3.

¹⁰ *Ibidem*, p. 4

ciudad del Cuzco» (p. 213); asimismo, la autora señala que los servicios de alojamiento, comida y guía a los monumentos arqueológicos para turistas se anunciaban en la *Guía comercial, profesional e industrial del Cuzco*, impresa en 1928 (p. 209).

Es claro que, en las décadas de 1930 y 1940, los cuzqueños —con cierto apoyo estatal y extranjero, pero, sobre todo, alentados por un fuerte deseo de consolidar su identidad regional y sus propuestas de identidad nacional— continuaron construyendo el camino para que el Cuzco se convirtiera en centro de interés turístico nacional y especialmente extranjero. Los próximos capítulos explicarán cómo, junto al Centro Qosqo, nuevas instituciones y espacios locales como el Instituto Americano de Arte y *La hora del charango*, que alentaban la producción artístico-folclórica, jugaron también un importante papel en la promoción de la imagen del Cuzco como centro de interés cultural e histórico por sus monumentos y su cultura viviente. No obstante lo dicho, una pieza clave que desde muy temprano conectó al Cuzco con el gobierno central peruano, así como con los Estados Unidos y Europa, a través de la canalización y promoción del interés y la dotación de recursos hacia el Cuzco, fue Albert Giesecke.

Giesecke y el Cuzco

Como se dijo anteriormente, hacer un exhaustivo recuento del papel de Albert Giesecke en el desarrollo intelectual, social, económico y cultural del Cuzco durante su fructífera vida requiere un estudio independiente. Aunque aquí se hace énfasis en aspectos de su actividad en relación con el desarrollo y el impulso del Cuzco como centro de interés turístico, es innegable que Giesecke, mientras residió en el Cuzco (1910-1923) y después que se mudó a Lima (desde 1923 hasta 1968, año de su fallecimiento), fue partícipe y promotor de múltiples aspectos de la vida tanto de los cuzqueños que residían en la región como de los que migraron a Lima.

Albert Giesecke, nacido en Filadelfia en 1883, se educó en su país, en Harvard, pero también en Berlín, Londres y París. Sus áreas de estudio fueron la Economía, la Educación, la Filosofía y el Derecho. Cuando se encontraba trabajando como catedrático en la Universidad de Pennsylvania, recibió la visita de Francisco García Calderón, quien lo buscaba en nombre del ministro peruano de Educación (Avendaño 1995: 345 y *Revista Universitaria* 1960: 24).¹¹ En ese entonces, el Gobierno peruano buscaba un especialista en Ciencias Económicas y Administración Universitaria para la realización de reformas en las universidades peruanas y en la educación secundaria (*Revista Universitaria* 1960: 25). A los siete meses de

¹¹ En ese entonces, Giesecke ya había ejercido una cátedra por dos años en la Universidad de Cornell (*Revista Universitaria* 1960: 24)

hallarse en Lima y mientras trabajaba en las recomendaciones para las reformas, el presidente Augusto B. Leguía, en palabras del propio Giesecke, lo «sorprendió» con la propuesta de convertirlo en el rector de la Universidad San Antonio de Abad del Cuzco, que volvía a abrir sus puertas después de un período de huelga. Después de desterrar temores iniciales, Giesecke aceptó el puesto (*Revista Universitaria* 1960: 25).

Como resume Manuel Jesús Aparicio, «[m]uy bien se ha denominado como “La Edad de Oro de la Universidad de San Antonio Abad” en el período republicano, al exitoso rectorado de Alberto A. Giesecke, quien constituyéndose como gonfalonero, sumó todas las voluntades para modernizar la Universidad y el Cuzco, generó toda una corriente de revalorización del Cuzco» (Aparicio 2000: 102). Durante el período que residió en el Cuzco ejerciendo el rectorado entre 1910 y 1923, también fue regidor de la ciudad y alcalde en tres oportunidades. Los intelectuales y políticos que interactuaron con Giesecke estuvieron siempre dispuestos a reconocer el valioso papel que este tuvo en las propuestas de nuevos rumbos para la vida social y cultural cuzqueña. Este es el caso de Luis E. Valcárcel, que en varias ocasiones manifestó explícitamente su acuerdo con él. Así lo hace, por ejemplo, en la siguiente nota, en la que refiere su amistad con José Uriel García y la huelga que antecedió a la llegada de Giesecke:

Uriel García y yo fuimos muy amigos desde los primeros años de la vida universitaria. Ya en 1909 luchábamos en la primera huelga que hubo en América por reivindicaciones estudiantiles. Las nuestras eran muy radicales. [...] Gracias a la fuerte propaganda que dirigíamos logramos que en 1910 se reabriera el Claustro con un personal enteramente nuevo, con un rector joven que fue nuestro primer amigo. Lo respetamos y lo quisimos durante los catorce años que desempeñó sus funciones. Don Alberto Giesecke fue ese gran Rector que nos enseñó a conocer nuestro país, con él aprendimos a estudiar y a portarnos como gente responsable. (Valcárcel 1986: 17)

Aparte de su rol dentro de la Universidad, Giesecke se distinguió en la dirección del Censo del Cuzco de 1912, en la construcción de la carretera a Sacsayhuamán, en la pavimentación de varias calles, en la construcción del camal y el mercado de abastos, en la organización del museo arqueológico, en el impulso de la importante *Revista Universitaria* y, en general, en la relación que promovió entre la vida universitaria y la realidad social y económica del Cuzco. El papel que tuvo en la promoción del conocimiento de las riquezas arqueológicas e históricas del Cuzco fue también apreciado por sus contemporáneos, que le rindieron honores más de una vez¹² y lo percibieron claramente como «quien hizo conocer todo el valor

¹² Por iniciativa de intelectuales y políticos cuzqueños, la Cámara de Diputados condecoró a Albert Giesecke, el 18 de diciembre de 1951, por una serie de valiosas contribuciones para el Cuzco y el país en

científico y arqueológico del Cuzco, tanto en los Estados Unidos como en Europa». ¹³ También fue muy reconocida la «valiosísima» actuación de Giesecke «con motivo del terremoto del Cuzco, llevando los auxilios del pueblo norteamericano, al Cuzco, en el momento que esta desgracia aconteció». ¹⁴

Como ya se dijo, Giesecke contribuyó de manera significativa en el lugar que Cuzco tomó en el imaginario nacional e internacional, y lo hizo mediante su apoyo a la exploración y «descubrimiento» de Machu Picchu. Sin embargo, su labor de canalización del interés turístico y recursos para el Cuzco y el Perú fue aún más importante desde sus puestos en la ciudad de Lima. Habiendo formado una familia con la cuzqueña Esther Matto Usandivaras, se trasladó a esa ciudad, donde obtuvo un puesto en el Ministerio de Educación hasta fines de los años 1940 y continuó su labor como agregado civil en la embajada de su país. Desde estos dos puestos, jugó un papel clave en las relaciones en el ámbito cultural, científico-social y turístico de nuestro país; asimismo, tuvo un papel político como comisionado en la Comisión Plebiscitaria de Tacna y Arica en 1925. Como revela su correspondencia, tuvo participación y se le informó de cada proyecto de investigación arqueológica y científico-social en el país, así como de cada esfuerzo privado y estatal que hubo desde la década de 1930 para el fomento del turismo extranjero hacia el Perú. ¹⁵ Ello se demuestra, por ejemplo, en la tarea que el Gobierno peruano, por medio del Ministerio de Relaciones Exteriores, le confiere a Giesecke para la promoción turística del Perú en el extranjero en 1936. En palabras del propio Giesecke, en el informe realizado ese año y dirigido al ministro de Relaciones Exteriores de ese momento, el doctor Alberto Ulloa Sotomayor:

Tengo el honor de adjuntar el informe que he preparado a raíz de mi visita a los Estados Unidos de América, donde, en cumplimiento de la Resolución Suprema de ese Despacho de fecha 11 de marzo de 1936, he estudiado las fases más importantes é indispensables de la organización del turismo hacia el Perú.

Estaré listo a ampliar el presente informe con mayores detalles oralmente, si los desea, con respecto a algunos de los puntos que figuran en él. Desde luego, estoy llano a continuar en la labor de la organización de todo lo relacionado con el deseo del Gobierno del Perú de facilitar o fomentar la venida de turistas de los Estados Unidos de América.

general. Los discursos pronunciados en la sesión que se dedicó a esta ceremonia de condecoración se hallan en AAG.

¹³ GARRIDO MENDÍVIL, José María. Discurso. Condecoración del doctor Alberto A. Giesecke. Sección efectuada el 18 de diciembre de 1951, AAG, p. 2.

¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵ Este es, por ejemplo, un interesante tema que la abundante documentación presente en el AAG permitiría investigar a fondo.

Quiero dejar constancia expresa de que he realizado la presente comisión sin gravar un centavo de gastos a las arcas fiscales del Gobierno. De la misma manera desinteresada, he dado conferencias sobre el Perú, en especial conferencias ilustradas sobre el Cuzco, ante cultas entidades, y centros universitarios.¹⁶

Aunque el informe hacía referencia a todo el Perú, Giesecke enfatizó, en él, que en la promoción del turismo al Perú debía hacerse énfasis sobre el Cuzco, ya que, argumentaba, «es este el punto de mayor atracción para los turistas».¹⁷ Pocos años antes de que realizara este informe, el Gobierno peruano había comenzado a tomar cierto interés en el turismo en el Cuzco, ya que esta ciudad había recibido el título de «capital arqueológica de Sudamérica». Esta declaración tuvo lugar mientras se iniciaban los preparativos para celebrar el IV Centenario de la Fundación Española de la ciudad de Cuzco (en lo sucesivo, IV Centenario). Ambas circunstancias se combinaron para crear un nuevo interés turístico hacia Cuzco.

Cuzco, capital arqueológica de Sudamérica: un nuevo estímulo para la creación artístico-folclórica

Haciendo eco de una decisión tomada recientemente por el XV Congreso de Americanistas reunido en la ciudad de La Plata en Argentina y respondiendo a la gestión parlamentaria liderada por el diputado cuzqueño Félix Cosío, el Gobierno peruano promulgó, el 23 de enero de 1933, la ley 7688. Esta reconocía al Cuzco como «capital arqueológica de Sudamérica». Como dice José Gabriel Cosío en el primer epígrafe de este capítulo, ello otorgó una renovada oportunidad de impulso a la imagen del Cuzco como el centro más importante del país en cuanto a turismo, historia y arqueología andina; y, en relación con todo ello, respecto a la construcción de una identidad nacional. Como se adelantó, junto a este reconocimiento, se presentó otra oportunidad que permitió a los cuzqueños atraer el interés del Gobierno, del resto del país y del extranjero hacia el Cuzco: la celebración del IV centenario de la ciudad capital.

Por medio de leyes y resoluciones supremas impulsadas por políticos e intelectuales cuzqueños, el Gobierno peruano apoyó una serie de proyectos dirigidos a consolidar el carácter de la ciudad como centro turístico y centro de estudios arqueológicos e históricos. Por ejemplo, entre otras cosas, se declaró a la ciudad del

¹⁶ GIESECKE, Albert. Carta dirigida al señor ministro de Relaciones Exteriores, doctor don Alberto Ulloa Sotomayor, Miraflores, 24 de Julio de 1936, AAG, p. 1. Esta carta acompaña al mencionado informe.

¹⁷ GIESECKE, Albert. Informe dirigido al señor ministro de Relaciones Exteriores, doctor don Alberto Ulloa Sotomayor, Lima, 24 de Julio de 1936, AAG, p. 30.

Cuzco como sede del Museo Nacional de Arqueología (y se suministraron los recursos necesarios para su materialización); se autorizó la creación de una facultad de Historia y Arqueología Americana en la Universidad del Cuzco; se destinaron recursos para mejorar los caminos carreteros a los monumentos arqueológicos de Machu Picchu y Písac, y para reparar estos monumentos y el antiguo palacio prefectural, para obras de saneamiento urbano y para la creación de una «oficina de difusión arqueológica y organización del turismo» (ley 7688 en Municipalidad del Cuzco 1990: 355).¹⁸ Al parecer la oficina no se llegó a establecer como tal sino hasta 1936.¹⁹ Sin embargo, al año siguiente de haberse dado la ley para la celebración del IV Centenario, el director general de Hacienda resuelve crear en el Cuzco, ciudad capital, la «Comisión Central de Propaganda y Turismo, que se encargó ad-honorem, por todos los medios a su alcance, de hacer la propaganda necesaria para la celebración del IV centenario [...] y encauzar las corrientes turísticas que deben afluir al Cuzco con tal motivo [...]».²⁰ En el documento, la primera persona nombrada como parte de la comisión fue el doctor Alberto Giesecke, acompañado de los doctores Fortunato Herrera, Manuel Velasco, Atilio Sivirichi y Julio Velarde; así como don Francisco González Gamarra (pintor y músico reconocido como uno de los cuatro grandes de la música cuzqueña). Aunque el servicio de los miembros de la Comisión fue ad honorem, el Gobierno destinó recursos económicos para el cumplimiento de su misión.²¹

A pesar de ello, hacia la segunda mitad de la década de 1930, el panorama de infraestructura para recibir a los turistas en el Cuzco no era muy alentador. Por ejemplo, la revista *Turismo* de Lima señalaba, en su número de febrero de 1937, que el Cuzco «debería ser el centro turístico de mayor importancia del Perú, pero se necesita mejorar las facilidades turísticas de toda especie».²² Ese mismo año, un artículo periodístico daba una idea de la falta de facilidades para las visitas a Machu Picchu; en él se comentaba el nuevo gravamen impuesto para la entrada al monumento:

Tenemos en nuestras narices, la maravilla de Machupijcho [sic]. Pero en vez de construir una buena carretera, establecer un hotel o posada aceptable en las ruinas, mantener la ciudad pétrea limpia y presentable, se le abandona, se deja que la vegetación tropical inunde y siga destruyendo las maravillosas ruinas; hay un hotel en nombre, donde no se

¹⁸ *El Comercio*, 26 de septiembre de 1933, p. 2.

¹⁹ Véase *El Comercio*, 28 de enero de 1935, p. 2 (ahí se reclama la formación de la oficina); y *El Comercio*, 4 de abril de 1936, p. 1 (referido a la ya creada oficina).

²⁰ FREYRE, Eleodoro (Dirección General de Hacienda). Carta al señor doctor Alberto Giesecke, 6 de marzo de 1934, AAG.47.596, p. 1.

²¹ *Ibidem*, p. 2; y *El Comercio*, Cuzco, 26 de septiembre de 1933, p. 2.

²² Este dato se consigna en *El Comercio*, 8 de marzo de 1937, p. 2

puede conseguir ni una cama ni un cubierto. Y para colmo, se ha establecido la cuota de un sol oro para ver Machupijcho... El turista tiene que hacer un fatigoso viaje de medio día en ferrocarril, molestarse en subir a pié o en jamelgos de carga una cuesta de tres kilómetros y todavía se le arranca un sol, por darse el placer de contemplar la ciudad megalítica.²³

Las mejoras de la infraestructura y la organización para el turismo siguieron avanzando, aunque muy lentamente, hasta la década de 1960. A mediados de esa década, Albert Giesecke se encontraba todavía trabajando y abogando frente a la reciente Corporación de Turismo del Perú para la construcción de un hotel de turistas en Machu Picchu, uno que reemplazara al no muy adecuado albergue.²⁴ Sin embargo, es innegable que ambos eventos, la declaración de Cuzco como capital arqueológica de Sudamérica y la celebración del IV Centenario, estimularon el interés regional y nacional por el Cuzco como centro de atracción turística y cultural. Durante ese momento, también hubo un nuevo aliciente para que instituciones de la ciudad del Cuzco promovieran nuevamente la creación y la práctica artístico-folclórica. Este hecho lo muestra, por ejemplo, el concurso departamental que pocos meses después organizó el Centro Qosqo.

De concursos y celebraciones: un mayor acercamiento a la realidad contemporánea

Mil novecientos treinta y tres es también muy significativo en la historia del Centro Qosqo, ya que ese año se le reconoció oficialmente, por medio de la resolución suprema 149, la primera institución folclórica del Perú (Centro Qosqo de Arte Nativo 1988: 1 y Oroz 1989: 1).²⁵ Sin embargo, antes de ello y con su reciente nombre, el Centro Qosqo de Arte Nativo había organizado un concurso departamental mencionado con ocasión del reconocimiento otorgado a su ciudad. Su convocatoria mencionaba explícitamente que «este propósito de alto significado cultural merece el apoyo de todas las autoridades e instituciones, toda vez que [...] el Cuzco es capital arqueológica de América, centro donde se debe cultivar con mayor intensidad el arte vernacular».²⁶ La convocatoria se presenta de manera muy similar a la que esta institución, todavía con el nombre de Centro Musical Cuzco, presentó en 1927 y

²³ *El Comercio*, 18 de febrero de 1937, p. 2.

²⁴ ROCA MUELLE, Benjamín (presidente de la Corporación de Turismo del Perú). Carta al señor doctor Alberto A. Giesecke, Lima, 9 de junio de 1965, AAG, p. 1.

²⁵ La resolución tuvo fecha el 7 de noviembre de 1933.

²⁶ *El Comercio*, Cuzco, 16 de junio de 1933, p. 1.

de la que se trató detalladamente en el capítulo anterior. Además de constituir, de alguna manera, una respuesta a un reconocimiento del Cuzco en el ámbito nacional —en el primer caso se deseaba no solo mantener el primer lugar otorgado al Cuzco en el concurso de Amancaes sino, también, mejorar la calidad de sus presentaciones; y en el segundo, quería demostrarse que el arte «vernáculo» o «aborigen» (nombre usado para anunciar el concurso de 1933) estaba al nivel de sus monumentos arqueológicos—, ambos concursos tenían propósitos, bases y mecanismos de organización similares. El espíritu nacionalista y tradicionalista que alimentaba a los organizadores del segundo concurso, tal como ocurrió en el concurso de 1927, hizo establecer que se trataba de uno de «arte netamente nacional e histórico», y excluía toda obra que «sea extranjera y moderna».²⁷ Se advertía también, usando exactamente los mismos términos que en 1927, que el Centro Qosqo aprovecharía esta ocasión para incrementar el repertorio que promovía como típico cuzqueño, así como para incorporar nuevos artistas a su institución.²⁸

Sin embargo, algunas diferencias en la forma como se anunciaron en la prensa estos dos eventos indican, por lo menos, dos datos importantes: por un lado, que, en el concurso de 1933, el valor de la promoción de la cultura nativa no se fundamentaba tanto en el hecho de que esta fuera una supervivencia del pasado (incaico o colonial) sino, mas bien, en la existencia de un rico repertorio contemporáneo que necesitaba ser reconocido como «arte». Por otro lado, hacia 1933 el interés por la participación en este tipo de eventos de habitantes fuera de la ciudad y provincia del Cuzco, así como el número de conjuntos que interpretaban música o danza folclóricas, habían crecido.

Respecto al primer punto, mientras que para el concurso de 1927 los miembros del Centro Musical fundamentaban su interés en organizar el concurso en «que uno de los principales fines de su fundación es el de recoger, estudiar y dar a conocer la música típica regional, especialmente la que aún sobrevive, de las épocas prehispánica y colonial en diferentes lugares del departamento»,²⁹ en 1933 la misma institución, rebautizada entonces como Centro Qosqo, sustenta el evento en que «uno de los principales fines de su fundación es el de propagar y divulgar el arte peruano [en que] en todos los confines del departamento existen agrupaciones artísticas y artistas casi anónimos y no valorados por falta de oportunidades propicias [y en que] es de inaplazable urgencia organizar certámenes artísticos con el fin de estimular y dar a conocer motivos tan fecundos y llenos de sugerencias».³⁰

²⁷ *Ibidem*, p. 4.

²⁸ *Ibidem*, *loc. cit.*

²⁹ *El Comercio*, Cuzco, 23 de septiembre de 1927, p. 3.

³⁰ *El Comercio*, Cuzco, 16 de junio de 1933, p. 1.

Respecto al segundo punto, la convocatoria del concurso de 1933 limita el número de participantes y de conjuntos. Al igual que en el primer concurso se acude a la ayuda del Concejo Provincial del Cuzco para la financiación y convocatoria, que hacen los respectivos concejos. Pero, mientras que en el primer concurso no se hace mención a limitaciones de número ni necesidad de procesos eliminatorios previos, en el segundo se solicita que todas «las representaciones artísticas» estuvieran «autorizadas por el Concejo de cada provincia, [...que] enviarán una sola delegación con un personal máximo de diez personas, previa eliminación en sus respectivas provincias; a excepción de la provincia del Cuzco que puede estar representada por los conjuntos que hubieran».³¹ Una vez en el Cuzco, los conjuntos seleccionados debían participar en una segunda eliminatoria con el mismo tipo de jueces que en el primer concurso: miembros del Centro Qosqo, del Concejo, de la Universidad y representantes del periodismo local. Además, la organización de concursos por esos años no estuvo tan solo en manos de grupos de artistas e intelectuales relacionados con el Centro Qosqo, sino que ese tipo de iniciativa había sido tomada también por instituciones formadas por cuzqueños de extracción popular como el Centro Deportivo Obrero del F. B. C. Pachacútec, que organizó un concurso de «música nativa, criolla» en 1931.³² Ello ofrece un argumento más para pensar que el interés en la promoción y participación en concursos de este tipo se extendía a más sectores de la sociedad cuzqueña.

Aparte de esos dos importantes puntos, que nos indican que las danzas y música de los sectores populares urbanos y rurales eran vistas cada vez más como arte contemporáneo (y no como vestigio de lo incaico o colonial) por intelectuales y artistas de clase media y alta cuzqueña, y que el interés por participar en eventos o competencias promovidas desde la ciudad del Cuzco había crecido entre 1927 y 1933, existen dos elementos novedosos en el segundo concurso que no pueden dejar de señalarse. Estos elementos se asocian a las diferentes denominaciones que recibieron los concursos. Los nombres que aparecen en la prensa con respecto al concurso de 1927 se centran en la «música», a la que llamaban en diferentes contextos concurso de «música aborigen», de «música incaica» o de «música autóctona». En cambio, el concurso de 1933, de manera más inclusiva, denominó a las presentaciones «arte aborigen».

Así, mientras en el primer concurso se hace un llamado a los «músicos» y se menciona que sus presentaciones podían «complementarse» con «bailes y danzas del mismo carácter»,³³ en el segundo se hace referencia a las «danzas» como categoría

³¹ *Ibidem*, p. 4.

³² *El Sol*, Cuzco, 28 de enero de 1931, p. 4.

³³ *El Comercio*, 23 de septiembre de 1927, p. 3.

independiente y no solo a la de «música de danzas típicas»,³⁴ ya considerada anteriormente. Ello indica que los organizadores tomaban cada vez más interés en las danzas que se practicaban en las diversas provincias del Cuzco y que no eran resultado de creaciones coreográficas del tipo que habían compuesto los miembros de la Misión Peruana (por ejemplo, *La danza de la flecha* o *La danza de la honda*). De hecho, como se mostró en capítulos anteriores, danzas como *K'achampa*, *Sijlla*, *Saccsampillo*, *Mamala* y otras se habían presentado ya en la Misión Peruana de Arte Incaico y en el concurso de 1927 y sus subsecuentes audiciones. Por lo tanto, es muy posible que los organizadores reconocieran un lugar independiente para las danzas en respuesta a que, por un lado, para los músicos de sectores rurales y populares urbanos, la música y la danza estaban estrechamente ligadas; y, por el otro, a que este tipo de prácticas se popularizaban cada vez más entre los sectores medios y altos de la sociedad cuzqueña a los que los organizadores pertenecían.³⁵

El segundo de los elementos novedosos es que en la ciudad del Cuzco se abrió un espacio mayor para la participación de todos los sectores de la sociedad cuzqueña en la producción de formas de expresión que antes se habían limitado a los sectores medios y altos de la sociedad urbana: «cuadros típicos [...], coros y demás motivos regionales».³⁶ Pensamos que este hecho está relacionado con el florecimiento de una nueva tradición dramática en el Cuzco, el teatro costumbrista y la popularización del teatro incaico, ya que los «cuadros típicos» y los «motivos regionales» eran, sobre todo, teatralizaciones. Como se dijo en el primer capítulo, Cesar Itier (2000) ha demostrado que hacia 1920 se dio inicio a la popularización del teatro incaico; en otras palabras, el teatro incaico comenzó a ser apropiado por las «clases populares urbanas y semi urbanas» no solo en el Cuzco sino, también, en otras regiones quechua-hablantes (p. 63). Mientras intelectuales y miembros de clases altas en los ámbitos regional y nacional perdían el interés en realizar este tipo de representaciones, los sectores populares las tomaban en sus manos no si enfrentar la crítica dura de dichas elites.³⁷ En la década de 1930 se conformaron varias compañías de modestos habitantes de las provincias cuzqueñas que escribían y representaban dramas incaicos.³⁸

³⁴ *El Comercio*, 16 de junio de 1933, p. 4.

³⁵ Véase Mendoza 2000 y 2001, especialmente el capítulo cuarto en ambos casos. Mediante el estudio de la danza «Los majeños», demuestro que para 1940 había un interés por parte de hacendados de participar en grupos de baile o comparsas para las fiestas religiosas.

³⁶ *El Comercio*, 16 de junio de 1933, p. 4.

³⁷ Véase la cita que presenta Itier 2000: 63, en la que se critica una representación popular del sacrificio de Cahuide en la fortaleza de Sacsayhuamán en 1924.

³⁸ Itier (1995:40) presenta dos ejemplos, el de Zenón Usca, cantor de iglesia y modesto vecino del distrito de San Jerónimo, quien escribió y representó obras de tema incaico; y el de Ascensión Gallegos, quien viajaba de pueblo en pueblo representando el *Ollantay* y quien llegó hasta Lima con dicha presentación.

Mientras esto sucedía, alrededor de 1930, argumenta Itier (2000), «la conjunción de la tradición dramática quechua y el interés por lo popular» originó el género llamado «comedia costumbrista» o «teatro costumbrista» (p. 82). Tanto los directores y actores del teatro incaico reconocidos —por ejemplo Julio Rouvirós y Luis Ochoa— como los nuevos artistas del emergente movimiento neoindianista —como Andrés Alencastre— dedicaron sus esfuerzos a la creación y representación de obras inspiradas en la realidad social, cultural y política del Cuzco contemporáneo. Las obras trataban de mostrar no solo costumbres cotidianas rituales muy comunes como el *kurus belakuy* (velada de la cruz), el *chukcha rutukuy* (corte de pelo) y el *rimaykukuy* (el pedido de mano), sino, también, las confrontaciones entre terratenientes y campesinos, que fueron particularmente sangrientas durante la década anterior.³⁹ Por ejemplo, Luis Ochoa pone en escena la obra *Qosqo qawarina* (*Mirando al Cuzco*), en la que se representa la confrontación entre un indígena y su patrón; y Andrés Alencastre, quien será tratado en detalle en el siguiente capítulo, crea y escenifica obras como el *Challakuy*, que recrea la persecución de unos indios que habían asesinado a un gamonal en respuesta a sus abusos.

Además, en esa época, las escenificaciones costumbristas, así como las que todavía mantenían el tema incaico, ponían cada vez más a la música y la danza en el centro del espectáculo. Es significativa, entonces, la obra que presentó, durante las celebraciones del IV Centenario, el Conjunto Acomayo, dirigido por Policarpo y Avelino Caballero, altamente reconocido en el concurso nacional de Amancaes de 1928. Se trataba de la zarzuela en quechua *T'itu q'usñipa*, que la prensa describe como «un drama incaico todo cantado» y escenificado por un elenco «de cerca de cincuenta personas, además de una gran banda típica»,⁴⁰ y en el que el papel del Inca fue representado por un «danzante indígena» gracias a su habilidad para bailar la «difícil danza guerrera de los *Pomacanchis*».⁴¹ Según se menciona en la biografía de Policarpo Caballero, la obra le valió al conjunto «hacerse acreedor a los cinco primeros premios, así como al gran premio de honor “Presidente Mariscal Oscar R. Benavides”, que consistió en una hermosa copa de plata con decoraciones incaicas» (Ttupa 1988: 20).

Sin lugar a dudas, las celebraciones del IV Centenario crearon espacios para la promoción de espectáculos artístico-folclóricos. Así como las obras de construcción y refacción realizadas para la ocasión, estas actividades fueron promovidas e impulsadas por intelectuales, artistas y políticos cuzqueños y cuzqueñistas (como Albert Giesecke); y, en respuesta a ello, el Gobierno legisló a favor y asignó fondos

³⁹ Véase Rénique 1991 para un estudio de los procesos políticos en la sierra sur peruana en el siglo xx.

⁴⁰ *El Sol*, Cuzco, 21 de julio de 1934 (Itier 2000: 84).

⁴¹ *El Sol*, Cuzco, 26 de julio de 1934, p. 1 (Cadena 2000: 134).

para la organización de «un certamen histórico, artístico y cultural».⁴² Esta celebración, como lo señala también Itier (2000), marcó «un brusco, aunque efímero renacer del teatro quechua en todas sus manifestaciones», uno en el que participaron no solo los directores y actores consagrados de la ciudad del Cuzco, sino, también, grupos de provincias y, por lo menos, uno compuesto por obreros.⁴³

El año siguiente, un mismo tipo de celebraciones, pero esta vez en Lima, dio oportunidad tanto al Centro Qosqo como al Conjunto Acomayo de buscar un nuevo reconocimiento nacional como representantes del Cuzco. Eran las celebraciones por el IV Centenario de la Fundación Española de la Ciudad de Lima. Al parecer, el Conjunto Acomayo tuvo una actuación mejor recibida que la del Centro Qosqo, por lo menos en cuanto al concurso nacional que se convocó, pues obtuvo un puesto más alto y un premio pecuniario mayor.⁴⁴

Fuera de la participación en este concurso, ambos grupos tomaron esta oportunidad para realizar otras presentaciones en Lima y, en el caso del Centro Qosqo, también en otras provincias. Por ejemplo, la prensa limeña registró que el Conjunto Acomayo realizó una presentación en honor al «[¿primer?] Ministro de Inglaterra, de su señora esposa y de la colonia Británica», que al parecer fue todo un éxito.⁴⁵ Como en su participación en el concurso de Amancaes en 1928, el Conjunto Acomayo seguía siendo percibido o, por lo menos, presentado en la prensa como un grupo más indígena y más auténtico que el Centro Qosqo. Así lo expone explícitamente el intelectual cuzqueño Antonio de la Torre, que en un discurso transcrito en la prensa expresa que «todo lo que ellos cantan, lo que tocan, lo que ellos bailan es neta, genuina e insospechadamente aborígen, con un quechuismo que no ha de ser fácilmente igualado, ni superado por ninguna otra manifestación del arte vernacular».⁴⁶

Por otro lado, el Centro Qosqo no era reconocido, en ese momento, por los mismos cuzqueños como un grupo «indígena» o «aborígen». Es más, el grupo reconoció ante el público, en su programa para el espectáculo que realizó en el Teatro Municipal de Lima, que su trabajo era estilizado. Además, como una manera

⁴² *El Comercio*, 26 de septiembre de 1933, p. 2.

⁴³ *El Sol*, 10 de junio de 1934 (Itier 2000: 84).

⁴⁴ Véase *El Sol*, 21 de febrero de 1935, p. 3. Según un artículo aparecido en esta edición, el Conjunto Acomayo recibió, dentro de la categoría «música incaica», el quinto puesto en el certamen, pero recibió, por ese puesto, una medalla de oro, un diploma y 100 soles, premios que también los registra Esteban Tupa (1988: 20). Además, el artículo citado mencionaba que el Centro Qosqo, sin puesto consignado, y otros ocho grupos de distintas partes del país recibieron un diploma y medalla de oro cada uno junto con la cantidad de 50 soles. Como en el caso de los concursos de Amancaes, este concurso contó con la categoría de «música criolla».

⁴⁵ *El Sol*, 20 de febrero de 1935, p. 2.

⁴⁶ *Ibidem*, *loc. cit.*

de establecer su profesionalismo o experiencia artística, se presentó en el programa como «el mismo que hizo su gira triunfal por Buenos Aires y Montevideo, y que Ostenta el Primer Premio Nacional del Concurso de Amancaes de 1928».⁴⁷ Sin embargo, es seguro, por lo expuesto en capítulos anteriores, que, aunque unos pocos de los miembros del recientemente oficializado Centro Qosqo participaron en ambos eventos, los grupos a los que se refiere el programa fueron, en realidad, la Misión Peruana de Arte Incaico y la Misión Cuzqueña de Arte Incaico, respectivamente. Específicamente, de la delegación del Centro Qosqo que fue a Lima en 1935 y estaba compuesta por 24 artistas, solo Roberto Ojeda y Manuel Pillco habían participado en la Misión Peruana de Arte Incaico; y Baltazar Zegarra, en la presentación de la Misión Cuzqueña de Arte Incaico.⁴⁸

Finalmente, ambos grupos, de formas distintas, no dejaron todavía del todo atrás la referencia al período incaico como parte de la identidad cuzqueña y nacional. Pero, mientras el Centro Qosqo —como se mencionará posteriormente— continuaba con la tendencia a la glorificación del Imperio incaico, el Conjunto Acomayo presentaba, más bien, una imagen rebelde en contra de los gobernadores incas y coloniales. En su discurso, Antonio de la Torre dice lo siguiente sobre la identidad de los miembros del Conjunto:

Los artistas nativos que constituyen el ‘Conjunto Acomayo’ son herederos legítimos de aquellos indios bravos y sentimentales que asombraron con su rebeldía y la excelsitud de su arte a la Corte del Inka, Hijo del Sol, cuando los K’osñipas de Sayhua y Ranchi enarbolaron el estandarte de la rebelión contra el magnífico Huayna Ccapac [...]. Son también estos artistas virtuosos y modestos, descendientes de aquella intrépida guerrera y cacique doña Ana Ttito Cunsimayta, que de acuerdo con el insigne Tupac Amaru, levantó a las indias de Canas, Acomayo y Chumbivilcas, contra los desmanes de los encomenderos y corregidores españoles.⁴⁹

Aunque estas son palabras de un intelectual externo al grupo, considero que en este tipo de presentación influía la imagen que los dirigentes del Conjunto querían

⁴⁷ Archivo privado de la familia Pillco (APFP), 5 de febrero de 1935.

⁴⁸ Véase la lista de participantes en el viaje en *El Sol*, 21 de febrero de 1935, p. 3. En esta lista solo se mencionan a 19 personas entre las que no se encuentra Manuel Pillco. Sin embargo, en otro artículo, el secretario de la institución, Humberto Vidal Unda, señala que la delegación tenía 24 miembros. Siguiendo un patrón anterior, es muy posible entonces que en la lista publicada en la prensa se haya excluido a miembros de la orquesta típica que sí sabemos acompañaron al grupo. Manuel Pillco era parte de la orquesta típica del Centro Qosqo; por lo tanto, es posible que su nombre junto con el de otros integrantes de esta orquesta se haya omitido en dicha lista. Por otro lado, el hecho de que Manuel Pillco haya guardado en su archivo personal el programa de dicha presentación en Lima (gracias al que he podido obtener valiosa información) nos da una razón más para creer que este músico participó en ese viaje.

⁴⁹ *El Sol*, 20 de febrero de 1934, p. 2.

proyectar. También es importante recordar que la zarzuela que presentó el Conjunto Acomayo durante las celebraciones del IV Centenario representaba una rebelión de los acomaínos en contra del Inca (Itier 2000: 84).

Aunque es imposible acceder a mayores datos del repertorio presentado por el Conjunto Acomayo, sí hay información disponible sobre las piezas incluidas en la presentación del Centro Qosqo en el Teatro Municipal de Lima, hecho que otorga una idea sobre los temas y las imágenes que iban consolidándose dentro del repertorio de la institución. La constitución del repertorio es consistente con las tendencias presentes en la discusión del concurso departamental organizado por la institución dos años antes, y consideramos muy posible que el repertorio se haya nutrido de elementos presentes en el evento, como manifiesta el mismo Centro Qosqo en las bases.

El Centro Qosqo en Lima: cristalización de un nuevo repertorio

Varias informaciones periodísticas indican que el viaje del Centro Qosqo con motivo del IV Centenario de la Fundación Española de Lima estuvo rodeado de controversia. Existía en ese momento una duda por parte de algunos intelectuales y artistas cuzqueños de si el Centro Qosqo pudiera representar adecuadamente al Cuzco; y, por otro lado, había ciertos desacuerdos dentro de la institución. En relación con todo ello, en una carta a la prensa cuzqueña, Humberto Vidal Unda, entonces secretario de la institución y líder del grupo que viajó a Lima, se sintió obligado a aclarar que, en oposición con las opiniones vertidas «por personas interesadas» que realizaron una «odiosa campaña» desde el Cuzco en contra de la gira del Centro, la gira fue todo un éxito.⁵⁰

Aparentemente, una parte de la crítica se debía a la exclusión de ciertos artistas, reconocidos nacional e internacionalmente. Estos, aunque eran socios del Centro, no formaban parte de la delegación que viajó. Este hecho, según los críticos, ponía en duda el «valor artístico» del grupo, porque el Cuzco debía estar representado por sus más cultivados instrumentistas y compositores.⁵¹ Sin embargo, a la delegación —que se vio obligada a limitar el grupo a 24 artistas por indicación del

⁵⁰ *El Sol*, 21 de febrero de 1935, p. 3.

⁵¹ *Ibidem, loc. cit.* Allí se menciona, por ejemplo, la exclusión de Roberto Días Robles, «el consagrado violonchelista calificado por la crítica como uno de los mejores del Perú, en la ejecución del referido instrumento; a Augusto Navarro, rondinista, único que ha logrado pisar el Casino de Viña del Mar, en Chile, y ha conquistado triunfos que honran al Cuzco; Domingo Rado, compositor de prestigio; Eduardo Zavaleta, violinista con buena foja conquistada en el mismo Amancaes de la Capital; Francisco Gómez Negrón, y otros, han sido pues reemplazados por muchachos que, aunque de mucha voluntad, recién se inician en el arte en uno u otro sentido».

alcalde del Cuzco— le preocupaba más llevar a artistas reconocidos, «especialmente en lo que se refiere al arte nativo». Y eso porque la programación preparada era «de un carácter netamente vernacular, alejado del sentido clásico o extranje-rizante» que caracterizaba a los artistas consagrados que resaltaban en la parte orquestal, lo que hacía «fácil completar con grandes profesores en los lugares donde debería actuarse».⁵² Lo que sí llama la atención en relación con lo expresado por Vidal Unda es que se haya excluido de este viaje a Pancho Gómez Negrón, que por esos años se convirtió en un importante símbolo del folclor cuzqueño al encarnar la imagen del *Ccori lazo*, imagen que formaba parte del programa del Centro Qosqo. Gómez Negrón había ya viajado a Lima como parte de la Misión Cuzqueña en 1928, después de haber sobresalido en las audiciones posteriores al concurso de 1927.

Vidal Unda se quejaba de que al llegar a Lima, después de haber realizado presentaciones en Arequipa y en Mollendo, el Centro Qosqo no encontró un concurso nacional bien organizado por el Gobierno, sino que halló uno que se había subastado a una empresa particular que explotaba a los conjuntos provincianos y los obligaba a «trabajar en toda clase de escenarios, hasta en los de última categoría», hecho al que los miembros del Centro Qosqo se resistieron «por decoro tanto del conjunto como del Departamento» al que estaban representando.⁵³ Este comentario, hecho por el secretario del Centro Qosqo, recuerda dos factores importantes para explicar el lugar que el folclor provinciano ocupaba en el país en esos momentos: el desinterés del Gobierno por la organización de concursos folclóricos u otros eventos de este tipo, razón por la cual los delegaba a empresas comerciales; y la existencia de una importante audiencia para la presentación de espectáculos folclóricos, hecho derivado del movimiento migratorio de provincianos a Lima y la emergencia de nuevos espacios para la práctica del folclor (Núñez y Lloréns 1981, Romero 2001: 93). Estos nuevos espacios, los coliseos, eran humildes y rústicos locales, a veces cubiertos con una carpa de circo. Su administración la ejercían empresarios particulares que se beneficiaban del deseo de provincianos de diverso origen social que querían contar con un espacio en el que pudieran escuchar a sus artistas preferidos (Romero 2001: 93).

Volviendo a la presentación que organizó el Centro Qosqo en el Teatro Municipal de Lima —que, en palabras de Vidal Unda, «a juzgar por los aplausos, los números repetidos y las felicitaciones recibidas de parte de grandes intelectuales constituyó todo un triunfo artístico»⁵⁴—, una mirada de cerca al repertorio presentado ayuda a vislumbrar algunas imágenes e ideas que se consolidaban dentro

⁵² *El Sol*, 21 de febrero de 1935, p. 3.

⁵³ *Ibidem*, *loc. cit.*

⁵⁴ *Ibidem*, *loc. cit.*

del seno de esta institución respecto a la representación de la identidad cuzqueña y peruana. Como lo he sustentado en trabajos anteriores (Mendoza 1998, 2000 y 2001), ya desde que delegaciones cuzqueñas realizaron presentaciones internacionales (con la Misión Peruana de Arte Incaico) y nacionales (en el concurso de Amancaes), tres características marcaban la composición y la recreación de piezas que estos grupos hacían con los temas generales de la vida incaica y campesina contemporánea: el espíritu guerrero y agresivo del pasado, que todavía pervive, sobre todo en algunas provincias alejadas de la ciudad del Cuzco; la existencia bucólica y, a la vez, aletargada y productiva de la mayoría de los campesinos contemporáneos y sus antepasados incas; y, finalmente, el espíritu festivo y lascivo que brotaba durante las celebraciones, especialmente en el caso de las carnavalescas. Entre los temas que se desarrollaban con estas características encontramos los sentimentales de la nostalgia y el amor a la pareja o a la tierra, que en varias piezas son bastante prominentes. Si bien hay piezas que pueden adscribirse más predominantemente a uno u otra de las características mencionadas, muy a menudo las combinan de a dos e, incluso, de a tres.

Aunque el tema de lo incaico perdía fuerza en las elaboraciones artístico-folclóricas en la ciudad del Cuzco, hay que recordar que las celebraciones del año anterior habían marcado un fugaz renacimiento de este tema. No es sorpresa, entonces, que lo incaico haya aparecido todavía en esta presentación del Centro Qosqo. En el programa se anuncia que «[e]l Conjunto presenta restauraciones, y estilizaciones de cuadros, costumbres, música, cantos y bailes incaicos, coloniales y contemporáneos, con fiel reproducción de ritos, vestuario y decorados lujosos».⁵⁵ Aparte de enfatizar que las presentaciones son elaboradas y estilizadas, y de recordar antiguas glorias de los conjuntos cuzqueños asociados al Centro, el programa de esta institución otorga igual importancia a lo incaico, lo colonial y lo contemporáneo. Sin embargo, a pesar de que contenía 14 números, solo incluía dos que se presentaban como incaicos: una «melodía incaica» (no identificada), interpretada por «la Orquesta» (entiéndase orquesta sinfónica); y *Las tejedoras* (más comúnmente conocida como el *Awajkuna*), identificada como un «cuadro costumbrista incaico».⁵⁶ Como se dijo en el primer capítulo, esta pieza fue una de las creaciones de Roberto Ojeda que triunfaron durante la gira de la Misión Peruana de Arte Incaico.

Las tejedoras es un cuadro que, aparte de su explícita presentación como incaico, tiene una marcada predominancia de la segunda característica mencionada, ya que narra el pasado inca y la realidad contemporánea andina de la época mediante

⁵⁵ Centro Qosqo de Arte Nativo. Programa. Teatro Municipal, Lima, 5 de febrero de 1935, APFR, p. 1.

⁵⁶ *Ibidem, loc. cit.*

imágenes bucólicas que exaltaban la productividad y habilidad manual (véase la ilustración 2). Algunos de estos rasgos se dejan ver en las descripciones que circulaban en los programas de las actuaciones que se realizaban durante las décadas de 1930 y 1940. Un ejemplo característico de la manera como se presentaba el cuadro es el que sigue:

Mientras Mancu Khápaq enseñaba a usar el arco, la makana y las warakas (hondas), a cultivar el maíz y a modelar las piedras, a los hombres del pueblo kosko [sic]; Mama Ojlló [sic] —la primera Gran Mujer del pueblo peruano histórico—, enseñaba a hilar y tejer a sus mujeres, disciplina que es congénita de los aborígenes del Perú, que hoy hombres y mujeres, hilan caminando en sus largas jornadas, cuando hacen un alto en la labranza o, simplemente, mientras atizan el fogón; que cuando el trabajo no los aleja del solar tejen con sus manos sus propias vestes o que, como en son de fiesta, se reúnen en veces formando pintoresco y pictóricos grupos de tejedores, como en esta escena que precisamente se ha titulado «Awajkuna» («Las tejedoras»). (Paúkar 1947: 26). Véase ilustración 2.

Siguiendo con este programa, existen dos danzas que se presentaron explícitamente como danzas guerreras y, por lo tanto, pueden agruparse entre aquellas en las que es predominante la primera característica. Se trata de *Wifala*⁵⁷ (que aparece en el programa como «danza triunfal guerrera») y de *Wajra pukara* (que aparece simplemente como «danza guerrera»). Aunque no se menciona nada en el programa de la presentación del Centro Qosqo en 1935, la primera se reconoce, por lo general, como danza «recogida del folclor» y arreglada ya sea por Roberto Ojeda o por otros miembros del Centro Qosqo (Paúkar 1947: 27); y la segunda es una creación basada en la composición musical del músico cuzqueño Andrés Izquierdo, que también pertenecía al Centro Qosqo. Lamentablemente, no dispongo de descripciones sobre *Wajra pukara*, pero, del listado de los que interpretaron la danza en presentaciones posteriores en el Cuzco, se infiere que era una danza enteramente masculina (Paúkar 1947: 27). Sobre *Wifala* sí abundan las descripciones, ya que es una danza que aún se presenta muy a menudo en todo tipo de eventos festivos en el Cuzco. Esta danza también puede clasificarse dentro de aquellas en las que predomina la tercera y segunda característica, ya que en ella existen tanto el espíritu festivo como la imagen bucólica. Aunque este no haya sido el caso en la presentación del Centro en Lima, en 1935, un programa de mediados de la década de 1940 la asocia con el pasado guerrero incaico y la describe de la siguiente manera:

⁵⁷ Una grabación de esta pieza puede encontrarse en la colección Música del Qosqo citada en el apéndice.

Wifala es una danza guerrera que se ha conservado incólume desde el incanato. Representa la exaltación de la victoria. Las ñustas, en danza grácil y rítmica, flameando banderines, se unen a los valerosos soldados del Kosko, que dieron triunfo a los estandartes del Inca y extendieron las latitudes del Imperio; que derrotaron, acaso, a los aukas que atentaron contra la soberanía del los Hijos del Sol. Los indios la ejecutan portando largos gallardetes y cubiertos de mantos, como alas, blancos como aquéllos. (Paúkar 1947: 27)

Siguiendo con el repertorio de la presentación en el Teatro Municipal de Lima en 1935, la Gran Orquesta⁵⁸ que acompañaba al Centro Qosqo interpretó otra pieza, además de la melodía incaica que se mencionó anteriormente. Se trataba de un yaraví que hasta hoy es reconocido como clásico dentro del repertorio de música cuzqueña: *Al despertar*, una pieza compuesta por Baltazar Zegarra, uno de los cuatro grandes de la música cuzqueña.⁵⁹ Como se detalló en el segundo capítulo, el yaraví, en sus distintas manifestaciones, aunque era reconocido como un género esencialmente mestizo dentro de las tradiciones serranas, al parecer heredó del género prehispánico del *jarawi* su carácter evocativo y nostálgico. La letra que a veces acompaña a este yaraví y que también fue compuesta por Baltazar Zegarra confirma su carácter nostálgico, ya que se refiere a un amor perdido: «Qué amargo es para mí vivir sin tu amor, tan solo el recuerdo de aquella mujer que antes me quería. Por eso no quiero despertar jamás porque no la encuentro».⁶⁰ El tono «lastimero y nostálgico»⁶¹ del amor se encuentra, también, en otra de las piezas del Centro Qosqo y de parte del repertorio de la Misión Peruana de Arte Incaico: *Pariwana*. En el contexto de la actuación considerada, esta pieza fue interpretada como un solo de canto femenino por Aída Medrano y en el programa se la presenta como una «canción pastoril», por lo que puede ser incluida como perteneciente a aquellas piezas en las que predomina la segunda característica.⁶²

⁵⁸ Al parecer una orquesta sinfónica, aunque no cuento con ninguna descripción de los instrumentos que la componían.

⁵⁹ Grabaciones de esta pieza pueden encontrarse en el disco compacto *Violins from the Andes* y en la colección de casetes Música del Qosqo, cuyas referencias se encuentran en el apéndice.

⁶⁰ Esta segunda sección del yaraví sigue a la siguiente primera parte: «Las aves en su cantar entonan trinos de amor, que triste es el despertar al saber que es para sufrir. Mi amor que tú fuiste ayer te has apartado de mí, sabiendo que yo por ti sacrifiqué de mi madre el amor. Su corazón destrocé mala mujer que mal me has pagado» (Oroz 1999: 45).

⁶¹ Paúkar (1947) describe *Pariwana* de la siguiente manera: «la garza o el marabú de mi país es la pariwana, ave hermosa que es un símbolo peruano, con albura de nieve sobre el dorso y las alas, debajo de éstas y en el pecho ostenta cárdeno de sangre. Desde los primitivos tiempos, se hizo tótem indio, mensajero de amor. A ella las bellas indias confiaban sus cuitas sentimentales, sus alegrías y penas íntimas, “Pariwana” es un solo de canto lastimero y nostálgico» (p. 26).

⁶² APFP, 5 de febrero de 1935.

El tema del desengaño amoroso de *Al despertar* se encuentra también en el programa, en dos piezas más alegres en ritmo de huaino. Estas se convirtieron también en clásicas del repertorio de música cuzqueña: *Picaflor* e *Ingrata*. La primera se presenta en el programa como «dúo de canto con baile por una pareja de hombre y mujer», y la segunda como «cuadro criollo con coro y baile». ⁶³ Ambas piezas se consideran en Cuzco como «huaynos populares» o como «del folclor», o sea, sin autor original conocido, aunque algunos reconozcan a Roberto Ojeda como el primero en recoger *Picaflor* (conocido también, en otras partes del Perú, como *Quisiera ser picaflor*) en la década de 1930 (Ojeda 1987: 71). Estos dos huainos comienzan a vislumbrarse como ejemplos de un emergente espíritu «cholo» o «mestizo», tal como lo grafica la siguiente descripción:

Son waynus cholos que denotan el jocundo espíritu que agita la vida galante del nuevo indio peruano (el mestizo). Su música risueña y melancólica, como una contradicción, expresa, en ambos, el pícaro desdén que cholos y cholas fingen entre sí al hacerse el amor. El galán manifiesta cantando que otras hay como la pretendida, que pretenden sus halagos, mientras que para ella recíprocamente, muchos y mejores son los que postulan sus favores. En estos waynus, los cusqueños claudicamos de todo el presuntuoso afán de desdeñar a quién nos desdeña. Así es y será siempre y así el aeda cholo expresó en sus cantos la pasión que nos infunde la chola amada. (Paúkar 1947: 28) ⁶⁴

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Presentamos a continuación la letra de estos dos huainos:

Ingrata

Ingrata como pretendes abandonarme
 Quieres quitarme la única flor de mi esperanza
 Borraste con tu infamia mi fiel cariño
 Cómo pretendes recuperar lo que has perdido
 Ingrata como pretendes nueva alianza
 Ese derecho tu lo has perdido con tu infamia
 Al cielo pido la muerte y no me llega
 Quiero ese sueño sin despertar pero no puedo
Paqarinmi ripukusaq ama waqaychu (mañana me iré, no llores)
Mayumampas qaqamampas kushkan haykusun (como al río y como a las quebradas, juntos
 nomás entraremos).
 (Véase Oroz 1999: 17)

El picaflor

Quisiera ser picaflor,
 Y que tu fueras clavel;
 Para chuparte la miel,
 Del capullo de tu boca
 Me miras, te ríes,
 Pero no sabes ingrata,

El programa de 1935 también indica que *Ingrata* estaba acompañada por la orquesta típica, que junto con una estudiantina y una gran orquesta acompañaba los números del Centro Qosqo. Al parecer, la expresión «gran orquesta» se refiere, como ya se dijo antes, a una orquesta sinfónica similar a la que acompañó a la Misión Peruana. Este grupo sinfónico se formó con solo unos cuantos músicos traídos por el Centro, según una carta de Humberto Vidal, y se complementaba con músicos residentes en los lugares donde tenían lugar las presentaciones. Aunque tampoco hay detalles sobre los instrumentos que se incluían en la estudiantina y la orquesta típica que se presentaron con el Centro, una estudiantina de la época estaba conformada, por lo general, por un conjunto de cuerdas integrado, sobre todo, por guitarras y mandolinas, y, algunas veces, charango; y una orquesta típica se componía de un arpa, un violín y una quena (como mínimo), un tambor y, en ocasiones, una guitarra o una mandolina, o un armonio o pampapiano. La orquesta típica que acompañó a *Ingrata* y *Picaflor* también presentó, como parte del programa, dos números musicales independientes y muy probablemente acompañó a la mayoría de las danzas.

Otra de las danzas que formaban parte del programa son dos danzas más que, reconocidas como «del folclor», formaron posteriormente parte del repertorio tradicional cuzqueño y se convirtieron en prototipos para la siguiente creación de danzas similares: *Ccori lazo* (descrita en el programa como «danza costumbrista y vestido de Chumbivilcas») y *Llamero* (descrita como «danza pastoril»).⁶⁵ Sobre la importante imagen del *Ccori lazo* en la construcción de la identidad mestiza en Cuzco regresaré en el próximo capítulo, pero es importante recordar que esta imagen, que exaltaba al varonil y bravío chumbivilcano, se había hecho presente en concursos y escenarios cuzqueños desde 1927, por lo menos, y en Lima, por medio de Francisco Gómez Negrón, desde 1928. Una de las danzas que por esos años simboliza el espíritu del *Ccori lazo* y que se mantiene hasta hoy es *Wayna chura*.⁶⁶ Basta una sección de la explicación de esta danza en un programa de la década de 1940 para darnos una idea de la imagen romántica del valiente bandolero y enamorado chumbivilcano que se presentaba en este tipo de danzas:

Que tengo otra mejor que tú.
Esa cintita, que bien le cae,
En los cabellos de mi negrita;
Silba, silba, silbadorita,
Cautivadorita.
(Véase Escobar y Escobar 1981: 487)

⁶⁵ APFP, 5 de febrero de 1935.

⁶⁶ Una versión de este tema se encuentra en el disco compacto *Qosqo Takiyninchis*, cuya referencia se encuentra en el apéndice.



7 Pancho Gómez Negrón (Cuzco, 1930)

[...] El «korilaso» (lazo de oro), lo mismo que abigea ganaderías con maestría sin igual, roba corazones allí donde sus andanzas lo conducen, como «el marinero en cada puerto». No le arredran los fusiles de la guardia civil, ni los broncos y tercos rezongos del gamonal. Con varonil gallardía y sobrada reciedumbre, lo toma todo: el bien y el mal. Cuando abandona su ingénita actitud de bandolero, ha de ser solamente para requiebrar a las cholas que seduce, por ellas rinde todo, coraje y audacia [...]. (Paúkar 1947: 29)

Las diferentes danzas que se han generado alrededor de la imagen del bravío chumbivilcano y sus romances (*Chumbivilcana* o *Barbarita*) combinan de muchas maneras las tres características ya señaladas. Al mismo tiempo que muestran el espíritu valiente y agresivo de los pobladores de provincias alejadas de la ciudad del Cuzco con una imagen romantizada del campo cuzqueño, también muestran, de manera prominente, el aspecto festivo y lascivo en el que se ven envueltas las parejas de la zona.

Los llameros y otras danzas similares deben entenderse en el marco de una imagen bastante generalizada en los Andes peruanos.⁶⁷ Esta alude a la importante labor comercial y social de los habitantes de las zonas más altas, que con sus llamas transportaban bienes a lo largo de extensos y difíciles territorios y a través de punas y valles. Representaciones populares que, al parecer, se remontan a tiempos prehispánicos y que, en la actualidad, se manifiestan en la popular danza cuzqueña de los Qollas enfatizan la estrecha relación que existe entre estos personajes y sus animales de carga, y establecen una relación metonímica con ellos (existe una imitación) mediante el disfraz y la coreografía (Mendoza 2000: 168-169 y 2001: 252-254). Actualmente es una de las danzas que sirve a los cuzqueños para explorar paradojas y contradicciones de la identidad indígena (Mendoza 1999, 2000 y 2001). La danza *Los llameros*, un arreglo para escenario de una imagen bastante popularizada en los pueblos andinos, puede clasificarse, tal y como se presentaba en la década de 1930 y 1940, como perteneciente a aquellas en las que predomina la segunda característica mencionada, que enfatiza la imagen bucólica de los indígenas andinos. En la presentación de la danza se dijo:

Por valles y cordilleras, por riscos y pajonales, los indios recorren las enormes extensiones de la patria; desafiando tiempo y distancias, aquilones, lluvias, nieve insolaciones, intemperie y hambre, en pos de sus llamas cargadas de maíz o de coca, de charki o chuñu, y en sus travesías, para descansar de sus sinsabores de caminantes conspicuos, sazonan sus «pascanas» [cuando desatan sus carga] bailando y cantando. Para el indio, la llama, es el animal más generoso que la Naturaleza le prodigó; él ofrece, desde la carne suculenta que mitigará sus hambres a la lana cálida que abrigará sus desnudeces; del combustible que anima su hogar, a la acémila que transporta sus abastecimientos. La ideología india, ha estereotipado esa

⁶⁷ Hemos desarrollado este tema en trabajos anteriores. Véase Mendoza 1999, 2000 y 2001.

concepción en la danza «Los llameros», haciendo participar elementos occidentales que nuestro pueblo incluyó en sus usos. (Paúkar 1947: 28)

El programa del Centro Qosqo en el Municipal se completaba con *Ccoscco piris*, pieza que se interpretó con «coro con acompañamiento de orquesta típica» y con «huaino con acompañamiento de guitarra y charango», titulado «Agüita de puna». ⁶⁸ La primera fue parte del repertorio presentado por la Misión y era una canción «típica cuzqueña» (expresión usada en los programas de la Misión) o «del folclor». Aunque durante la gira de la Misión se haya ligado este tema al pasado incaico, refiriéndose al «colonizador que partía por orden imperial, a poblar otras tierras», es, sobre todo, una canción que, centrada en la imagen del *piris* (un pequeño y muy picante ají cuzqueño) y de forma lírica, «en versos exquisitos, verdaderamente intraducibles» (Valcárcel 1924: 82), hace alusión al desengaño amoroso y al alejamiento de la tierra natal:

Qosqo piris kutuykuska
Maras kachiwan t'inkuska
pitañataq misk'ishanki
ñoqata hayarqowaspa

Mordisco de piris cusqueño
mezclado con la sal de Maras
a quién estarás endulzando
después de haberme engañado
[o picado muy fuerte]

noqan kani haqay rumi
qaqamanta thunimuni
mana piqpa alau nisqan
chiri wairata muchuni

yo soy aquella piedra
de la roca me he desprendido
sin que nadie me tenga cariño
sufriendo frío y viento. ⁶⁹

Finalmente, sobre el acompañamiento del huaino *Agüita de puna*, es importante anotar que el charango adquirió presencia paulatinamente, en los importantes eventos en los que se representaba la identidad cuzqueña en los escenarios nacionales. Este instrumento, practicado por campesinos andinos por lo menos desde hacía dos siglos, se convirtió, muy pronto, en un símbolo central de la emergente identidad del «nuevo indio» o mestizo que iba concretizándose entre los intelectuales y artistas de la ciudad del Cuzco. El espacio más importante que permitió la interacción entre los artistas de los diversos sectores de la sociedad cuzqueña que se dedicaron a practicar este instrumento y a innovar los estilos fue *La hora del charango*, programa radial que es objeto del siguiente capítulo.

⁶⁸ Documento del APFP, 5 de febrero de 1935.

⁶⁹ Letra tomada de Centro Qosqo de Arte Nativo 1960: 6 y traducida por Elizabeth Mamani Kjuero. Otra versión de este huaino es recogida y traducida en Escobar y Escobar 1981: 295.

Así, hacia mediados de la década de 1930, cuando el Cuzco comienza a transformarse en la meca del turismo y en fuente de la nacionalidad peruana, existía un repertorio que contenía los prototipos de lo que en subsecuentes años se estableció como lo típico cuzqueño y se presentó en espectáculos para diversos tipos de espectadores, desde turistas extranjeros y nacionales hasta públicos de intelectuales limeños. Los temas y las imágenes de las piezas tendían a estar modeladas por las tres características aquí señaladas, pero la rica producción artístico-folclórica que siguió creciendo en las siguientes décadas, ya sea dentro de presentaciones en escenarios o como parte de fiestas religiosas, llegó a sobrepasar y reformular los prototipos. El panorama fue haciéndose más complejo conforme el repertorio de las danzas mestizas crecía y se hacía más popular entre sectores sociales que anteriormente no practicaban tradiciones que eran consideradas indígenas. La adopción de la práctica del charango y la subsiguiente transformación de su estilo ejemplifican claramente este proceso.

Capítulo 4

La hora del charango: sentimiento cholo, cuzqueñidad y peruanidad

El nombre del charango, ese guitarrico pequeño que todos los días viaja a la grupa del cholo para escanciar sus sentimientos, llorar sus dolores o gritar el eureka de sus alegrías, ha sido tomado como símbolo para un programa radial. Se ha podido, indudablemente, escoger otro nombre, como «hora peruana», «hora cuzqueña» o algo por el estilo; *pero se ha preferido el charango por ser más modesto y quizá más cholo*. Es necesario haber crecido en este suelo peruano, haberse nutrido con su sabia y sentir sus necesidades y problemas para sentir también todo *el caudal inmenso de emotividades que puede producir ese instrumentillo*. [La cursiva es mía]

HUMBERTO VIDAL UNDA, iniciador de *La hora del charango*.
El Comercio, Cuzco, 12 de junio de 1937.

Yo aprendí en Huarcocondo en forma casual, [cuando] escuché [a] algunos que tocaban [...] [establecido Don Julio en la ciudad del Cuzco, dice:] en el Colegio también tocaba, llevaba porque me gustaba [...]; recuerdo que *el profesor de música me castigó por haber llevado mi charango, es que antes el charango no tenía prestigio* [...] el que tocaba charango era criticado, creían que era salido de chichería o de tetería. [La cursiva es mía]

JULIO BENAVENTE¹

Como apuntaba Delia Vidal de Milla, *La hora del charango* nació con «una enorme carga de emociones»² por parte de los intelectuales y artistas de la ciudad del Cuzco que lideraron su creación y materializaron, alrededor de la identidad chola o mestiza, los sentimientos cuzqueñistas, peruanistas y americanistas en la región. Recordado y apreciado por artistas e intelectuales locales como uno de los hitos

¹ Citado en Calvo 1990: 120.

² Estas palabras son citadas de un documento personal que Delia Vidal nos proporcionó y en donde rememora de manera parafraseada las palabras de Vidal Unda arriba citadas. Ella preparó este documento a solicitud de Julio Benavente, que deseaba información sobre *La hora del charango* (VIDAL DE MILLA, Delia. *La hora del charango*, Cuzco, 13 de mayo de 1977, APHVU, p. 1).

más importantes dentro de las transformaciones culturales del Cuzco de la época,³ este espacio contribuyó definitivamente a la revaloración y transformación de una menospreciada tradición andina que, como confirma uno de los más altos exponentes del charango cuzqueño, don Julio Benavente Díaz, estaba asociada, sobre todo, a la población de origen campesino o urbano popular. A la vez que intelectuales utilizaron este espacio para la presentación de importantes propuestas ideológicas que buscaban imágenes específicas para la construcción de la identidad cuzqueña y peruana, artistas provenientes de los diversos sectores sociales cuzqueños lo utilizaron para generar nuevos repertorios y estilos que pudieran ser compartidos por todos los sectores sociales.

Una mirada de cerca al tipo de interacciones que generó el espacio radial permite profundizar la interpretación según la cual el programa sirvió, sobre todo, para que «nuevas elites intelectuales [los neoindianistas] implementen una representación jerárquica de la identidad regional» (Cadena 2000: 150).⁴ Este cuidadoso estudio de De la Cadena hace notar cómo mediante el programa —que permitió la entrada física y sonora del charango a ámbitos de los cuales antes había sido violentamente excluido— surgió una nueva estética que con fuerza sentimental fue luego compartida por diversos sectores rurales y urbanos del Cuzco.

Como lo ha argumentado muy bien Deborah Poole (1997) en su estudio sobre la fotografía cuzqueña, para los representantes del movimiento neoindianista resultaba central la noción de una «emoción andina» fuertemente alimentada por los valores filosóficos y estéticos de la intuición y el sentimiento (pp. 195-196).⁵ Este sentimiento o emoción lleno de nostalgia y amor, que se expresaba de manera suprema en la música, estaba enraizado en la fuerte ligazón que las personas tenían con la tierra que los vio nacer y crecer. Esta tierra y su montañoso paisaje proveían el elemento común a todos los cuzqueños que, compartiendo una sensibilidad estética y más allá de diferencias étnico-sociales, podían sentirse parte de una comunidad que por definición excluía a Lima y, además, según palabras que traduje de Poole (1997): «a la imitación de formas europeas que socavaba el espíritu y autenticidad limeña» (p. 177).

La importancia de estar enraizado en la tierra para poder sentir la fuerza del sentimiento cuzqueñista y peruanista evocado por la música de charango figura de manera prominente en las palabras de Vidal Unda que encabezan este capítulo. Al referirse a «este suelo peruano», este creador y principal impulsor del programa radial deja ver un aspecto central de su pensamiento y acción, compartido por

³ Véase, por ejemplo, el recuento de dicha importancia en Aparicio 1994: 136-138 y Vidal de Milla 1982: 113.

⁴ La traducción es mía.

⁵ *Idem.*

otros artistas e intelectuales de la época; esto es, el hecho de que la comunidad de «lo nuestro» no estaba limitada a lo cuzqueño, sino que se expandía a lo peruano. En otras palabras, era el afán de muchos de estos artistas e intelectuales el proveer al resto del país de referentes específicos que, basados en tradiciones serranas como la música de charango, materializaran la identidad nacional. Esta propuesta de identidad nacional se alimentaba mucho de una percibida invasión de elementos culturales extranjeros que se hacían cada vez más palpables en el país mediante el desarrollo de tecnologías como el fonógrafo, la radio y el cine. A la vez, los cuzqueños buscaban competir con la propuesta cultural del criollismo como fuente de identidad nacional, que por esos años venía tomando fuerza en la costa peruana y sobre todo en Lima. Esta tradición criolla que estaba comenzando a popularizarse en los medios de comunicación masiva y que gradualmente incorporaba la música y las danzas de la población negra (Lloréns 1983: 35-94) representaba de hecho una alternativa bastante fuerte para la representación de la nación.

Utilizando entonces la radio, el medio de comunicación que empezaba a extenderse en el país, los artistas e intelectuales cuzqueños lanzaron su propuesta cuzqueñista de la identidad nacional utilizando la música del charango como símbolo central. Esta propuesta hacía también alusión, en muchos momentos, a la necesidad de seguir impulsando la hermandad entre los pueblos de América por medio de elementos que los uniesen. Pero, mientras que esta propuesta se había pensado, por ejemplo, para el Perú y la Argentina, con la imagen de lo prehispánico indígena o autóctono durante la gira de la Misión Peruana de Arte Incaico (véase el primer capítulo), los llamados neoindianistas, como sus contemporáneos intelectuales en otras partes de América, buscaron el americanismo en las tradiciones mestizas que, como el charango, hacían obvia la convergencia de lo prehispánico y lo colonial en lo contemporáneo andino.

El charango tomó también fuerza como símbolo en la propuesta neoindianista debido a que era un importante complemento de la imagen idealizada del bravo y romántico abigeo, que estaba empezando a popularizarse en la música y danza cuzqueñas mediante la imagen del *ccori lazo* o *qorilazo*. Una imagen que incorpora y muchas veces se identifica con el *qorilazo* es la imagen del *walaychu*. Como lo sostiene Deborah Poole (1997), muchos de los ideales propugnados por los neoindianistas se articulaban de la mejor manera en la imagen del *walaychu*, el bohemio andino que «reemplaza a su tradición familiar y comunal con profundo sentimiento de arraigo a la tierra [...] a una provincia, región, o paisaje [lo que se convierte] en fuente de su elevada sensibilidad artística y musical» (pp. 177-178).⁶ Esta imagen se había utilizado en el Cuzco con el legendario Pancho Gómez Negrón, que figuraba en eventos musicales en Lima y Cuzco hacia finales de la década de

⁶ *Idem.*

1920. Este personaje, que según José Uriel García «era la expresión verdadera del nuevo indio peruano, el ejemplo concreto», y que se había conocido con el sobrenombre de *sagra* charango (el diablo del charango) «por su singular destreza en la ejecución del charango» (Valencia 1994: 155-156), había contribuido, pocos años antes, a la expansión del uso del charango en la creación de nuevos repertorios y estilos en la tradición cuzqueña (véase la ilustración 7).

Sin embargo, es claro que el espacio radial de *La hora del charango*, con los estímulos que proporcionó y con los debates que generó, tuvo un impacto definitivo en el lugar que la música del charango tomó en la tradición musical urbana cuzqueña. Asimismo, el programa, en el que también se presentaron muchas piezas y estilos musicales que no pertenecían a la tradición del charango, dio un nuevo empuje a la creación artístico-folclórica en la que participaban los diversos sectores de la sociedad cuzqueña de la época.

Charango y romance en la tradición andina

Con mi charango, mi fiel amigo
me río de la vida a carcajadas.

Y de montera me pongo el mundo
por las maldades de esta vida.

Por eso tú eres *maqt'a* rebelde
gemido de cuerdas de la cholada.

Porque tú cantas con la sirena
el llanto andino con ironía.

Estoy contento de haber robado
el corazoncito de mi Mariacha.

Estoy contento de haber robado
el corazoncito de mi Aliciacha.

Ella gimiendo y yo cantando
nos amaremos esta noche.

(Huaino compuesto por Julio Benavente Díaz)⁷

Cuando la tradición musical del charango ingresa con fuerza al ámbito urbano cuzqueño hacia el final de la década de 1930, lo hace manteniendo claramente

⁷ Letra transcrita por mí del disco compacto *Julio Benavente Díaz. Charango and Songs from Cuzco*, cuya referencia se encuentra en el apéndice. Calvo (1999: 122) transcribe también este huaino con algunas modificaciones. Una grabación de esta pieza se encuentra en el disco compacto mencionado.

una larga historia de identificación del instrumento con el romance en los Andes. Aunque esta asociación directa se haya perdido bastante en el ámbito urbano cuzqueño hacia finales del siglo XX, en parte debido a que el instrumento ha viajado alrededor del mundo como parte del repertorio de una música denominada genéricamente latinoamericana o andina,⁸ la relación entre romance y charango que aún sobrevive, sobre todo, en las zonas rurales de región de Cuzco y Puno, se mantenía fuertemente en el momento en que se lanza al aire *La hora del charango*. Por contener tanto elementos andinos como europeos y por asociarse con el amor y la nostalgia, la música de charango proveía un elemento concreto que condensaba el ideal «cholo» que los intelectuales cuzqueños de la época pretendían impulsar como la imagen nacional, así como la del enamorado y valiente *walaychu* que, como explicaba Deborah Poole (1997), era también central en el sentimiento neoindianista.

Los investigadores coinciden en señalar que la existencia del «guitarrico pequeño» (como decía Vidal Unda) se registró en la época colonial por lo menos hacia 1700 en la zona del entonces llamado Alto Perú, hoy el Perú y Bolivia (Parejo 1988: 9 y Turino 1984: 255). El tamaño, así como el material de sus cuerdas, de su caja de resonancia, de sus trastes y de sus clavijas, varían según la zona y los sectores sociales que lo usan, pero, sin duda, el tamaño relativamente pequeño de la caja de resonancia del charango (un promedio de 20 cm de largo) hace que el sonido característico de este instrumento tenga un alto diapasón, es decir, un sonido muy alto o agudo (Turino 1984: 267). Esta cualidad del sonido producido por el charango es consistente, como lo hemos señalado en el primer capítulo, con una de las preferencias estéticas de raíces prehispánicas preponderantes de la tradición andina: la preferencia por los sonidos agudos (Romero 1988: 234). Es muy posible que, además de la preferencia estética, se haya creado el charango debido a la facilidad para el transporte y quizá también, como lo señalaba don Julio, para que las personas lo «lleven oculto en el poncho, para que no les vean en la presencia de los españoles, porque estaba prohibido [...]».⁹

Varios coinciden en señalar que la vihuela, instrumento de cuerda español con cinco filas de cuerdas que se originó en el siglo XVI, muy posiblemente inspiró la

⁸ El charango figura prominentemente, por ejemplo, en la música de afamados grupos como Inti Illimani, que se originó en Chile, pero difundió la música andina en Europa. Me referiré una vez más a este tipo de música andina en el epílogo.

⁹ Testimonio de don Julio Benavente tomado de Calvo 1999: 117. Turino (1984: 255) considera también que dos de los primeros factores han podido contribuir a la preferencia por el pequeño tamaño del instrumento. Respecto al tercer factor, sobre el que comenta don Julio, durante los últimos 15 años que he frecuentado el ambiente musical urbano cuzqueño he escuchado comentarios similares de charanguistas que han señalado que el origen del tamaño del instrumento provino de su facilidad para ser escondido de los españoles.

creación del charango.¹⁰ Sin embargo, a pesar de la obvia influencia española en la creación de este instrumento, ya que en los Andes prehispánicos no existían instrumentos de cuerda, su cercana asociación con la identidad indígena y campesina ha existido por lo menos desde principios del siglo XIX. Este instrumento, practicado tradicionalmente solo por varones, adquirió en la región andina una asociación directa con los procesos de cortejo y enamoramiento, y más específicamente con su poder de seducción.

Como lo explica detalladamente Thomas Turino (1983) en su estudio sobre el aspecto del romance en la práctica del charango, en el sur andino peruano existe una asociación muy fuerte entre la imagen de la sirena y el poder de seducción del charanguista. Vemos, por ejemplo, la mención explícita a la sirena en el huaino compuesto por don Julio Benavente que se transcribió al inicio del capítulo. Vale la pena mencionar, sin embargo, como también lo constata Turino (1983), que en lugares como las provincias de Canas y Chumbivilcas en el Cuzco y en zonas rurales de Puno, donde este instrumento juega parte central del proceso de cortejo amoroso, el charango no es un instrumento para especialistas, sino que es visto como elemento de cortejo. Entre los jóvenes existe una serie de ritos destinados a hacer que el charango obtenga el poder de seducción deseado; y entre los más prominentes se encuentran aquellos que tratan de ganar el poder supernatural de las sirenas que, según la tradición oral, habitan en manantiales, ríos, cascadas o lagos cercanos a los pueblos (Turino 1983: 96-101).

El estilo predominante de tocar el charango en estos ámbitos rurales ha sido tradicionalmente el del rasgueo, «en el cual se hace vibrar una sola línea melódica con la mayoría de las cuerdas que se encuentran abiertas» (Turino 1984: 97).¹¹ Este estilo, junto con otras características predominantes del charango campesino pertenecientes a la época del florecimiento del charango en Cuzco, era, como se verá luego, menospreciado por ciertos miembros elitistas de ese ambiente social, que lo consideraban «rasguido monótono, carente de dulzura y de expresión».¹²

La revalorización del charango en el ambiente urbano y bohemio del Cuzco, estimulado en gran manera por *La hora del charango*, llevó a los cultores de este instrumento a desarrollar otras técnicas como la del *t'ipi* (o «pellizco» en quechua). Este tipo de punteo o picado, que se realiza con las uñas, permite que las líneas melódico-armónicas se distingan claramente, preferencia estética, como señala Turino (1984: 260), que asumieron los artistas mestizos. Asimismo señala que el nuevo estilo que surge «se caracteriza por la sistemática yuxtaposición de secciones

¹⁰ Véase Parejo 1988: 9 y Calvo 1999: 117, en donde don Julio se refiere a la vihuela como el antecedente del charango.

¹¹ La traducción es mía.

¹² *El Sol*, 5 de junio de 1937.

de *t'ipi* y de rasgueado» (Turino 1984: 261).¹² El más reconocido impulsor de la técnica del *t'ipi* y, en general, del nuevo estilo que se desarrolló en el ambiente urbano del Cuzco con el inicial impulso de *La hora del charango* fue don Julio César Benavente Díaz. Su caso será analizado más adelante.

Más allá del sentimiento amoroso hacia la pareja, a la que la práctica del charango estaba asociada tradicionalmente, su música inspiraba, en los artistas e intelectuales de la ciudad del Cuzco, el amor a la tierra, al paisaje y a la herencia cultural (tanto colonial como prehispánica); y, con todo ello, una cierta rebeldía al orden social establecido y la búsqueda de una identificación con la mayoría andina reconocida como «chola» o «mestiza». Llamado *maqt'a* rebelde (como en el huaino de don Julio) o «cholo liso [...] cancionero proletario, opereta del poblacho» por Edmundo Delgado Vivanco,¹³ el charango adquirió también un espíritu contestatario a la vez que se le identificó con las mayorías explotadas. Ello se hace evidente en las palabras de Uriel García (1949):

[...] alumbrado el Charango, en su cordaje adquiere el huayno su cabal transformación, se depura de todo lo arcaico. El amor campesino y la imaginación poética del mestizo lo cargan de pasión de bajo fondo, de clase explotada [...] [así] avanza imperativo por las plazas de feria, conmueve de entusiasmo a la chichería, la peña del labriego como del artesano, celebra la fiesta patronal del culto católico [...] sus sonos son relativos con la pasión popular. (pp. 110-11)

Al identificar al charango con las mayorías cuzqueñas y nacionales, los artistas e intelectuales que impulsaban el programa de radio sustentaban la cuzqueñidad y la peruanidad en la identidad mestiza o chola, y dejaban atrás la identificación con lo «arcaico». Como lo adelantamos, dentro de esta propuesta neoindianista de identidad regional y nacional, una imagen central era la del rebelde y bohemio *qorilazo* o *walaychu*, cuya habilidad artística fuertemente ligada al paisaje y a la tierra eran dignas de admiración e imitación. Ello hizo que muchos personajes (como Pancho Gómez Negrón) se llegaran a convertir, según intelectuales como Uriel García, en símbolos de la identidad regional y nacional, en la «expresión verdadera del nuevo indio peruano» (Valencia 1994: 155). Aunque no sabemos con exactitud si Pancho Gómez llegó a tener alguna presentación en los programas de *La hora del charango*, no hay lugar a dudas de que su charango inspiró a muchas personas (entre ellas, a don Julio Benavente) que desarrollaron su arte y sus discursos con este instrumento.

¹² La traducción es mía.

¹³ DELGADO VIVANCO, Edmundo. Documento sin título, poema o canción en honor al charango, Cuzco, 29 de diciembre de 1936, APHVU, p. 3.

Pancho Gómez: el *saqra* charango

También escuchaba un poco la forma que tocaba Pancho Gómez Negrón, un chumbivilcano afamado, más que todo en sus cosas de esta ruta del chumbivilcano, montaba su caballo, se ponía a la espalda el charango y allí se paseaba en las calles del Cuzco, así con su Qarawatana [botas largas de cuero], y de vez en cuando rasgaba su charango y cantaba con su voz retumbante.

JULIO BENAVENTE¹⁵

Por la décadas del 20 al 50 [Pancho Gómez Negrón] hizo vibrar los Andes de alegría y nostalgia con su cantar popular y sus waynos que hasta ahora entona el pueblo. Pancho Gómez Negrón fue, pues, la demostración viva de que la música, como ninguna otra expresión del arte, brinda al hombre uno de los placeres más elevados de la vida, llegando a las fibras más profundas del corazón y provocando sentimientos de amor, nostalgia, pasión, angustia, fervor, etc.

ABRAHAM VALENCIA, 1994, p. 153.

El legendario Gómez Negrón nació el 2 de marzo de 1908 en la villa de Colquemarca, provincia de Chumbivilcas, de donde también eran originarios sus padres.¹⁶ Cuenta Valencia (1994) que, desde niño, Pancho Gómez demostró «pasión por la música nativa, lo que le llevaba a entonar canciones populares junto a niños campesinos» y le estimuló a aprender el arpa aproximadamente a los 13 años (p. 154). Este músico autodidacta provenía, como Manuel Pillco, de familia provinciana humilde. Pero, en el caso de Gómez Negrón, su primera experiencia de socialización en el Cuzco fue más tardía que la de Pillco y a diferencia de él, llegó a cursar algunos estudios secundarios en la ciudad; después de ello regresa a su tierra natal hasta que, finalmente, a los 16 años se establece definitivamente en Cuzco (Valencia 1994: 154). Para ese entonces había aprendido a tocar de manera autodidacta su instrumento favorito, el *kirkinchu* (charango hecho con la caparazón del armadillo) como también la guitarra, la mandolina, el piano, el melodio (o pampapiano), el arpa, el *waka waqra* (corneta hecha de cachos de toro), diferentes clases de *pinkuyllu* (flauta vertical con lengüeta hecha de *warango*, con seis orificios y hasta un metro de largo) y, como mencionamos anteriormente, el arpa, instrumentos que interpretaba tanto en casas de las familias pudientes locales como en los ambientes festivos campesinos (Valencia 1994: 154).

¹⁵ Su nombre de pila completo era Pedro Francisco Gómez Negrón y los de sus padres Eleuterio Gómez Pimentel y Donata Negrón.



8 Julio César Benavente Díaz (Cuzco, 1980)

También, como en el caso de Manuel Pillco, Pancho Gómez alternó con artistas, bohemios e intelectuales de la ciudad del Cuzco entre los que se hizo muy conocido y requerido por su talento musical. Como señalamos en el segundo capítulo, Pancho Gómez se hizo presente en las audiciones que se realizaron en Cuzco después del concurso de 1927 y que organizó el entonces Centro Musical (luego llamado, en 1933, Centro Qosqo). Desde ese momento apareció representando la romántica imagen del *qorilazo chumbivilcano*, que elogió la prensa local. Al siguiente año de esta presentación, como también lo señalamos anteriormente, Gómez se unió al representativo del Cuzco para cosechar triunfos en la ciudad de Lima en el concurso de la pampa de Amancaes. Al parecer, después de ello, como parte de un conjunto y de acuerdo con la imagen de andariego y libre espíritu *walaychu*, escogió recorrer su ruta artística individualmente por un largo período. Ello cambió hacia 1942 cuando, poco después de casado, comenzó a ser acompañado en sus giras por su esposa, también cantante, con quien llegó hasta la frontera con el Ecuador. Entre su presentación en Lima de 1928 y su trágico accidente de 1944, que deterioró extremadamente su salud, el artista viajó mucho dentro del país con algunas presentaciones en Bolivia y, probablemente, en la Argentina y Chile.¹⁷ El reconocimiento artístico del que gozó no le trajo solvencia económica, ya que a lo largo de su vida y hasta el momento de su muerte sufrió necesidades económicas que limitaron sus posibilidades de giras al extranjero y que le impidieron tener suficiente dinero para medicinas cuando se hallaba enfermo y, finalmente, dejaron en estado de necesidad a su viuda y a sus hijos después de su temprana muerte.¹⁸

Es importante señalar aquí junto con Romero (2001) que Pancho Gómez surgió como figura importante en un momento en que dentro de la tradición de la música andina se estaban desarrollando dos tendencias nacionales muy ligadas entre sí. La primera es el reconocimiento cada vez mayor de los autores o compositores individuales; y la segunda, la emergencia de la figura del cantante solista. Ambas

¹⁷ Respecto a los viajes a estos dos últimos países tenemos informaciones contradictorias. Por un lado, Valencia (1994: 155), basado en información recogida de su hija, nos dice que Gómez tuvo que rechazar invitaciones a Chile y la Argentina, y no pudo viajar a esos países. Por otro lado, De la Cadena (2000) señala que este artista viajó por todo Sudamérica y supone que estuvo en Chile, en donde habría sido reconocido por la famosa poetiza Gabriela Mistral, natural de ese país; y en la Argentina, donde sus habitantes, al parecer, habían «derramado lágrimas nostálgicas cuando recordaban a sus *gauchos* a quienes Francisco Gómez Negrón se les parecía» (p. 148, la traducción es mía).

¹⁸ Valencia (1994: 155) anota que Gómez Negrón tuvo que rechazar la invitación a viajar a México y a hacer una gira a los Estados Unidos por falta de apoyo económico de alguna institución. Asimismo, señala que, después la muerte de Gómez Negrón, el Centro Qosqo organizó una colecta para ayudar a la viuda pero lamentablemente este dinero no llegó a manos de ella (Valencia 1994: 160). Finalmente, De la Cadena (2000: 148) cita un artículo de periódico de 1948, en el que se habla de una colecta realizada por sus paisanos de Colquemarca para ayudar a pagar las medicinas del artista cuando estaba enfermo.

tendencias estaban a la vez ligadas al desarrollo de los nuevos sistemas de amplificación de sonido y de los espacios artísticos que se iban creando en la ciudad de Lima para los migrantes andinos en esa ciudad (pp. 113-114). Si bien estas tendencias se desarrollaron mucho más hacia 1950 con el comienzo de la época de oro de las grabaciones comerciales de música andina y de «la conquista del dial» por parte de esta música en el ámbito nacional, la popularidad de figuras como Pancho Gómez entre finales de la década de 1920 y mediados de la de 1940 confirman que estas tendencias se desarrollaban desde décadas anteriores.¹⁹ En Cuzco, *La hora del charango* marcó, de hecho, un momento en que la música andina asociada a las mayorías populares urbanas y rurales de esa región (como, por ejemplo, el huaino) comenzaron a hacerse cada vez más presentes, por medio de la radio, en ámbitos en los que antes estaban negados.

El trágico accidente que llevó a la postración y a la muerte temprana de Gómez Negrón tuvo lugar en 1944, en su presentación durante la primera recreación de la ceremonia del Inti Raimi para celebrar por primera vez el Día del Cuzco.²⁰ Para ese entonces era ya bastante afamado en el ambiente nacional y regional, y su música, principalmente de charango, se había reconocido como «arte» y como el prototipo de la «música neoindiana», por lo que había ofrecido dos recitales con dicho nombre en el mismo mes, en la ciudad del Cuzco.²¹ Como lo señala el siguiente fragmento periodístico en referencia al primero de esos recitales, en ese momento se le reconocía ya como exponente por excelencia de la identidad peruana y americana, esta última basada en lo Andino o serrano:

[S]e llevó a cabo en el Teatro Municipal el recital de arte musical neo-indiano, ofrecido por el vigoroso y prestigioso artista colquemarquino, Francisco Gómez Negrón, el popular «ccorilazo», como se le denomina en los medios artísticos [...]. Concurrió a esta velada de arte netamente peruano numerosísimo público, que llenaba los diferentes compartimentos del Teatro, ávido de conocer la actuación del artista que después de largo deambular por tierras del Continente y ciudades de la República, volvía al terruño para hacernos saborear las exquisiteces de *nuestro arte serrano, vale decir americano*. [La cursiva es mía]²²

Para 1942, el charango era recibido con halagos entre los habitantes de diversos sectores sociales en la ciudad del Cuzco. Pero, aunque para 1937 este instrumento,

¹⁷ Sobre «la conquista del dial» de la música andina en el ámbito nacional y, en general, para un estudio del desarrollo de la música andina y criolla en Lima en relación con los medios de comunicación, véase Lloréns 1983. Sobre la «época de oro» de las grabaciones de música andina con énfasis sobre la música *huanca* véase Romero 2001: 113-121 y 2002.

¹⁸ Sobre el Día y la Semana del Cuzco instituidos en 1944 nos ocupamos en el capítulo siguiente.

¹⁹ *El Sol*, 6 de marzo de 1942, p. 4; 9 de marzo de 1942, p. 4; y 26 de marzo de 1942, p. 4.

²⁰ *El Sol*, 9 de marzo de 1942, p. 4,

en manos del *sagra* charango, había ingresado en el repertorio de la música cuzqueña que representaba a esta región en eventos nacionales, no se podría decir que la práctica del charango haya sido, por ese entonces, consagrada todavía por muchos miembros de clase media y alta de la ciudad del Cuzco como «arte» digno de representar a la región y a la nación. Los debates y emociones, y, en general, el espacio de producción artística generado por *La hora del charango* tuvieron mucho que ver con el cambio de estatus del instrumento en la tradición cuzqueña, así como con las transformaciones estilísticas que sufrió en su práctica.

Es muy posible que, debido a su «largo deambular», Pancho Gómez no haya participado de las audiciones de *La hora del charango* pero, de hecho, la fama que el charango empezaba a adquirir en sus manos debió de haber contribuido a su popularidad entre los artistas de la ciudad del Cuzco. Si bien no se tiene referencia de que haya utilizado la técnica del *t'ipi*, que luego se desarrolló y popularizó entre los intérpretes del charango en la ciudad del Cuzco, sí se sabe que fue uno de los impulsores de una práctica que se convirtió en característica de los intérpretes de música andina hasta el día de hoy: el alternar el quechua y el castellano en las canciones. Como señala Valencia (1994), en sus interpretaciones «los versos quechuas contrastaban con los castellanos en hermosa armonía y ritmo» (p. 155), tal como se puede apreciar en el huaino *Enfermerita de Antonio Lorena*, que compuso después de su accidente:

Haqay kinranytan kuntur muyumun
ichay mamachu ichas taytaychus
mamay kaspaqa, tatay kaspaqa,
maypitaq waway nispallanishiawan.

Por aquella quebrada el cóndor tramonta,
¿será mi madre o será mi padre?
Y si así fuera, mi padre o mi madre
diría siquiera dónde esta mi hijo.

Saqsaywaman fiestaman haykuni
machay qapariq, hobero potropi.

Ingresé a la fiesta de Saqsaywaman
en un potro overo a imprimir miedo.

Mi corazón esta de luto
Por el corazón de un caballo bruto.

Mejoral carro, maytan apawanki;
hospitalmanchu, presidiomanchu,
imaynallataq vidayllari kanqa.

Carro de mejoral y ¿a dónde me trasladas?
¿Será al hospital o al presidio?
Y ¿qué será todavía de mi existencia?

Enfermerita de Antonio Lorena,
Ponme una almohada de pura lana,

²³ La transcripción y traducción de este huaino, con algunas correcciones nuestras, es de Valencia (1994: 158-159).

De esta manera soñar contigo,
De otra manera soñar con otra

Fuga:

Hawanta, uranta, walaychu bandido
Sanha, sanha lanninta hayt'arinakuspa

Por arriba y por abajo *walaychu* bandido
pateando por los caminos de zanjas.²³

En este huaino es evidente que, inclusive dentro del tema de su desgracia, Pancho Gómez no deja de aludir a su carácter de *walaychu* bandido y enamorado al coquetear con la enfermera del hospital Antonio Lorena, a la que dedica esta canción. Al enfatizar el carácter de bohemio conquistador que Pancho Gómez encarnaba, esta pieza recogía una tradición oral cuzqueña, muy difundida sobre todo en la ciudad del Cuzco, y que, por lo menos, existía desde comienzos del siglo xx. Se trata de la historia de Juan el Bandolero, que al parecer era particularmente conocida y popular entre los artistas de Cuzco.²⁴ De manera muy resumida puede decirse que las diferentes versiones de la tradición enfatizan el carácter mujeriego y bohemio del personaje central, que también era experto en tocar instrumentos de cuerda como la guitarra, el charango y la mandolina. En determinado momento, Juan el Bandolero es amenazado por el demonio, que lo quiere llevar con él al infierno, debido a las fechorías a las que estaba acostumbrado. Sin embargo, una cruz salva al personaje y así abandona su mal comportamiento.²⁵ Aunque es necesario un análisis detallado de las diferentes versiones de esta tradición para llegar a una conclusión respecto a los mensajes que intentaba comunicar, se resalta el hecho de que existía, en la primera parte del siglo xx y en el ámbito urbano cuzqueño, una fuerte asociación entre el bohemio mujeriego y la música de instrumentos de cuerda, especialmente el charango.

Pacho Gómez muere a los 42 años, después de haber sufrido una salud resquebrajada como consecuencia de su caída en *Saqsayhuaman* seis años atrás. Como relata Valencia (1994), «[e]l artista fue despedido por una multitud de paisanos y admiradores que entonaban sus canciones con los corazones llenos de congoja» (p. 160). No hay duda de que este artista jugó un papel importante en la introducción de la tradición del charango en el ambiente urbano cuzqueño, pues plasmó ideales y sentimientos neoindianistas, cuzqueñistas, peruanistas y americanistas. Estos ideales y sentimientos se concretarían y difundirían de manera muy poderosa por medio de *La hora del charango*.

²⁴ Una versión de esta historia la escuché por primera vez de labios de Manuel Pillco, que en la entrevista que mencioné en el segundo capítulo pasa largo tiempo relatándola.

²⁵ Véase Roca 1999: 62-67 para diferentes versiones de esta tradición y un análisis preliminar de ellas.

A escuchar lo nuestro: el huaino y el charango contra la música extranjera

Radioescuchas:

Una grave responsabilidad pesa sobre nosotros, los que habitamos esta tierra legendaria que se llama Cuzco, ésta tierra privilegiada en tradiciones y riqueza arqueológica, así como en *un enorme acervo artístico que se está diluyendo lastimosamente absorbido por la invasión de un arte que no es el nuestro*. Y la responsabilidad nuestra consiste precisamente en custodiar y levantar el arte peruano *para que al igual que otros pueblos podamos presentarnos con personalidad definida* [...]. El Cuzco debe presentarse por medio de su radio trasmisora, cuán grande es, debe ser el trasunto de su cultura y de su riqueza artística, *lejos de ser un ser un servil imitador de otros pueblos que ufanos transmiten su riqueza folklórica*. [La cursiva es mía]

HUMBERTO VIDAL UNDA. Comentario editorial para *La hora del charango*, Cuzco, 1937, APHVU, p. 1.

Cuando el gobierno resolvió obsequiar a varias ciudades del país aparatos radiorreceptores con altoparlantes, seguramente pensaba en prodigar con el regalo a las mayorías populares que, como es natural, no podían contar con los medios suficientes para adquirir por cuenta particular *estos modernos instrumentos que ya son insustituibles en la vida social* [...]. Desde que en la plaza de Armas del Cuzco, con buen criterio el Municipio mandó a instalar los altoparlantes regalados al pueblo del Cuzco por el supremo gobierno, *asistimos a una tremenda realidad, tan tremenda que es indiscutible y que solamente los ciegos y los sordos se atreverían a desconocerla. La mayor afluencia [sic] del pueblo que concurre a las audiciones difundidas por esos altoparlantes, se registra durante las noches de los días lunes, cuando la Radio OAX 7A irradia la famosa «hora del charango»*. [La cursiva es mía]

Túpac Amaru, *El Sol*, 8 de junio de 1937²⁶

Aprovechando las modernas tecnologías a disposición, Humberto Vidal Unda lideró un proceso a partir del cual la presencia sonora de la música y los instrumentos asociados con las mayorías rurales y urbanas no pudo ser evadida por aquellos que rechazaban esas tradiciones como suyas. Tratando de invertir la tendencia vigente entre los grupos sociales más pudientes dentro del país y de la región, los artistas

²⁶ Túpac Amaru era el seudónimo utilizado por David Chaparro, abogado cuzqueño y alcalde de la ciudad en los períodos 1911-1912 y 1938-1942.

e intelectuales cuzqueños utilizaron la radio para contrarrestar las modas musicales extranjeras con la música que podía ser considerada auténticamente peruana y cuzqueña. La radio, que recién había llegado a Cuzco en 1936, permitió a los cuzqueños, mediante de *La hora del charango*, la difusión tanto de su música como de su imagen de centro de interés arqueológico y turístico hasta cualquier parte del mundo donde la señal de la radio pudiese llegar.

Muchos de los comentarios hechos por intelectuales y artistas durante las transmisiones de *La hora del charango* denunciaban explícitamente la llamada «invasión» (en palabras de Vidal Unda) de modas musicales extranjeras y abogaban por luchar en contra de ellas proponiendo alternativas concretas de lo que, en ese entonces, llamaban «lo nuestro». Cuando se utilizaba «lo nuestro» como categoría opuesta a lo foráneo, se hacía, muy a menudo, utilizando como sinónimos «lo cuzqueño» y «lo peruano» en un esfuerzo de poner el «arte» al centro de la atención nacional. Esta percibida amenaza no era exclusiva de los cuzqueños o de los habitantes de otras ciudades andinas, sino que también se encontraba entre los representantes de la tradición de «música criolla», que se desarrollaba principalmente en Lima (Lloréns 1983: 44-61).

Como en otras partes de Latinoamérica, las diferentes tradiciones musicales de las ciudades andinas y Lima habían incorporado, hasta entonces, elementos de modas extranjeras que les permitían de alguna manera adecuar sus repertorios a los nuevos gustos (Lloréns 1983: 35-61). A pesar de que, como señala Lloréns, inclusive en Lima antes de 1920, «el fonógrafo no parece haber alcanzado más de una audiencia reducida y limitada a las clases pudientes y a los sectores que vivían atentos a las novedades técnicas del mercado internacional» (Lloréns 1983: 35-61), no hay duda de que la producción industrial de esta técnica a comienzos del siglo XX marcó «el comienzo de toda una nueva era en la propagación de la música», que definitivamente afectó a la producción musical en esas ciudades del Perú (Lloréns 1983: 36-37). Cuando entre 1920 y 1940, la presencia del fonógrafo, la radio y el cine sonoro comenzaron a difundir con mayor fuerza las modas musicales extranjeras y, en especial, las norteamericanas, las creaciones musicales del género andino y criollo hicieron notar su influencia. Por ejemplo, surgieron el «fox-incaico» o «fox-trot incaico»,²⁷ el «jazz-incaico» y el «camel-trot incaico», entre otros. Los dos primeros géneros se presentaron en audiciones de *La hora del charango*.²⁸

²⁷ Se pueden encontrar ejemplos grabados de piezas clasificadas como «fox incaico» en el casete y en el disco compacto del Centro Qosqo citados en el apéndice.

²⁸ Véase, por ejemplo, el listado en la programación del programa del 28 de junio publicado *El Comercio*, 26 de junio de 1937. Allí aparece una pieza llamada «Munay Soncco» compuesta por Julio Cornejo, ejecutada por el grupo musical Leandro Alviña y clasificada como «jazz-incaico»; y otra del mismo compositor llamada «Al silencio de la noche», clasificada como «fox-incaico».

Sin embargo, hacia finales de la década de 1930 y conforme la influencia de los nuevos medios de comunicación masiva avanzaban con más fuerza, tanto en la tradición criolla como en la que estaba creándose en la ciudad del Cuzco, surge, entre artistas e intelectuales, una explícita preocupación por la «invasión» de nuevos estilos. Se sentía entonces urgencia por definir claramente lo que era verdaderamente peruano, ya sea con la propuesta criolla o cuzqueña. Asimismo, se buscaba propagar la música peruana con la ayuda de los medios de comunicación.²⁹ Como señala Lloréns (1983), «la música peruana escasamente alcanzó a ser registrada en discos durante las tres primeras décadas del siglo [veinte]»; por lo tanto, la mayoría de las grabaciones musicales que se escuchaba en esos años, en el país, era extranjera, sobre todo norteamericana (pp. 37-38). La música criolla antecedió a la andina en cuanto a su presencia en la radio en el ámbito nacional, pues empezó a transmitirse a mediados de la década de 1930, mientras que la andina lo hizo recién en la década de 1950.

Mientras la reacción frente a lo extranjero se venía dando en ambos ámbitos, el limeño y el cuzqueño, y como indica Lloréns (1983), en relación con el rápido crecimiento de la población andina en la ciudad de Lima, la tradición criolla empezó a incorporar tradiciones negras de la costa peruana y a ser asumida por «sectores medios urbanos y la clase dominante de la sociedad peruana» como la música nacional (pp. 77-78). La propuesta del criollismo como «lo nacional» se promovió activamente a partir de la década de 1930 con los centros sociales y musicales de Lima, estimulados por la invasión extranjera, y se acrecentó hacia 1940. En 1944 logró que el Estado peruano, por resolución suprema, instituya el Día de la Canción Criolla (Lloréns 1983: 76).

Cuando se instituyó *La hora del charango* en 1937, sus impulsores deseaban, al igual que su contraparte criolla, lograr que la música cuzqueña gane el lugar de «música nacional». Lamentablemente, este deseo no llegó a cumplirse a pesar de que los representantes de la música y danza cuzqueña quisieron realizarlo durante varias décadas más. Frente a la creciente presencia de pobladores andinos en la ciudad de Lima, los sectores sociales dominantes del país no podían aceptar fácilmente las propuestas de nacionalidad presentadas por los mestizos de las ciudades andinas, por lo que eligieron más bien la música criolla a la que incorporaron la tradición cultural y artística de una idealizada raza negra. Lloréns (1983) afirma que «[l]o andino se relega así a un segundo plano, a una suerte de pre-nacionalidad o “nacionalidad de segunda categoría”» (pp. 78-79), a la que se le aplican los adjetivos de vernácula o folclórica, mientras que a lo criollo se le reconoce como «popular».

²⁹ Véase, por ejemplo, las palabras de Felipe Pinglo sobre su preocupación sobre la música criolla en Lloréns 1983: 51-52.

Paradójicamente, hacia finales de la década de 1930, los artistas e intelectuales cuzqueños se encontraron compitiendo con tradiciones musicales identificadas con poblaciones afroamericanas dentro y fuera del país. Desde el primer momento en que se instituyó *La hora del charango*, comentarios en ese programa y en la prensa denunciaban el disgusto por la preferencia que los sectores con acceso a los emergentes medios masivos de comunicación tenían por la llamada música «negroide» o «de negros» que venían del extranjero como el jazz, tal y como ejemplifican los siguientes comentarios:

Bien por el grupo iniciador del día del charango y ojalá que sea la piedra angular, que el día 1.º de Enero plantee las bases de una agrupación ajena a egoísmos, convencionalismos o presunciones y nos dé más tarde el fruto de una entidad espiritual y artística que interprete los anhelos de la raza y *logre reconquistar el crédito artístico que han echado por tierra los caníbales de la armonía que enloquecidos con esa música de negros, sienten sólo vibrar sus nervios al sensual ritmo del jazz.* [La cursiva es mía]³⁰

Con el Charango, con la coreografía y el canto indígena y mestizo, con la pintura y la plástica popular, es que queremos los hombres de ahora, dignificar y afirmar el sentido de nuestra nacionalidad contra la invasión extranjerizante y colonizadora que comienza *por el jazz, la música negroide, la moda yanqui, el cinematógrafo procaz,* para terminar en la conquista de nuestras más preciadas riquezas. [La cursiva es mía]³¹

Como el jazz, en los discursos de artistas e intelectuales cuzqueños de la época se encuentran, en calidad de «invasoras», la rumba cubana y el tango argentino, géneros musicales y de baile que, así como otros géneros de origen latinoamericano, ganaron gran popularidad en Europa y los Estados Unidos hacia la década de 1930 (Daniels 1995: 20). Aunque en el discurso de Gutiérrez no se haya mencionado explícitamente a la rumba, es posible que dentro de su referencia a la «música negroide» haya incorporado a ese género. Es interesante mencionar aquí que, aunque este hecho no sea por lo general reconocido ni siquiera en la Argentina, los orígenes del tango están fuertemente ligados a la música y el baile de la población negra de Río de la Plata (Savigliano 1995: 32-33). Finalmente, es posible también que al referirse a «música negroide», el intelectual cuzqueño haya tenido en mente las tradiciones afroperuanas que estaban ganando presencia en la nación peruana como parte de la tradición criolla.

Los promotores de *La hora del charango* utilizaron, pues, a la música del charango y a los géneros reconocidos como propiamente andinos como el huaino y el yaraví para contrarrestar las influencias de fuera y para definir la peruanidad como mestiza

³⁰8 *El Sol*, 23 de diciembre de 1936.

³¹1 *El Sol*, 28 de abril de 1937. Se trata de un discurso pronunciado el 26 de abril de 1937 por Julio C. Gutiérrez.



9 Grupo de intelectuales y artistas cuzqueños (Cuzco, 1940). Entre ellos se encuentran Rafael Yépez, Julio Gutiérrez, José Uriel García, Manuel Pillco, José Domingo Rado, Ricardo Flórez y Martín Chambi.

y andina. Mientras que esta campaña tuvo éxito entre las mayorías populares de la ciudad del Cuzco que llenaban la plaza la armas de esa ciudad para escuchar las audiciones de ese programa y entre los músicos de origen rural y popular urbano que venían a participar en dichas audiciones, los promotores del programa tuvieron que enfrentar crítica y resistencia por parte de algunos miembros de la sociedad cuzqueña que cuestionaban la calidad del charango y de muchas de las interpretaciones musicales que se hacían presentes en ese programa como representativas de lo cuzqueño y lo peruano. Muestra del ánimo que se generó alrededor de este espacio radial es el debate entre Humberto Vidal Unda y Alberto Yábar Palacio, que se hizo presente en las audiciones del programa y en la prensa local.

El debate Yábar Palacios-Vidal Unda: crítica y defensa de «lo nuestro»

Cada día es mayor el número de los que nos escuchan. Ello nos reconforta y nos obliga a seguir con esta labor. No importa la crítica biliosa del caballerito fifi que se avergüenza del huayno y cree convertirse en un superhombre cuando tararea un tango. Estos niños tienen la psicología del esclavo que cree que lo del amo es lo mejor y que de lo propio hay que avergonzarse. (APHVU 1937)³²

HUMBERTO VIDAL UNDA, 1937

En los primeros días del mes de junio de 1937, un poco más de dos meses después de iniciada *La hora del charango*, un debate público entre dos personajes prominentes en la escena cultural de la ciudad del Cuzco puso en evidencia algunas de las tensiones que generó el programa entre los miembros de las capas medias y altas de la ciudad del Cuzco alrededor de la representación de lo cuzqueño y lo nacional. El debate ocurrió entre el iniciador de *La hora del charango*, Humberto Vidal Unda, y Alberto Yábar Palacio, que escribía sobre arte en el periódico *El Sol*. El debate se lanzó a la luz pública con un artículo que Yábar, al que alude Vidal con el término «fifi» (refiriéndose a la pertenencia de este personaje a la clase alta cuzqueña), escribió para opinar sobre la calidad del programa radial.³¹ Aparentemente, la discusión se inició antes del primer artículo periodístico de Yábar Palacio, ya que en él alude a conversaciones previas con uno de los organizadores del programa radial, posiblemente con Vidal Unda, al que acusa de haber reaccionado negativamente a sus comentarios y de haberlo llamado «fifi».³²

³² Se trata de un artículo de Vidal Unda llamado «Amables oyentes». Se encuentra en APHVU 1937.

³³ La familia Yábar es conocida en la región como familia de hacendados que poseían grandes territorios en la provincia de Paucartambo.

³⁴ *El Sol*, 5 de junio de 1937.

En este artículo periodístico, Yábar Palacio manifestó sus dudas acerca de la calidad de la música de charango, del huaino y del yaraví, tal como eran presentados en el programa. Esto equivalía a decir: «como los músicos populares lo practicaban en diferentes ambientes festivos del Cuzco». Decía, por ejemplo, Yábar Palacio que:

[...] el charango, es, musicalmente, un verdadero desastre. Un rasguido monótono, carente de dulzura y de expresión. Nuestra música en general, es sumamente cansada y aburre. Un huayno, se parece demasiado a todos los demás huaynos; un triste a los otros tristes; un yaraví, al resto de yaravíes. Son música llorona, languideciento, dormida. La prueba está que no ha tenido aceptación en ninguna parte, y no se la oye sino en determinados ambientes del Perú y Bolivia. Lo que no tiene aceptación demuestra no ser bueno.³⁵

Este crítico fundamentaba sus comentarios escritos en dos argumentos muy relacionados entre sí: el hecho de que era necesario mejorar y perfeccionar la música si quería presentarse al resto del mundo una buena imagen de la música nacional; y el de que muchas personas que compartían su opinión le habían solicitado que manifestase estas críticas en su nombre. Ellos le habían comentado que les «desagrada nuestra música y muy especialmente del Charango», y sugirieron que el programa «debía durar a lo sumo unos quince minutos y que en vez de ser semanal sea mensual o quincenal», ya que se repetían «mucho las mismas piezas cada vez, con la diferencia de que unas veces son peor tocadas que otras»; pero, por no ganarse «la enemistad» y «la antipatía» de sus amigos artistas, estas personas no lo admitían frente a ellos.³⁶

A los pocos días de publicado el primer artículo de Yábar Palacio, Vidal Unda respondió con otro, publicado en un periódico local. Este artículo exponía claramente su postura frente a aquellos que, según su opinión, eran ajenos a «los sentimientos» «emociones» y «necesidades» de «la gran masa peruana»; y que, por lo tanto, no entendían el verdadero sentido del «movimiento artístico» y «nacionalista» que impulsaba mediante *La hora del charango*. Según Vidal Unda y otros artistas e intelectuales de la época que promovían el cuzqueñismo y el nacionalismo, lo importante era crear, con el arte, una comunidad estética y emocional que incluyera a todos los sectores de la sociedad e hiciera posible la unión de todos ellos en momentos de «solaz».³⁷

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ La idea de que los cuzqueños de diversas clases sociales cuzqueñas se pudieran unir gracias al «solaz» que producía el poder emotivo de la música que se irradiaba en *La hora del charango* estaba presente en varios de los comentarios periodísticos y discursos presentados durante los primeros meses del programa. Véanse, por ejemplo, los artículos en *El Sol* (Cuzco, 8 de junio de 1937), *El Comercio* (22 de abril de

El desarrollo técnico de ese arte era algo secundario. Vidal Unda argumentaba, por ejemplo:

Pero es preciso aclarar que la técnica no es la finalidad del Arte, sino simplemente su medio auxiliar. El fin del arte es expresar todo ese mundo de sentimientos y emociones que bullen dentro de nosotros, para poderlos socializar, transmitir a los demás [...]. [C]uántas veces hemos visto artistas intuitivos que a través de sus notas entrecortadas y torpes nos logran transmitir toda la inmensa marejada de sus dolores y alegrías.³⁸

Es posible que la defensa frontal de los «artistas intuitivos» que se ve en este y en otros escritos de Vidal Unda estuviera relacionada con su propia experiencia artística. Como señalaba su hermana Delia, además de ser un entusiasta promotor del arte folclórico cuzqueño, se había convertido en bailarín y actor de presentaciones públicas. Humberto Vidal era «músico autodidacta tocando charango, bandurria, guitarra, violín y piano» (Delia Vidal de Milla, entrevista de Zoila Mendoza, julio de 1996). Sin embargo, a diferencia de los «artistas intuitivos» a los que posiblemente tenía en mente al escribir el artículo, Vidal Unda pertenecía a la clase media cuzqueña y tenía un alto grado de instrucción formal. Nació en 1906 y era el hijo de un español dueño de una pequeña hacienda muy cerca del distrito de Combapata; cursó estudios primarios en casa y en un centro escolar en Sicuani; y realizó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Ciencias en la ciudad del Cuzco. Después de graduarse doctor en Filosofía y profesor de segunda enseñanza, trabajó en colegios primarios, secundarios y en universidades, hasta que, en 1947, ascendió y se hizo catedrático de Metafísica a tiempo completo en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco (Vidal de Milla 1982: 124-125). Aunque según el proyecto cuzqueñista y de identidad nacional de Humberto Vidal apelar a emociones y sentimientos comunes entre los cuzqueños era más importante que producir un arte desarrollado en el aspecto técnico, ello no implicó que estuviera en contra de que los artistas cuzqueños conocieran e hicieran uso de repertorios y técnicas europeas y norteamericanas. Todo lo contrario, Vidal estaba de acuerdo con la utilización de la técnica «como medio para mejor realización de esa necesidad de expresarse, de transmitir [...] de confundirse con los demás»,³⁹ lo que demuestra al convertirse en el primer presidente y promotor de la Asociación Orquestal Cuzco en 1945. Esta institución, que reunía a músicos cuzqueños instruidos en la tradición de la música clásica occidental, buscaba, en

1937) y APHVU (aproximadamente el 12 de abril de 1937). Obtuve una copia del artículo periodístico que reprodujo esa conferencia, pero no aparecía la fecha ni en nombre del periódico. Este debe haber sido publicado a los pocos días de salir al aire el programa del 12 de abril.

³⁸ *El Comercio*, 12 de junio de 1937, p. 1.

³⁹ *Ibidem*, *loc. cit.*

palabras de Vidal Unda, «cultivar y divulgar nuestra riqueza musical y también hacer conocer las grandes creaciones de los artistas mundiales cuya obra pertenecen a la humanidad» (Vidal de Milla 1982: 18).

Respecto al debate, después de la repuesta de Vidal Unda, Yábar Palacio se retractó, también por escrito, de algunas de las opiniones vertidas anteriormente y reconoció que había «generalizado conceptos desfavorables a nuestra música» y que gustaba, «como el más, de nuestros aires vernaculares». ⁴⁰ Sin embargo, Yábar no dejaba de confirmar que, en su opinión, para que la música cuzqueña guste verdaderamente a todos (incluso a personas de su clase, al resto de los peruanos y a los extranjeros) era necesario perfeccionarla con «ensayos bien dirigidos, con disciplina y estudio». ⁴¹ El deseo de desarrollo de la música cuzqueña, así como su perfeccionamiento con técnicas no tradicionales en el mundo andino fue también compartido y expresado por una serie de intelectuales y artistas que apoyaban activamente a *La hora del charango*. ⁴²

Algunos de los simpatizantes del programa manifestaban también una preocupación por la percibida informalidad e improvisación en algunos de los programas iniciales, defectos que parecen haberse corregido con la formación de un comité organizador un año después de creada *La hora del charango*. Este comité facilitó, además, la participación de grupos provenientes de provincias, y eso, al parecer, era algo reclamado por el público, ya que proveía variedad y originalidad al repertorio musical de los programas. De este modo, ese programa radial se convirtió en un espacio en el que interactuaban intelectuales y artistas de diverso origen social rural y urbano, con lo que se configuraba, mediante la radio, la música regional, que buscaba ser reconocida también como la música nacional.

El repertorio y los participantes de las audiciones

Charanguito, Charanguito
 aucca runa huaccayachecc
 haska ccoillor tutayachecc
 rumi sonccocc lulucunan

que haces llorar al hombre más fuerte,
 que haces oscurecer a la estrella de la noche
 al que tiene corazón de piedra haces ablandar

En las punas silva el viento
 por no llorar su destino;

⁴⁰⁸ *El Sol*, 16 de junio de 1937.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Véase, por ejemplo, las palabras del intelectual Luis Felipe Paredes en un discurso para *La hora del charango* publicado en *El Tiempo*, 21 de abril de 1937. Asimismo, la conferencia de Francisco Ponce de León en *La hora del charango*, de aproximadamente el 12 de abril de 1937 (APHVU).

en el CUZCO canta i sueña
solamente HUMBERTO VIDAL

¡Charanguito, charanguito!
no llores más tu pasado;
canta i grita como antes,
¡ya no vivas en tu dolor!

¡Ccoscco llaccta apu-mama!
Tucuy runacc soncon kkiirecc;
Huahyallayquita callpachaycuy,
Yuyauchaycuy VIDALMI SUTIMPAS

Madre sagrada del pueblo del Cuzco
que hieres el corazón de mucha gente
a tu hijo dale la fuerza
dale sabiduría, SU NOMBRE ES VIDAL.⁴³

Aplaudimos sinceramente a Humberto Vidal, muchacho dinámico y entusiasta, a quien se debe la realización de la transmisión anotada en esta crónica [...] la dignificación del Charango, instrumento cholo del Perú ha sido idea de él. En un comienzo muchos espíritus que no miran más allá de sus narices se reían de Vidal y de su charango. Hoy que se ha conseguido, probablemente, no podrán menos que aplaudir a Humberto Vidal.⁴⁴

Tres meses después de la fecha en que se había programado su primera emisión, el 29 de marzo de 1937, se inauguró por fin *La hora del charango*. A juzgar por los comentarios periodísticos, el primer programa tuvo un éxito rotundo. Tanto este como programas posteriores sirvieron de espacio para que músicos de distintos sectores de la sociedad cuzqueña de la época interactuaran formando nuevos grupos musicales; interpretando piezas y estilos que se venían ya reconociendo como tradicionales cuzqueños; y generando nuevos estilos como el *t'ipi* en la práctica del

⁴³ Huaino compuesto por el músico y cantante Jorge Toribio Cárdenas Andrade, Cuzco, noviembre de 1938. El énfasis en mayúsculas es del autor de la canción. El texto se ha copiado literalmente de un documento que forma parte del material del APHVU. En el encabezado del documento se lee: «Con sinceridad i admiración, al propulsor dinámico de la “HORA DEL CHARANGO” señor Humberto Vidal» y está firmado por «J. Toribio Cárdenas Andrade, Ciudad Milenaria, Noviembre 1938». El título del huaino es «CHARANGUITO». Según un documento que acompaña a esta composición y que forma parte del mencionado archivo, Cárdenas Andrade (1983) era tan solo un admirador de Vidal Unda y ni siquiera lo había conocido personalmente, por lo menos hasta el momento en que le envió su segunda composición en honor a los esfuerzos de Vidal en la hora de *La hora del charango*. La primera de estas composiciones se citarán más adelante. Tenemos entendido que este admirador de Vidal era músico y cantante (Manuel Jesús Aparicio, entrevista de Zoila Mendoza, julio de 2003), y que sus hijos, uno de ellos también llamado Toribio y el otro Teófilo, también se convirtieron en cantantes y, por los años 1953 y 1954, formaron el Cuarteto Cuzco. (Reynaldo Pillco, entrevista telefónica de Zoila Mendoza, junio de 2004). También sabemos que Andrade Cárdenas era artesano comerciante y tenía una pequeña joyería en la ciudad del Cuzco (Reynaldo Pillco, entrevista telefónica de Zoila Mendoza, junio de 1994).

⁴⁴ *El Tiempo*, 1 de abril de 1937.

charango. Aunque este proceso creativo ya se había puesto en marcha (debido a los estímulos que se mencionaron en los capítulos anteriores), el hecho de que las ondas radiales tuvieran impacto nacional e internacional dio, al programa, una trascendencia especial. Los que vivían o pasaban por la ciudad Cuzco y no poseían un aparato radioreceptor (la mayoría) se agolpaban para escuchar los programas alrededor de los altoparlantes colocados en la plaza mayor de la ciudad y los aparatos colocados en algunos establecimientos comerciales del centro de la ciudad.

La hora del charango no era un programa estrictamente musical; en él, los discursos eran infaltables, así como los poemas y melopeas.⁴⁵ También tenía espacio para la propaganda turística, que contribuía, como comenta un artículo, «a la campaña de atracción de las corrientes turísticas en que todos los cuzqueños estamos [estaban] empeñados».⁴⁶ Sin estar libre de críticas, como se ha visto, el programa pretendía mostrar, por un lado, los elementos de la tradición cuzqueña que, con cierta elaboración, se habían consagrado fuera del Cuzco; y, por otro lado, simplemente, la capacidad de evocación emocional que tenían las piezas no tan trabajadas ni perfeccionadas que gozaban de popularidad entre las mayorías cuzqueñas. Dejando de lado una visión «atlética» de la producción musical desarrollada en Europa y los Estados Unidos, y según la cual se valora la música por la complejidad y perfección técnica de las piezas (Nettl 1997: 258), Vidal Unda se reúne con otros músicos autodidactas como él para materializar el cuzqueñismo y el peruanismo mediante el charango y otros instrumentos de cuerda. Desde la primera audición, Humberto Vidal tocó el charango, la guitarra y otros instrumentos junto a músicos de extracción popular como Manuel Pillco y acompañó musicalmente melopeas compuestas para el programa por renombrados intelectuales. Por ejemplo, Vidal Unda formó, en la inauguración, un dúo de charango y arpa con Manuel Pillco para tocar el huaino *Esos tus dos ojos*; y un trío de charango, arpa y violín con el renombrado Roberto Ojeda para la interpretación del huaino ayacuchano *Yau yau fulana*; asimismo, acompañó con música de charango la melopea *Visión andina*, compuesta por Víctor Navarro del Águila, intelectual local.⁴⁷

Como era de esperarse, en los primeros programas se presentaban, junto a Vidal, artistas sobre todo residentes en la ciudad del Cuzco. La gama iba desde músicos de origen rural y extracción popular, que ya frecuentaban el ambiente bohemio de la ciudad (como Manuel Pillco), hasta los de clase acomodada, origi-

⁴⁵ Melopea o melopeya se define como una «entonación rítmica con que puede recitarse algo en verso o en prosa» (Real Academia de la Lengua Española 2001: 1483). El término usado frecuentemente en la prensa de ese momento era melopea.

⁴⁶ *El Comercio*, 24 de marzo 1937, p. 2.

⁴⁷ El contenido del primer programa se publicó en dos artículos periodísticos locales unos pocos días antes del evento, probablemente hacia finales del mes de marzo de 1937. Estos documentos fueron obtenidos del APHVU, pero la fecha ni la referencia al periódico figuran en las copias.

narios de la ciudad y entrenados en la tradición de la música clásica (este es el caso de Armando Guevara Ochoa). Aunque al principio no estuvo del todo ausente la participación de conjuntos musicales de provincias, a partir del segundo año, una vez conformado el comité organizador, se hizo un mayor esfuerzo para asegurar su participación. Asimismo, el repertorio no solo se limitó a la música cuzqueña, sino que incluyó la música arequipeña, apurimeña, puneña y ayacuchana, ya sean interpretadas por músicos cuzqueños (como en el caso del huaino interpretado por Pillco, Ojeda y Vidal en el primer programa) como por músicos originarios de las zonas de las piezas que visitaban la ciudad.

Además de un discurso inaugural de José Uriel García; de la melopea de Navarro, acompañada del charango de Vidal; y de los huainos que interpretó este con otros músicos, el primer programa contó con los siguientes números: *Despedida*, huaino interpretado por el dúo de charango y guitarra de Nicanor Abarca y Eulogio Salinas; *Los vendavales*, yaraví arequipeño interpretado por Timoteo Abarca y Emilio Valdivia; *Puneñita*, «huayno aymara»; *Himno a Manco*, «composición quechua-aymara» interpretada por el cuarteto Puno, que dirigía José M. Torres Pacheco; *El toro pinto*, pieza clasificada como «huayno criollo» e interpretado por la pareja Abarca-Valdivia; *Chicha fuerte*, huaino ejecutado por el conjunto Leandro Alviña; *Bolero*, «dúo de guitarras» interpretado por Constantino Zamalloa y Ernesto Corvacho; *Marinera y huayno*, pieza ejecutada en guitarra por Constantino Zamalloa; *Cuculí*, huaino en solo de charango interpretado por Timoteo Abarca; el yaraví *El volcán* y el huayno *Mayo rata-rata*, cantados por la pareja de hermanas Irma y Olinda Ramos Guevara; *Huayno chumbivilcano*, cantado por Luis Vidal (hermano de Humberto); *Alaicho*, huaino en bandurria, ejecutado por Edmundo Delgado Vivanco; *Quejas*, yaraví arequipeño interpretado por dos artistas de ese departamento;⁴⁸ *El paco y el auqui*, «melopea quechua» interpretada por Andrés Alencastre (más conocido por su seudónimo Kilko Waraka); y *Poema indio*, recitado por el poeta Luis de Rodrigo. Cerraron el programa las palabras de Humberto Vidal.⁴⁹

Un reportero del diario *El Sol* calificaba a esa «sesión de arte [...]» como una de las mejores y la que más genuinamente ha expresado la música regional, popular cuzqueña o peruana, como quiera decirse.⁵⁰ Si bien este comentario afirmaba que todas las presentaciones eran dignas de elogio, el autor enfatizaba que, en cuanto a la música, los huainos de las hermanas Ramos Guevara y, sobre todo, la presentación del conjunto Leandro Alviña habían cautivado al público. Este, al

⁴⁸ En los artículos mencionados en la anterior cita y de los cuales extraemos esta información, solo se dan los apellidos de estos artistas: Cárdenas y Marroquín.

⁴⁹ Información recogida de los dos artículos ya referidos que publicaron el repertorio del primer programa.

⁵⁰ *El Sol*, 1 de abril de 1937.

parecer recientemente formado, incorporaba en ese momento a Fortunato Ugarte y Kilko Waraka como quenistas, a José Castillo y Julio Galdo como guitarristas y al dúo de mandolinas de Eduardo Pacheco y D. Álvarez.⁵¹ Aunque cambiando de componentes a lo largo de su existencia, el grupo se presentaba con frecuencia en *La hora del charango*.⁵² Al parecer Kilko Waraka (Andrés Alencastre) no permaneció en el conjunto por mucho tiempo, ya que entonces comenzó a figurar como compositor y cantante de huainos, que acompañaba con su «chillador» (pequeño charango); como poeta; y, en especial, como director teatral en el floreciente teatro costumbrista de la época, al que se hizo referencia en el primer y tercer capítulos.

Andrés Alencastre Gutiérrez, uno de los más activos y reconocidos artistas en el período comprendido entre 1930 y 1950, nació en 1909, en el distrito de Layo, en la provincia de Canas. Hijo del hacendado Leopoldo Alencastre, que en 1921 murió ajusticiado durante las rebeliones campesinas de la época, Andrés cursó la mayoría de sus estudios primarios y secundarios en la ciudad del Cuzco.⁵³ Unos años antes de haberse iniciado *La hora del charango*, Kilko Waraka formó un conjunto artístico llamado K'ana layu llaqtay, que dio funciones en teatros de la ciudad del Cuzco. Sus presentaciones incluían «cuadros de costumbres “aborígenes” acompañados con bailes, música y poemas, y su comedia costumbrista en quechua El pongo killito» (Itier 2000: 84).⁵⁴ Con su conjunto, compuesto de «indios y mestizos», Alencastre presentó su primera «sarcástica pieza costumbrista» en plazas y escuelas de las diferentes provincias cuzqueñas (Gonzales 1999: 12). En 1939, en el contexto de los concursos organizados por el Instituto Americano de Arte, a los que se hará referencia en el siguiente capítulo, Kilko Waraka obtuvo gran éxito con su obra *Challakuy*. Esta obra, paradójicamente, representaba el asesinato de un gamonal a manos de campesinos y, al mismo tiempo, hacía una denuncia contra los abusos de los terratenientes.

Habiendo recibido reconocimiento artístico, Kilko Waraka empezó, en 1940, sus estudios en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco, en la que recibió, primero, el título de profesor de segunda enseñanza y, bastante más tarde, en la década de 1970, el de doctor en Educación (Avenidaño 1995: 51 y Gonzales 1999: 12-14). Después de dedicarse a la enseñanza en colegios secundarios de Sicuani y la ciudad del Cuzco, se hizo cargo de la cátedra de quechua en la

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *El Tiempo*, 4 de febrero de 1938, al comentar el reciente programa de *La hora del charango* se enumera los siguientes componentes de conjunto Leandro Alviña: José Castillo, Max Julio Galdo, Fortunato Ugarte y Manuel Torres.

⁵³ En 1929 egresa del Colegio Nacional de Ciencias (Gonzalez 1999: 11-12).

⁵⁴ Itier (2000: 84) cita un artículo de *El Sol*, del 21 de julio de 1934, que refiere estas presentaciones en el teatro Italia de la ciudad del Cuzco.

Universidad Nacional San Antonio de Abad (Avenidaño 1995: 468 y Gonzales 1999: 12-14). Quizás su mayor reconocimiento en el ámbito nacional e internacional fue su trabajo como poeta quechua y estudioso y promotor del uso coloquial de esta lengua.⁵⁵ Sin lugar a dudas sus poemas y melopeas durante las transmisiones de *La hora del charango* eran números muy comentados y apreciados por la prensa.

La hora del charango estimuló, en la ciudad del Cuzco, la formación de grupos musicales que ansiaban unirse a la propuesta de identidad regional y nacional de Vidal Unda. Uno de estos grupos fue La Lira Cienciana, que quiso, con los entusiasmados alumnos del quinto grado de secundaria del Colegio de Ciencias —Faustino Valencia, Bernabé Grajeda, Luis Ochoa, Julio Miranda y Manuel Gamarra—, «dejar sentir en esta forma sus inquietudes».⁵⁶ Otro grupo que figuró en las audiciones de los primeros años fue el conjunto Bethoven (así lo escriben las fuentes de la época en lugar de Beethoven), que en 1938, y como parte de la programación de *La hora del charango*, rindió homenaje al compositor y músico cuzqueño Baltazar Zegarra, cuyo nombre desde ese día asumió en lugar del nombre del músico alemán que había llevado hasta entonces.⁵⁷

En general, los nombres de los grupos que venían de provincias no figuraban en la prensa y se les denominaba comúnmente con el término genérico de «conjuntos típicos» o «conjuntos indígenas» o «de indígenas». Por lo menos, algunos corresponsales de la prensa habían idealizado a estos grupos y tenían cierto desdén hacia los músicos «populares», es decir, hacia los autodidactas que circulaban en la ciudad del Cuzco. Por ejemplo, un artículo elogia la participación en *La hora del charango* de los «conjuntos típicos» de Acomayo, Quiquijana y Tinta, «compuestos en su mayoría por artistas auténticamente indígenas» que, y en especial en el caso

⁵⁵ Véase Gonzales 1999 para una referencia bastante completa sobre la producción literaria y trayectoria profesional de Alencastre. Este autor lista, por ejemplo, las invitaciones de Alencastre a encuentros de «literaturas étnicas» en Chile, Bolivia, la Argentina y México; «sus participaciones como expositor en el Congreso Internacional de Lingüística realizado en Bucarest, en Québec con el tema “interacción idiomática quechua-castellano” o su comentada conferencia en quechua en la radio y TV de Moscú en 1968» (Gonzales 1999: 15). Avenidaño (1995) apunta también que Alencastre viajó por América y Europa «ofreciendo recitales de su producción poética en quechua» (p. 468). Citando a Itier (1995), De la Cadena (2000) afirma que Alencastre fue el gran defensor del llamado «quechua mestizo» e impulsó el uso del lenguaje común utilizado por el pueblo en las producciones teatrales que presentaba; ello iba en contra del esfuerzo de indigenistas de décadas anteriores que defendían el uso del *Capac Simi* (un quechua más erudito y supuestamente utilizado por los Incas) en las obras puestas en escena (p. 149). Como recuenta Gonzales (1999: 16), Andrés Alencastre murió de forma similar a su padre, ajusticiado por campesinos quienes luchaban en contra del despojo de sus tierras. Esto sucedió en 1984, en Pomabamba, donde este artista se afincó después de su retiro de la docencia.

⁵⁶ *El Tiempo*, 18 de mayo de 1937.

⁵⁷ *El Comercio*, 3 de mayo de 1938. Además, *El Sol*, 3 de mayo de 1938. Otros grupos de la ciudad del Cuzco que aparecieron en los programas de los dos primeros años fueron el conjunto Huayna Cuzco, dirigido por Víctor Irrarázabal; y los conjuntos Los últimos y El trío vicuña.

del tercero de ellos, habían traído «motivos desconocidos y de una gran originalidad».⁵⁸ Por otro lado, ese mismo artículo criticaba a otros números del programa con comentarios de este tipo:

[...] estamos porque tales improvisaciones no pueden ser admitidas en un programa que está adquiriendo no sólo popularidad, sino incluso prestigio fuera de los límites departamentales, por lo que los organizadores de la hora folklórica semanal están en el deber de depurar y seleccionar los números, cada vez en forma más rigurosa. No se puede admitir so capa de popular, estridencias que detesta el mismo instinto artístico del pueblo, y que nos exhiben de muy mala manera.⁵⁹

Existía, pues, una pugna entre los que, compartiendo algunas de las preocupaciones de Yábar Palacio, luchaban para que la percibida informalidad y la poca sofisticación de los números, aparentemente de los presentados por músicos autodidactas o *amateurs*, se limitara o eliminara del programa; y aquellos que, como Vidal, valoraban esos espectáculos, ya que representaban la verdadera práctica y el sentir de las mayorías. Este último hacía un esfuerzo para que todo aquel que se sintiera inspirado y quisiera participar en este espacio pudiera tener la oportunidad de hacerlo. Por ejemplo, entre las melopeas y poemas que se presentaban en el programa estaban tanto las de conocidos poetas (Andrés Alencastre, Luis Nieto Miranda y Luis Ángel Aragón) como la de inspirados aficionados que querían manifestar su admiración por la labor de Vidal. Este fue el caso de Jorge Toribio Cárdenas Andrade, compositor del huaino que se citó más arriba, que, sin siquiera conocer al intelectual en persona, le dedicó una melopea pocos meses después de haberse iniciado el programa. A continuación se citan 7 de las 13 estrofas. Estas ilustran los recurrentes temas del «rebelde» charango (metáfora de la música andina en general), que representa el sentir de las mayorías andinas oprimidas y olvidadas; y el de Humberto Vidal como gran promotor del respeto a esta tradición musical.

¡Charango! llora, llora tus melodías
sangrando el dolor de tus heridas,
de esas viejas heridas carcomidas
por el tiempo y tus rebeldías.

Hacen siglos de tu audaz silencio,
i tan solo recordar causa tristeza
del vil olvido que caracteriza;
deslealtad a la raza con el desprecio.

⁵⁸ *El Comercio*, 3 de agosto de 1937, p. 5.

⁵⁹ *Ibidem*, *loc. cit.*

Solo un corazón sencillo recuerda
 tus vibraciones simbólicas de antaño,
 perdidas en las brumas del engaño,
 i solo hoy, retornas para la cruzada.

El hombre invicto que te añora,
 es tu precursor HUMBERTO VIDAL,
 nervio i raíz de importancia vital,
 genio único i de alma soñadora.

¡Charango! ahora que tienes nueva vida,
 como hongo que brota de la tierra,
 desata tus gemidos i el olvido destierra
 para que surjas con brío i calor sentida

¡Charango! rompe el fatal silencio
 i que el suave ritmo de tus notas,
 irrumpa a corazones en derrotas,
 cabalgando en el ÉTER sonoro del espacio.

¡Charango! pulsa tus notas con nueva vida,
 con más vigor i nervio de pujanza,
 porque solo en ti queda la esperanza
 de que para siempre tus notas VIVA.

(*Charango*, composición de Jorge Toribio Cárdenas Andrade, Cuzco, julio de 1937. El énfasis en mayúsculas es del autor del poema).⁶⁰

Respondiendo a los llamados a una mejor organización del programa debido a su mayor presencia en el ámbito nacional, los organizadores formaron un comité organizador un poco más de un año después de iniciada *La hora del charango*. Entre los principales propósitos del comité dirigido por Vidal Unda y formado por Julio Gutiérrez, Constantino Zúñiga, Gerardo Aragón, Víctor Navarro del

⁶⁰ El documento que contiene esta composición forma parte del APHVU. La composición es simplemente llamada «Charango». En otro documento que acompaña a esta composición, Cárdenas Andrade le pide a Vidal Unda «aceptar este insignificante y humilde trabajo de inspiración, de su amigo desconocido trabajo que he visto por oportuno dedicarle en prueba de amistad sincera y por el hecho más grande que se ha registrado en la historia musical, cual es el Folklore nacional, cuyo precursor en el presente es Ud.».

CÁRDENAS ANDRADE, J. Toribio. Carta al Señor Humberto Vidal, julio de 1937, APHVU. En la carta que acompaña a la segunda composición de Cárdenas Andrade, que referimos anteriormente, este artista explica a Vidal que se trata de un huaino que se acompaña con charango y le propone que «[s]i no es molesto tendré la honra i en compañía de otros amigos, tocar i cantar en el lugar que tenga a bien indicarme».

CÁRDENAS ANDRADE, J. Toribio. Carta al señor Humberto Vidal, 24 de noviembre de 1938, APHVU, p. 1.

Águila, Miguel Ángel Delgado, Teófilo Huaihuaca Saldívar y Ernesto Vidal, estaban los de «conseguir mayor atracción literaria y musical, propender ofrecer en todos los programas el concurso de los conjuntos provincianos» y «efectuar una labor intensa de rehabilitación de nuestros grandes artistas musicales, que consumidos por la apatía de nuestro medio, reciben inmerecidamente el olvido y la indiferencia». ⁶¹ De hecho, este último propósito comenzó a cumplirse poco después de la fundación del comité con el homenaje al músico y compositor Baltazar Zegarra. ⁶² Paulatinamente, los artistas todavía desconocidos en el ambiente urbano cuzqueño empezaron a utilizar este espacio para ingresar al mundo artístico urbano y contribuir decisivamente al desarrollo de las tradiciones musicales cuzqueñas. Ese fue el caso de don Julio Benavente Díaz, que se consagró nacional e internacionalmente como gran exponente del charango y desarrolló la técnica del *t'ipi*, con lo que definió el hoy conocido «estilo cuzqueño» del charango. Las transformaciones por las que pasó la tradición del charango en manos de Julio Benavente contribuyeron a su aceptación entre las capas medias y altas de la sociedad cuzqueña y peruana.

Julio Benavente Díaz, el «dios del charango»

[...] yo toco el estilo Cusqueño [...] Así lo he querido al charango, por muchas razones, por el pueblo, las mujeres, como decía de mi charango, MI CHOLO DEL ANDE, «es un mosquetón, que caza corazones con balas invisibles llenos de sentimientos, canciones de las pampas de Anta de Huarcocondo mi tierra natal».

Palabras de JULIO BENAVENTE citadas por El Chucchito, 1999, p. 78⁶³

El dios del charango, apodado así en una revista limeña en 1949,⁶⁴ nació en el distrito de Huarcocondo, provincia de Anta, el 18 de noviembre de 1913 (véase ilustración 8). Su padre, José Benigno Benavente Velasco, murió cuando Julio aún

⁶¹ *El Sol*, abril de 1938. No tenemos la fecha exacta del día del artículo, pues no figura en la copia de este que adquirimos del APHVU.

⁶² El homenaje se llevó a cabo el 2 de mayo de 1938.

⁶³ Pensamos que el autor que firma con el seudónimo de El Chucchito es Rossano Calvo, ya que varios de los testimonios de don Julio hacen referencia a que El Chucchito y Calvo son casi exactamente los mismos. Por otro lado, Calvo (1999) refiere que esta información proviene de una entrevista que él le realizó a don Julio. El énfasis en negrita es de este autor y el énfasis en mayúsculas es mío.

⁶⁴ Según El Chucchito (1999), al día siguiente de la actuación de Benavente como solista dentro de una presentación en Lima con el Centro Qosqo, una revista de esta capital llamada *PAN* llamó a Benavente «El dios del charango», ya que «llamó la atención de los círculos artísticos de la capital y el público en general» (p. 78).

cursaba sus años de educación primaria entre Huaroccondo y Paruro.⁶⁵ Desde esos tiempos, a la edad de siete años, tocaba el rondín, instrumento que también llegó a dominar y le valió éxito y fama (El Chucchito 1999: 76). Su madre, Carmen Díaz Reyes, provenía de una familia de hacendados de la Pampa de Anta y, posiblemente, gracias a sus recursos, Julio Benavente fue enviado a la ciudad del Cuzco para estudiar secundaria en el Colegio de Ciencias y, posteriormente, Educación en la Universidad Nacional San Antonio de Abad.

En sus años de adolescente comenzó a tocar quena, bandurria y guitarra, pero su verdadero talento musical se desarrolló con el charango, vocación que inspiraron no solo los campesinos de su tierra sino, también, el legendario Pancho Gómez Negrón, músico de la ciudad del Cuzco. Durante sus estudios secundarios era ya un apasionado de este instrumento, lo que le costó el castigo del maestro de música de su colegio, pues el charango era todavía muy despreciado en el ambiente cuzqueño (Calvo 1999: 120). Don Julio recordaba *La hora del charango* como el hito que marcó el comienzo de la aceptación del charango en el ambiente urbano cuzqueño y como un espacio que llegó a convertirse en un medio de afirmación de la identidad popular y de unión entre los diversos sectores de la sociedad (Calvo 1999: 120). Mediante su participación en ese programa comenzó a hacerse conocido en los ámbitos artísticos de la ciudad y llegó a convertirse en «socio nato» del Centro Qosqo de Arte Nativo.⁶⁶

Su reconocimiento regional y nacional como solista comenzó en una presentación en el teatro Segura de la ciudad de Lima, en octubre de 1949. En esta participaba formando parte de un grupo de artistas cuzqueños (Calvo 1999: 121 y El Chucchito 1999: 78).⁶⁷ Esta consagración se dio casi por accidente porque, como cuenta el mismo don Julio,

⁶⁵ Adelma Benavente, una de las hijas de don Julio, nos cuenta que su padre tenía un medio hermano de nombre Juan de Dios, que era maestro en Paruro y al cual acompañaba don Julio durante el tiempo en que cursaba su primaria. Este medio hermano era también músico aficionado, tocaba la guitarra y cantaba. Agradezco a Adelma Benavente por haberme dado información sobre su padre. Mis comunicaciones con ella se realizaron entre los meses de marzo y julio de 2004.

⁶⁶ El Centro Qosqo ha conferido tan solo a 11 personas el reconocimiento especial de «socios natos». Según su estatuto institucional se consideran en esta categoría a «1.º [q]uienes conformaron el Conjunto Folklórico Cuzco, hasta 1950, luego reactualizando el nombre del CQAN; 2.º [q]uienes contribuyeron a la consecución y materialización del local propio; [y] los socios que cumplan más de 15 años en damas y 18 en varones, de actividad continua en la Institución» (Centro Qosqo de Arte Nativo 1988: 2-3). Es muy probable que don Julio haya cumplido estos tres requisitos. Sobre la importancia del Conjunto Folklórico Cuzco en la reconstitución del Centro Qosqo nos ocupamos en el siguiente capítulo.

⁶⁷ Ambos artículos, el de Calvo (1999) y el de El Chucchito (1999), refieren que ese evento en Lima fue organizado por la Corporación Nacional de Turismo, institución de la que me ocupó en el siguiente capítulo. Benavente formó parte del conjunto folclórico de esta institución cuando realizó un viaje a Lima, ese año; pero, a la vez, pertenecía durante a la Asociación Folklórica Kosko, de la que también nos ocupamos en el siguiente capítulo.

[e]n el teatro Segura, se malogró las tramoyas del Teatro, [y] me sacaron a boca de telón para que contente al público [...] toqué un huayno cusqueño cantando con esa voz del cholo del Cuzco [...] al día siguiente Delfín Fajardo en una revista decía, Julio Benavente ha traído los huaynos más dulces del Cuzco [...]; José María Arguedas también estaba allí, ese mismo huayno lo tradujo en castellano en un dominical a la poesía que empleaba en ese huayno. (Calvo 1999: 121)

Poco después de esta presentación, José María Arguedas promocionó nacional e internacionalmente a don Julio y lo invitó a participar en diversos eventos musicales con motivo de la Feria Internacional del Pacífico que se realizaba en Lima. En esa oportunidad, don Julio cuenta que «José María Arguedas también me lanza como charanguista extraordinario, allí estuvimos y, en la feria de Octubre me puso de parachoque de cultura cuando llegó coros y danzas españolas a la Feria» (Calvo 1999: 121). Hay que recordar aquí, junto con Romero (2001), que, entre finales de las décadas de 1940 y 1960, José María Arguedas, el reconocido escritor y antropólogo peruano, fue también el gran promotor del folclor andino en Lima y en el Perú (Romero 2001: 97). Desde su posición como jefe de la Sección de Folclor y Artes Populares del Ministerio de Educación y luego como director de la Casa de la Cultura (institución que antecedió al Instituto Nacional de Cultura), su afán era el de promover el conocimiento y la difusión de las variedades regionales de la música y la danza andina, tal y como se practicaban en sus lugares de origen; y dejar de lado estilizaciones anteriores y estereotipos según el modelo incaico (Romero 2001: 97-98). Sin embargo, Arguedas no era un «purista» que buscara que las formas de expresión andinas se mantuvieran al margen del cambio o de la comercialización. Por el contrario, el fue, por ejemplo, el gran promotor de los primeros discos de música andina a finales de la década de 1940 (Romero 2001: 97-98).

Con el desarrollo de la técnica del *t'ipi* y la fusión con el tradicional rasgueo, don Julio desarrolló lo que se conoció luego como el estilo de charango cuzqueño, que se diferencia de los también particulares estilos ayacuchano o apurimeño. Resaltando con claridad las líneas melódicas de la canción —característica que no había sido, como se ha dicho antes, una preferencia estética en la tradición rural del charango—, Julio Benavente buscaba incrementar el público que apreciaba la música del charango, de modo que, incluso formaran parte de él, los miembros de las clases altas de la sociedad cuzqueña, así como los públicos limeño y extranjero. Don Julio afirmaba que, por ejemplo, él introdujo la música de charango al club Cuzco, institución que tradicionalmente había reunido a los miembros de la clase alta cuzqueña (Calvo 1999: 122).

Julio Benavente supo conciliar sus intereses por la pedagogía y la música del charango; por ello, tuvo una experiencia internacional poco común entre los artistas

cuzqueños autodidactas. Después de laborar y sobresalir como educador,⁶⁸ funcionario de la Dirección de Educación del Cuzco y autor de materiales educativos, recibió, hacia finales de la década de 1950, una beca para estudiar un posgrado en Educación Primaria en la Universidad de Nueva York y otra para hacerlo en Educación Audiovisual en la Universidad de Cincinnati.⁶⁹ De regreso al Cuzco, en 1961 se inicia como catedrático en la Facultad de Educación; y en 1982 se le otorgan las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta (El Chuchito 1999: 77). Junto a estos triunfos profesionales en el campo de la Educación, logró ser reconocido como artista en el ámbito nacional e internacional, por lo que recibió invitaciones para participar en eventos musicales en Lima, Bolivia, el Ecuador, la Argentina, los Estados Unidos, Inglaterra y Francia, en donde grabó su primer disco compacto en 1988. Recibió muchos honores que lo reconocían no solo como extraordinario instrumentista sino, también, como gran promotor de la enseñanza y la práctica del charango en el Perú y, particularmente, en el Cuzco. En 1972, la UNESCO le confiere el título de Patrimonio Cultural de la Música Andina; y, en 1988, la ciudad del Cuzco le confiere la medalla de oro de la ciudad por su labor como cultor de la música andina (El Chuchito 1999: 79).

Don Julio compuso muchas piezas, algunas en quechua, otras en castellano y otras más alternando ambas lenguas con un extraordinario dominio poético. Ello es evidente, por ejemplo, en su composición *Charango fiel compañero*, así como en la canción que significó su fama en el Perú y se consigna a continuación. El tema es *Ripu kunay q'asapatapi* (*En el abra por donde he de irme*):

Ripukunay q'asapatapi
Ripukunay abra patapi
Yawar unuta t'akarqani
Llaqui unuta wakarqani

En el abra por donde he de irme
en la cumbre de las despedidas
lloré lágrimas de sangre
torrente de agua triste.

Chay yawar waqasqaysi
chay llaki t'akasqaysi
mayu hinaraq puririsian
gocha hinaraq hunt'aarisian

La sangre que lloré en la cumbre
la tristeza que en mis ojos lloraron
está caminando como un río
como un lago está creciendo.

⁶⁸ Adelma Benavente nos informó que don Julio ejerció la docencia en Paruro, Anta, Huaraco, Oropesa, Zurite, Lucre y la ciudad del Cuzco (Adelma Benavente, entrevista por correo electrónico de Zoila Mendoza, 3 de junio de 2004).

⁶⁹ De acuerdo con su hija Adelma, don Julio recibió el título de doctor en Educación Audiovisual (Adelma Benavente, entrevista por correo electrónico de Zoila Mendoza, 3 de junio de 2004). El resto de esta información se toma de El Chuchito 1999: 77.

Ima uripullas uhiaspaqa
 Hayka urpillampas tumaspaqa
 Wayllucuyta yachanmansi
 Kuyakuyta yachanmansi

Si alguna paloma bebiera esa sangre
 si una paloma tomara ese llanto
 el amor aprendería
 a amar aprendería, a amar sin sosiego.

(El Chucchito 1999: 78)⁷⁰

Don Julio dedicó muchos de sus esfuerzos a que la revaloración del charango que promovía *La hora del charango* continuara en el Cuzco y en el Perú. Con este propósito realizó diversas actividades que sería imposible recoger aquí; sin embargo, entre ellas sobresale la fundación, en 1986, del Centro de Estudios del Charango Peruano, en el que se reunían los mejores cultores de este instrumento en el país (Parejo 1988: 12). Años antes había reorganizado, en la emisora Tahuantinsuyo, un programa radial que buscaba retomar la importante labor hecha por *La hora del charango* y se llamaba *La hora de charango y quena*.⁷¹

El charango de Julio Benavente, como dice El Chucchito (1990: 80), encarnó para muchos los «sentimientos», «amores» y «rebeldías» del pueblo cuzqueño. Su fallecimiento el 7 de noviembre de 1995 fue muy sentido por el Cuzco, que hasta hoy lo recuerda con cariño como el cholo Benavente, ya que él y su «cholo del ande», como llamaba a su charango, cumplieron la gran misión de crear admiración y orgullo por el arte nacido en los Andes y por la mezcla de tradiciones.

Después de por lo menos tres años de importante e intensa labor cultural en la ciudad del Cuzco y posiblemente como resultado de la apertura de nuevos espacios para promocionar el arte folclórico desde la creación de el Instituto Americano de Arte de Cuzco en octubre de 1937, el programa radial *La hora del charango* decayó en importancia respecto a la interacción de artistas de diferentes sectores de la sociedad cuzqueña. Como se verá en el próximo capítulo, los concursos que promocionaría el Instituto, el avance del perfil turístico de Cuzco, la creación de otras nuevas instituciones y, por último, las actividades que se generaron alrededor de la creación del Día del Cuzco y la Semana del Cuzco produjeron más espacios para la interacción artística. En 1942, el programa se reemplazó por otro

⁷⁰ Traducido por José María Arguedas. Una versión grabada de esta pieza puede encontrarse en el disco compacto de Julio Benavente, cuya referencia se consigna en el apéndice.

⁷¹ Aunque no poseemos la fecha exacta en que se creó el programa se sabe que estaba en el aire en 1977. El documento preparado por Delia Vidal para proveer información a Julio Benavente sobre los inicios de *La hora del charango* y citado en la nota n.º 2 consigna el siguiente fragmento: «La labor que viene efectuando Benavente y un grupo de cultores de nuestro arte, es digna de todo aliento, ojalá como sucedió hace meas de 40 años atrás, desfilen por este espacio todo lo valioso de la nueva juventud en lo que a cultura peruana se refiere». VIDAL DE MILLA, Delia. *La hora del charango*, Cuzco, 13 de mayo de 1977, APHVU, p. 1.

organizado por el Instituto Americano de Arte. Se denominó *La hora folclórica* y como *La hora del charango* se transmitía los lunes en la noche.⁷² Sin embargo, no hay duda de que *La hora del charango*, con los debates, interacciones y estilos que generó, marcó un momento decisivo en el desarrollo y materialización del sentimiento cholo, la cuzqueñidad y la peruanidad.

⁷² *El Sol*, 13 de mayo de 1942, p. 2; y del 26 de mayo de 1942, p. 4.

Capítulo 5

Efervescencia creativa y consolidación de espacios para el folclor

[Q]uien no sienta latir en sus entrañas el germen de las nuevas formas, se sustrae al capital imperativo del momento histórico: Crear.

ALBERTO DELGADO, poeta, presidente del Instituto
Americano de Arte, Cuzco, 1941¹

Ud. y los señores reintegrantes [sic] del «Instituto Americano de Arte», comprenden los alcances de una labor aún que modesta pero profundamente de orientación nacionalista; ninguna otra institución es la llamada a propiciar incluso alentar manifestaciones culturales de nuestro medio artístico, y por estas razones, reincidente en pedir la ayuda efectiva de la notable institución que Ud. tan acertadamente dirige.

RICARDO FLÓREZ TUPAYACHI, quenista autodidacta
y director del Centro Artístico Ollanta, 1940²

La efervescencia creativa que se vivía en la ciudad del Cuzco alrededor de la práctica artístico-folclórica desde mediados de la década de 1920 se acrecentó aún más entre la segunda mitad de la década de 1930 y la primera de 1940. Esta ebullición de energía creativa, cuyo reflejo más ilustrativo fue el programa *La hora del charango*, no solo era parte integral de los proyectos ideológicos y políticos cuzqueñistas y peruanistas, sino que inspiraba y daba forma específica a estos. A través de ellos y el arte, la sociedad cuzqueña experimentaba, desde la capital del departamento, cambios cualitativos que se materializaban en el «cuzqueñismo». Este anhelaba poner no solo a lo serrano en el centro de la peruanidad sino al mismo Cuzco.

¹ *El Comercio*, 31 de octubre de 1941, pp. 1-6.

² FLÓREZ, Ricardo (Presidente del centro artístico «Ollanta»). Carta al señor presidente del Instituto Americano de Arte, 7 de octubre de 1940, AIIAA, Cuzco, p. 1.

Para analizar el papel crucial que la actividad artístico-folclórica tuvo en esos cambios, me ha sido útil la propuesta teórica de Raymond Williams. Esta entiende el «pensamiento como algo sentido y al sentimiento como algo pensado», y esta concepción me permite acercarme a lo que «realmente vivían» («conciencia práctica») los cuzqueños de la época (Williams 1977: 131-132). Desde espacios comunes, intelectuales y artistas de diversos sectores sociales del Cuzco buscaban crear y, con ello, sentir y hacer sentir algo que todos los cuzqueños y los peruanos pudiesen considerar como propio. Concebir el pensamiento y el sentimiento unidos ayuda a entender la inspiración y la fuerza con que los artistas e intelectuales cuzqueños llevaban adelante sus proyectos y que se alimentaban en los ambientes de producción, en los que física, visual o sonoramente (concursos u otros espectáculos públicos, jaranas u otro tipo de reuniones privadas, así como programas de radio) participaban distintos sectores sociales de la sociedad cuzqueña.

Como confirman las palabras del poeta Alberto Delgado en el discurso de presentación de la Velada de Arte Folclórico en honor a la esposa del Presidente de la República (Manuel Prado), «crear» era el imperativo del momento. El arte servía para alimentar y cimentar la política contemporánea, ya que, como expresa Alberto Delgado, «en los dominios de la emoción estética» podían encontrarse «el paradigma y el trasunto [del] sentido nacionalista y democrático».³ Artistas e intelectuales como él no se contentaban con proponer que el arte cuzqueño sirviera para fundamentar la política y el nacionalismo peruano; además, proponían que el arte folclórico se convirtiera en «la expresión original en que se trasunta la visión de América vista por los americanos».⁴

En el contexto de este ímpetu creador y en el mismo año en que se había inaugurado *La hora del charango*, un estímulo externo llevó a la creación de una importante institución cultural cuzqueña: el Instituto Americano de Arte (Cuzco) —en adelante, IAA (Cuzco)—, con instituciones pares en otros países de América. Aunque la iniciativa para la fundación de dicho instituto se derivó claramente de un esfuerzo conjunto que intelectuales y artistas de otras partes de América, especialmente de Argentina y México, realizaban en el momento para situar al «arte» o la «cultura popular» (entendida de forma amplia) en el centro de la construcción de sus identidades nacionales, es claro que el IAA (Cuzco) prosperó en el contexto cuzqueño. Y ello se debió a que tomó a su cargo importantes tareas que necesitaban ser asumidas institucionalmente. Ellas se encontraban principalmente dentro de dos campos muy unidos entre sí: la creatividad, que se

³ *El Comercio*, 31 de octubre de 1941, pp. 1 y 6.

⁴ *Ibidem*, *loc. cit.*

derivaba de la interacción fluida entre artistas de diversos sectores sociales del Cuzco; y el desarrollo turístico de la región.

Como se vio en relación con la producción artístico-folclórica, el Centro Qosqo de Arte Nativo había asumido, en el ámbito institucional y desde mediados de la década de 1920, la misión de promoverla mediante concursos y presentaciones dentro y fuera de Cuzco. En la región, las actividades que los miembros de la institución habían promovido, así como *La hora del charango*, habían contribuido de manera importante en la creación y valoración de espacios en los que el arte folclórico podía desarrollarse. Sin embargo, en el momento en que se propuso la creación del IAA (Cuzco), la promoción activa de los espacios de desarrollo del Centro Qosqo había decaído (el último concurso que promovió fue en 1933); además, para 1943 era bastante clara la crisis institucional que estaba atravesando (de esta crisis, y de la reestructuración definitiva de esta institución en 1951, me ocuparé más adelante). Este fue, entonces, un importante vacío que llenó el IAA (Cuzco), que se constituyó con la participación de varios de los socios fundadores del Centro Qosqo.

Hay que tener en cuenta, aquí y en todo momento, que la existencia de un vacío en cuanto a la promoción institucional no significa, en absoluto, que otros tipos de espacios (que durante los siglos XX y XXI permitieron la convergencia de diferentes individuos, estilos y preferencias estéticas en el Cuzco) hayan decaído en ese lapso de tiempo. Práctica de música de iglesia, jaranas familiares, celebraciones festivo-religiosas y, simplemente, reuniones en casas particulares para hacer música constituyeron, como sucede actualmente, espacios importantes para los encuentros y el desarrollo de nuevos estilos musicales (sobre este último tipo de espacio se discutirá en el presente capítulo con el encuentro entre Manuel Pillco y Armando Guevara Ochoa). Las instituciones culturales fundadas en la ciudad capital, incluso el IAA (Cuzco), siempre han cimentado sus actividades sobre redes de interacción artística y social previas y han creado, a su vez, nuevas situaciones en las que estas redes pudieran expandirse y complejizarse.

Pero la creatividad artística que el IAA (Cuzco) buscaba impulsar no se limitaba al campo de la producción de música, danza y teatro considerada folclórica. Lo novedoso del esfuerzo de la institución fue su proposición de tomar en sus manos el estímulo de «todas las manifestaciones de arte moderno americano» (AIIAA 1937 y 1950),⁵ incluso todo tipo de artes plásticas, literatura y fotografía, así como también toda producción musical que promoviera el conocimiento y el uso de tradiciones y técnicas clásicas mundiales, consideradas útiles, según algunos,

⁵ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Estatutos del IAA (Cuzco). «Finalidades». Documento sin fecha, AIIAA. Probablemente sea uno de los más tempranos, entre 1937 y 1950.

para el desarrollo de la música nacional. Ello se evidenció en el apoyo otorgado a la creación y funcionamiento de la Orquestal Cuzco, acerca de la cual se trató en el capítulo anterior.

Respecto al segundo de los campos en los que el IAA (Cuzco) cubrió la carencia institucional, habría que mencionar la promoción turística. La imagen del Cuzco como centro de interés histórico, arqueológico y turístico estaba creciendo en las décadas pasadas y tomando un ímpetu importante alrededor de su declaración como capital arqueológica de Sudamérica en 1933 y de las celebraciones del IV Centenario de la Fundación Española de la Ciudad del Cuzco ese mismo año. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos aislados de promoción del turismo en la región, no se encontraba todavía en el Cuzco una actividad institucional organizada en relación con ese tema. Así, aunque entre las «finalidades» del IAA (Cuzco) no se hacía mención explícita a la promoción turística, es obvio que, al proponerse entre sus misiones más importantes el inventario, la conservación y la restauración de «monumentos y otros objetos de Arte antiguo diseminados en la región»,⁶ es decir, lo prehispánico y lo colonial, los miembros de la institución expresaban la urgencia de colaborar con el desarrollo de la creciente actividad turística.

La prolífica producción artística, así como los deseos de atraer «la mayor atención posible»⁷ hacia la región por su importancia histórica y potencial turístico, fueron dos elementos centrales para el cuzqueñismo que el IAA (Cuzco) contribuyó activamente a materializar. En el seno de esta institución se concibió y tomó forma la celebración de un día y una semana en honor al Cuzco, y de un ritual que se convirtió en el centro de las celebraciones: el *Inti Raymi* (esfuerzo de réplica del ritual incaico del solsticio de invierno). Las celebraciones alrededor de la Semana del Cuzco se convirtieron, poco a poco, en los contextos más importantes para la promoción institucional de la producción artístico-folclórica de los siglos XX y XXI.

Como veremos en este capítulo, al mismo tiempo que se puso en el centro del cuzqueñismo un símbolo incaico, las actividades que promovió el IAA (Cuzco) estaban obviamente dirigidas al reconocimiento del arte mestizo y a la asignación de un lugar cada vez más importante para él. A partir de ese momento, la mención específica de la importancia y la participación tanto del arte indígena como del mestizo se volvió una constante. Así se cristalizó, por esos años, la tendencia presente en anteriores eventos de diferenciar lo mestizo de lo indígena, no en cuanto a sus diferencias sino, más bien, en relación con el grado de estilización y elaboración

⁶ *Ibidem.*

⁷ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Acta de la Sesión Inaugural del Instituto Americano de Arte, Sección Peruana, Comité del Cuzco, martes 5 de octubre de 1937. Cuaderno de Actas n.º 1 (1937-1938), AIIAA.

del producto artístico, el lugar de origen de los intérpretes y de la obra (rural o urbano), así como el período histórico al que se le asociara (prehispánico, colonial o republicano). Al mismo tiempo que en los eventos artístico-folclóricos se utilizaban dos categorías para diferenciar las piezas y los conjuntos que en ellos participaban, era claro que se hacía un esfuerzo por considerarlas a todas como equivalentes dentro de la categoría de folclor o de arte popular.

En este contexto, en el que se buscaba continuidad pero, al mismo tiempo, se establecían diferencias entro lo indígena y lo mestizo, la categoría de cholo jugó un papel muy importante. En 1939 se formó el llamado movimiento del cholismo cuzqueño con la fundación de la asociación Los Cholos, cofundada e impulsada por miembros del IAA (Cuzco) como los intelectuales Humberto Vidal Unda y Luis Felipe Paredes (asiduos promotores del arte folclórico), y el poeta Luis Nieto Miranda. Con este movimiento, artistas e intelectuales buscaban desechar las connotaciones étnico- raciales negativas del término y convertirlo en fuente de «orgullo, de distinción, de auténtico cusqueñismo» (Aparicio 1994: 140). Por esos mismos años, y en el contexto de los concursos y actuaciones folclóricas, se utilizaba también el término «cholo» para hacer referencia a artistas campesinos que participaban en estos eventos y, en general, a artistas de extracción urbano popular.⁸

Finalmente, como ejemplifica el segundo epígrafe de este capítulo, el IAA (Cuzco) fue utilizado por muchos grupos de artistas —algunos conformados solo por autodidactas y otros que incluían músicos entrenados formalmente o reconocidos en el ambiente de la ciudad del Cuzco— con el objetivo de conseguir apoyo para sus proyectos. Como señala explícitamente Flórez Tupayachi, estos últimos eran considerados, por los artistas, parte del esfuerzo nacionalista que el Cuzco vivía en ese momento. Con el apoyo del IAA (Cuzco) se fundó, en 1945, la Asociación Folklórica Cuzco, organizada y promovida principalmente por músicos autodidactas que deseaban tener una presencia importante en la escena artística de la ciudad, así como representar a la cultura cuzqueña ante la nación y los turistas, que se hacían cada vez más presentes en Cuzco. La Asociación Folklórica Cuzco compitió por unos años, en el ámbito regional y nacional, con otro también auspiciado por el IAA (Cuzco), que dependía, además, de una entidad estatal: el Conjunto

⁸ Por ejemplo, Julio Gutiérrez elabora, con el sinónimo de Pancho Fierro, un comentario acerca del primer concurso de música y danza que organizó el Comité Cuzco del IAA. En esta nota, su autor se refiere al «cholo» como opuesto al «mestizo», al hacer la distinción entre el arte de campesinos de provincias fuera del Cuzco y el de los ciudadanos, que tiene mayor estilización (*El Comercio*, 4 de marzo de 1938, p. 1). Asimismo, Roberto Latorre se refiere a Santiago Rojas, un artesano de la provincia de Paucartambo que se hizo famoso en toda la región, a partir de su participación en el concurso del Santurantikuy (al que nos referimos más adelante), como «un cholo que hace lindas figulinas de yeso, de las que una colección logró penetrar en una repartición ministerial de los Estados Unidos de Norte América» (LATORRE, Roberto (presidente del IAA, Cuzco). Carta al Señor Álvaro Bedregal, 13 de octubre de 1947, AIIAA, p. 1.

Folklórico de la Corporación Nacional de Turismo del Cuzco. Sobre ambos conjuntos disertaré posteriormente, así como sobre el proceso por el que la Asociación Folklórica Cuzco consiguió la revitalización definitiva del Centro Qosqo de Arte Nativo y asumió ese nombre.

Defender, propagar y estimular el arte: los inicios del Instituto Americano de Arte, Comité del Cuzco

El Perú, en el concierto de las naciones hispanoamericanas, es uno de los países de grande y admirable cultura artística; *de un arte lleno de sugerencias y orientaciones, de originalidad y vigor capaces de construir la grandeza de la cultura continental*, equiparable al arte y a la cultura de los demás Continentes. Faltan centros formados por elementos de capacidad técnica y de abnegación por todo lo que signifique valor espiritual como expresión de determinados pueblos y épocas. Centros que a más de atender a todo lo que legaron las generaciones anteriores, fomente también y estimule las nuevas creaciones del presente. En este orden, el Perú no es un país estancado en la cultura de épocas fenecidas, sino *un país en que el pueblo que sustenta la nacionalidad posee un vigor admirable e inextinguible de creación constante, en el arte como en otras formas de la vida civilizada*. Necesitamos, pues, de agrupaciones fomentadoras de disciplinas de alta cultura como estimuladores de creaciones valiosas. [La cursiva es mía]

JOSÉ URIEL GARCÍA OCHOA, llamamiento publicado en el diario *El Comercio* del Cuzco, en septiembre de 1937⁹

Como ejemplifican las palabras de José Uriel García, líder fundador y primer presidente del IAA (Cuzco), para los artistas e intelectuales cuzqueños que impulsaron esta institución, las expresiones artísticas del pasado, presente y futuro eran esenciales para conseguir la fuerza y vigor necesarios para la consolidación de la identidad cuzqueña, peruana y americana (hispanoamericana). Capítulos anteriores explicaron cómo, en la época de fundación del IAA (Cuzco), el esfuerzo por dar forma al nacionalismo o al americanismo, entendido como hispanoamericanismo, con elementos de las culturas vivas consideradas indígenas no era del todo novedoso en Cuzco ni en otros lugares de América (Rowe y Schelling 1991; López 2004; y López s./f.). Mi interés en el análisis de las actividades que el IAA (Cuzco) promovió y en los espacios que creó consiste en ver de cerca cómo la producción artística en el ambiente cuzqueño se concretó aún más, desde la

⁹ Reproducido en *Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco*, n.º 10, 1961, pp. 263-265.

perspectiva de reconocidos intelectuales o de músicos autodidactas, como la mejor forma de inspirar y consolidar las identidades cuzqueña, nacional y americana. Si estudiamos de cerca los ámbitos de interacción sobre los que se edificó esta institución y los que ella generó o apoyó, nos acercaremos a la cada vez más compleja interacción artística que se daba en ese momento y que llegó a formar lo que hasta hoy se reconoce como lo típico cuzqueño.

Después de haber participado en el II Congreso Internacional de Historia de América en junio y julio de 1937, así como en la fundación del Instituto Americano de Arte en Buenos Aires ese mismo mes, José Uriel García regresó al Perú con la misión de establecer filiales que, en comunicación con la central, «realizaran una labor paralela en pro del acrecentamiento del arte americano». ¹⁰ Poco tiempo después, el 7 de octubre de 1937, se constituye en el Cuzco el primero de estos institutos con el concurso de importantes artistas e intelectuales de la ciudad del Cuzco que acordaron que se «proceda a defender, propagar y estimular el Arte». ¹¹ En palabras de García, además de la obvia necesidad de «estimular a nuestros artistas en las diversas fases del arte», era necesaria una defensa de «las riquezas artísticas» de la región porque se estaban «destruyendo, exportando o, por lo menos descaracterizando», así como su propagación, porque «siendo el Cuzco fuente inagotable de esa riqueza artística y de motivos para el arte, [era] necesario que se difundiera su conocimiento». ¹²

En los siguientes meses, los estatutos y las finalidades de esta institución cuzqueña fueron definiéndose y modificándose ligeramente, pero el tema central fue siempre el énfasis en el hecho de que el arte (entendido de manera amplia) que se propugnaba era tanto el del pasado como el del presente, con el deseo de que ambos sirvieran para «la creación de una conciencia estética continental y particularmente peruana». ¹³ Sin embargo, durante el período en que el Centro Qosqo dejó un vacío con respecto al apoyo institucional para el desarrollo del arte folclórico desde la ciudad, el IAA (Cuzco) parece haber enfatizado este campo de acción, ya que, entre sus finalidades, el instituto resaltaba que, por sus «condiciones

¹⁰ *Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco*, n.º 10, 1961, p. 264.

¹¹ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Acta de la sesión inaugural del Instituto Americano de Arte, Sección Peruana Comité del Cuzco. Cuaderno de Actas n.º 1, Cuzco, 1937-1938, AIIAA. Los siguientes fueron los presentes en la sesión inaugural del IAA (Cuzco) del 5 de octubre: J. Uriel García (primer presidente), José Gabriel Cosío, Víctor Guillén, Domingo Velasco Astete, Carlos Lira, Óscar Saldívar, Alfredo Yépez, M. Humberto Vidal, Víctor Navarro del Águila, Julio Rouvirós, Francisco Olazo, Julio G. Gutiérrez y Roberto Latorre.

¹² INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Acta de la sesión inaugural del Instituto Americano de Arte, Sección Peruana, Comité del Cuzco. Cuadernos de Actas n.º 1, Cuzco, 1937-1938, AIIAA.

¹³ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Estatutos del Instituto Americano de Arte del Cuzco. «Finalidades», 1961, AIIAA, p. 3.

excepcionales, de ambiente, de tradición, etc.», fomentaría el estudio y el desarrollo de la música y las danzas que se consideraran folclóricas.¹⁴ Después de reactivado el Centro Qosqo y de que se crearan varias otras instituciones privadas y estatales en las décadas de 1950, 1960 y 1970, las actividades del IAA (Cuzco) se concentraron en otras áreas de la actividad artística.

Si bien la fundación del IAA resultó, claramente, de estímulos académicos e intelectuales provenientes de diversas naciones latinoamericanas, al prosperar en el ambiente cuzqueño, gracias a su conexión con la fuerza e inspiración creativa que se vivía en ese momento, tomó características propias. Al reflexionar retrospectivamente sobre las actividades de esta institución durante sus diez primeros años de existencia, Roberto Latorre, respetado periodista y activista de tendencia marxista de la época, señaló algunas de las diferencias entre las actividades del IAA (Cuzco) y similares instituciones en Argentina y en México, con lo que deja ver el énfasis que los miembros de esa institución pusieron en la interacción con los llamados «artistas populares». Esperando estimular la creación de un instituto similar en La Paz, Bolivia, dice Roberto Latorre en una carta a su amigo y «camarada» Álvaro Bedregal, residente en esa ciudad:

Los institutos de Argentina y México se convirtieron en concilios de debate académico, a mi parecer intrascendente. Nunca llegaron a trascender a la masa popular, nada hicieron en favor del artista popular que tan desdeñado andaba en el mundo. El Instituto del Cuzco no se preocupó del debate. Nadie se interesó por alcanzar la sabiduría ni por demostrar sus capacidades y conocimientos. Nos dedicamos a estimular a los artistas del pueblo y a los otros, a realizar obra, prometiéndoles pequeñas remuneraciones en forma de premios.¹⁵

Apenas se constituyó este instituto, los miembros comenzaron sus actividades promocionales al organizar, ese mismo diciembre, el primer Concurso de Artes Plásticas Populares, que desde ese año viene realizándose hasta hoy en el contexto de la tradicional feria navideña de «alacitas», conocida como el *Santurantikuy* (literalmente, 'compra de santos'). La intención inicial fue organizar, a la vez, un concurso de música y coreografía populares que culminara «con una gran velada de arte» el 31 de ese mismo mes.¹⁶ Sin embargo, no llegó a realizarse sino hasta el siguiente año, con ocasión de los carnavales.

¹⁴ Estas finalidades se consideran en INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Estatutos del IAA (Cuzco). «Finalidades». Documento sin fecha, AIIAA. Sin embargo, esta consideración no aparece ya en el estatuto de la institución impreso en 1961, que se cita en la nota anterior.

¹⁵ LATORRE, Roberto (presidente del IAA del Cuzco). Carta al Señor Álvaro Bedregal, 13 de octubre de 1947, AIIAA.

¹⁶ *El Comercio*, 4 de noviembre de 1935, p. 2.

A través de la exaltación de una plástica cuzqueña que mostraba, obviamente, la conjunción de herencias culturales en el ámbito andino, los organizadores del concurso buscaban «reivindicar al pueblo mestizo menospreciado, darle la conciencia de su peso en la balanza social» y, así, «marcar rumbos en el futuro [del] arte popular, el único verdadero por lo mismo». ¹⁷ Definir «lo popular» no es una tarea fácil y tampoco lo fue para los miembros del IAA (Cuzco) cuando iniciaron sus actividades promocionales. Sin embargo, para ellos estaba claro que el «arte popular» se debía definir en cuanto al producto artístico y a la calidad del artista que lo realizaba. Aunque esto era explícito tan solo en las bases para el primer concurso de *Santurantikuy*, los organizadores definían a los artistas populares como aquellos que no se podían considerar como profesionales en sus respectivos campos. ¹⁸

Respecto al producto artístico, la definición era bastante amplia, ya que se entendía como «arte popular regional» al que estaba «inspirado, realizado y facturado en nuestros temas, motivos y materiales». ¹⁹ Los concursos y las exposiciones que como parte de él se realizaron incluyeron, desde el primer año, una variedad de tipos de arte plástico como juguetería; figuras que representaban a los pobladores cuzqueños o al ambiente regional; pintura; emblemas, pendones o carteles de establecimientos comerciales; grabado; dibujo; y escultura, entre otros. Desde el primer año del concurso, los miembros del IAA (Cuzco) adquirieron las piezas que consideraban más valiosas con el propósito de que algún día formaran parte de un museo de arte popular. Este sueño no se concretó sino hasta 1963.

Fuera de su rol central en la organización de los eventos alrededor de la celebración del Día y la Semana del Cuzco a partir de 1944, el IAA (Cuzco) organizó, durante su primera década de existencia, diez concursos de artes plásticas en el contexto del *Santurantikuy* y uno en el ámbito departamental con motivo del Día de la Raza, en 1942; uno de música y danzas populares; tres de música, danza y teatro populares; uno de literatura, pintura y música; uno de música nativa; siete de pintura; dos de escultura; tres de dibujo y pintura de escolares; y dos de pendones de chichería. Al mismo tiempo, desde abril de 1942, el instituto auspició semanalmente *La hora folklórica peruana*, en un intento de darle continuidad al legendario programa radial *La hora del charango*. Fueron, en realidad, los mismos artistas e intelectuales los que impulsaron el primero de estos programas (por ejemplo, Vidal Unda y Roberto Ojeda), que ahora desde el seno de esta nueva institución siguió intentando dar presencia en los ámbitos nacional e internacional a la música cuzqueña por medio de las ondas radiales.

¹⁷ *El Comercio*, 23 de diciembre de 1937, p. 2.

¹⁸ *El Comercio*, 15 de diciembre, 1937, p. 2.

¹⁹ *El Comercio*, 8 de enero 1937, p. 1.

Sería necesario mucho más que estas breves páginas para explicar la particular trascendencia e impacto que tuvieron las actividades del IAA (Cuzco) durante el período comprendido entre 1937 y 1950. Sin embargo, no quisiera dejar de mencionar algunos otros de los espacios que la institución promovió y que repercutieron de manera importante en la vida artística e intelectual del Cuzco de la época. De acuerdo con un recuento hecho por Latorre, durante sus primeros diez años, se realizaron, en su local, «veintitrés exposiciones de pintura, tres de fotografía; [y] cerca de cuarenta conferencias sobre arte y educación».²⁰ También recuerda Latorre que se logró «que el gobierno dicte disposiciones defendiendo la riqueza artística del Cuzco y respeto para el estilo arquitectónico de esta tierra», y que, además, se organizó la Academia de Artes Plásticas.²¹ Por otro lado, su local albergó, en sus comienzos, a instituciones como la Orquestal Cuzco (1945), la Asociación Folklórica Cuzco (1945) y el Conjunto Folklórico de la Corporación Nacional de Turismo (1947); asimismo, organizó y auspició, frecuentemente, presentaciones de música, danza y teatro como la Velada de Arte Folklórico que se mencionó anteriormente.

Todas las actividades promocionales realizadas por este instituto, especialmente los concursos, requerían de recursos económicos. En los tres primeros años de su existencia, sus actividades, a pesar de que desde un principio se buscó el apoyo estatal, se financiaron enteramente con recursos provenientes de espectáculos artísticos que el IAA (Cuzco) organizaba para recoger fondos y con ayuda proveniente de empresas comerciales y de entretenimiento privadas como la Empresa del Cine Italia, que financió, casi totalmente, el primer concurso (el Concurso de Música y Danzas Populares de 1938).²² Para este y los siguientes concursos, los miembros de este instituto también solicitaron ayuda a los medios de transporte con el fin de que colaborasen con los pasajes para los concursantes y a los medios de comunicación locales para que publicitaran los eventos.

En 1940, gracias a la gestión de José Uriel García, entonces senador de la República,²³ y de otros representantes políticos cuzqueños en Lima como el diputado de Urubamba Francisco Tamayo, el gobierno peruano, reconociendo oficialmente la misión del IAA (Cuzco), le otorgó un subsidio mensual para colaborar con sus actividades promocionales. Sin embargo, esta subvención, aunque siguió recibiendo por varias décadas, estuvo siempre en una situación frágil; y, periódicamente, los miembros del Instituto se veían en la necesidad de argumentar para que la partida no fuera recortada y de luchar para que fuera aumentada cuando se

²⁰ LATORRE, Roberto (presidente del IAA del Cuzco). Carta al señor Álvaro Bedregal, 13 de octubre de 1947, AIIAA.

²¹ *Ibidem*.

²² *El Comercio*, 7 de febrero de 1938, p. 1.

²³ José Uriel García fue elegido senador de la República en dos ocasiones en 1939 y en 1950.

veía devaluada. Aunque con el pasar de los años la subvención se convirtió en una ayuda más de carácter simbólico que un beneficio concreto, durante los primeros años de su existencia sí fue importante. Por ejemplo, en el presupuesto del IAA (Cuzco) para el año 1943, el subsidio representaba aproximadamente el 60 por ciento de sus entradas.²⁴ Presentaciones artísticas para recaudar fondos y ayuda de empresas comerciales y de instituciones como la Cámara de Comercio, Industrias, Agricultura y Ganadería del Cuzco continuaron siendo importantes fuentes de ingreso en las siguientes décadas.

Aunque este punto requiera de mayor investigación y análisis, es importante señalar también que, en la organización y materialización de los múltiples eventos auspiciados por el IAA (Cuzco) durante sus diez primeros años, hubo una significativa participación femenina. En 1947, Latorre cuenta a su amigo Bedregal que, ese año, el instituto contaba con 25 miembros varones y una sección femenina con un número igual de integrantes.²⁵ En la década de 1960 se disuelve el comité que conformaba la mencionada sección femenina y las mujeres que formaban parte de él no solo pasan a ser miembros en la misma calidad que los varones, sino que comienzan a formar parte de las juntas directivas que lo administraban.

Quiero recalcar que, desde el seno de este instituto y en coordinación con la universidad local, se realizaron los primeros intentos organizados de recopilar, registrar y catalogar aspectos de la cultura contemporánea que se consideraban folclóricas. Por ejemplo, en 1938, junto a la «cátedra de Literatura Peruana», se realizó un primer intento serio de recopilación, registro y catalogación de lo que en ese contexto se llamó «literatura popular», dentro de esa categoría se consideraban las «leyendas, cuentos, dichos, coplas, cantos, fábulas, [y] tradiciones», entre otros elementos que las personas locales consideraran importantes en su tradición.²⁶ En 1941, el instituto dedicó en su presupuesto «una partida destinada a la recopilación i catalogación [del] folclor musical».²⁷ Esa tarea fue finalmente asignada, en 1942, a Roberto Ojeda y a Juan de Dios Aguirre, que en abril de ese mismo año entregaron, a los miembros del IAA (Cuzco), un primer volumen del *Catálogo del Folklore Musical del Cuzco*.²⁸ Al año siguiente, el presupuesto de la institución

²⁴ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE. Presupuesto del Instituto Americano de Arte para el año de 1943, enero de 1943, AIIAA, pp. 1-4.

²⁵ LATORRE, Roberto (presidente del IAA del Cuzco). Carta al señor Álvaro Bedregal, 13 de octubre de 1947, AIIAA.

²⁶ *El Comercio*, 30 de abril, 1938, p. 2. Alfredo Yépez Miranda, anterior catedrático de Literatura Peruana, y José Gabriel Cosío, el actual catedrático, ambos también miembros del IAA (Cuzco), lideraron esta iniciativa.

²⁷ OJEDA, Roberto. Carta al presidente del Instituto de Arte Americano, Cuzco, 22 de septiembre de 1941, AIIAA.

²⁸ GUILLÉN, Víctor (presidente del IAA del Cuzco). Carta a los señores Roberto Ojeda y Juan de Dios Aguirre, 11 de abril de 1942, AIIAA.

seguía considerando recursos para la continuación del *Catálogo Musical...* y para la formación de un «fichero folklórico». ²⁹ Ese mismo año se creó, en la Universidad San Antonio Abad, la cátedra de Folclor, lo que validaba aún más la actividad artística e intelectual en este campo.

El ideal de completar ficheros folclóricos y de crear calendarios de fiestas en la región creció cada vez más entre los intelectuales y artistas de la ciudad del Cuzco, que se movían entre la Universidad y otras instituciones culturales de la ciudad. Por ejemplo, Humberto Vidal Unda, desde la sección de folclor de la Corporación Nacional de Turismo (sección creada en 1947) y desde el «conjunto» de esta corporación, impulsó el recojo de fichas con información sobre fiestas, música y danzas. Antes de ello, en 1944, Víctor Navarro del Águila (1944), miembro del Comité Cuzco del IAA y catedrático de Folclor en la universidad, publicó, en la revista del Comité Cuzco del IAA, el primer detallado «calendario de fiestas populares del departamento del Cuzco» (pp. 37-80). ³⁰ Esta revista, desde su inauguración en 1942, sirvió para hacer conocer las diversas actividades que realizaban los artistas e intelectuales pertenecientes a esa institución.

Entre las actividades promocionales de los primeros años figuraban prominentemente los concursos, que pretendían estimular la creación de música, teatro y danza considerados folclóricos o populares. Estos concursos hicieron mayor énfasis que eventos similares anteriores en la participación tanto del arte considerado «indígena» o «aborigen» como del considerado «mestizo».

El estímulo de la competencia: música, danza y teatro popular

Como se ve, el concurso provocado por el Instituto Americano de Arte, ha suscitado un gran entusiasmo y una fecunda actividad creadora entre los artistas del pueblo.

«Cuarta fecha eliminatoria del concurso de música y danzas populares», *El Comercio*, Cuzco, 22 de febrero, 1938, p. 2.

Convencidos por las experiencias anteriores de que los concursos, con la serie de presentaciones públicas que generaban, eran unas de las mejores formas de promover y hacer conocer el arte popular cuzqueño, los miembros del IAA (Cuzco) organizaron, entre 1938 y 1941, cuatro concursos regionales, uno de música y

²⁹ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Presupuesto del Instituto Americano de Arte para el año de 1943, enero de 1943, AIIAA, p. 4.

³⁰ El autor de este artículo era de origen ayacuchano, pero era uno de los más activos personajes en la vida cultural y académica del Cuzco durante el período que estudio.

danza, y otros tres que incluyeron, además de estas artes, el teatro. Estos concursos también estimularon la participación de artistas de los vecinos departamentos de Puno y Apurímac, aunque solo llegaron participantes de Puno a partir del segundo de estos eventos. Desde el primer concurso hubo un esfuerzo bastante explícito por parte de los organizadores para conseguir que participaran manifestaciones de arte tanto mestizo como indígena o aborígen, pues se consideraba a ambos dentro de lo popular o folclórico. En este nuevo esfuerzo de inspiración neoindianista, todo lo anterior debía dar forma a lo nacional.

Así, por ejemplo, las bases del primer concurso, al definir sus temas, proponen que estos estuvieran «todos relacionados con la fiesta del carnaval, inspirados en las costumbres indígenas o mestizas, de las distintas provincias y pueblos del departamento y de la región surperuana».³¹ Asimismo, las del segundo concurso en 1939 contemplan que «[l]as composiciones, piezas de música o creaciones de índole coreográfica o teatral deberán ser de preferencia originales sobre la base del folclore indígena y mestizo, siendo los temas libres».³²

En la práctica de los eventos artísticos, sin embargo, las piezas y los ejecutantes no podían ser tan fácilmente clasificados dentro de una u otra de las categorías; y, además, si se considera como estaban estructuradas las bases de participación, tampoco era del todo necesario. Aunque no se hacía siempre de manera explícita, cuando se listaban los criterios para elaborar dichas bases se hacía un esfuerzo para que estas pudieran incluir tanto a personas y prácticas artísticas que pudieran verse más cercanas al pasado prehispánico, procedentes de provincias fuera del Cuzco (o sea, las consideradas más indígenas o auténticas), como a otras cuya procedencia se encontrara más cerca de la ciudad, o en ella misma, y que mostrasen evidencia de estilización e influencia europea (es decir, las consideradas más mestizas). En los casos en los que las personas (su lugar de procedencia y sus vestimentas), los instrumentos que tocaban o los estilos que practicaban debieran pertenecer a la primera categoría necesariamente, se utilizaba explícitamente la palabra «indígena». En el caso de que fuera posible que el arte y las personas que lo practicaran vinieran de ambos extremos del espectro clasificatorio se escribía explícitamente la palabra «indígena» en algunos casos (si se le quería dar preferencia o estimular más la participación de los «indígenas»), pero también, a veces, no se hacía mención a ninguna zona del espectro. Finalmente, si era obvio que cierta práctica artística sería percibida como mestiza y que los que la practicaban, por lo general, podían ser clasificados como mestizos, entonces no se hacía ningún calificativo étnico-racial. Las bases del primer concurso, por ejemplo, consideraban:

³¹ *El Comercio*, Cuzco, 7 de febrero de 1938. p. 1.

³² *El Comercio*, Cuzco, 28 de febrero de 1939, p. 1.

Conjuntos Musicales.- Podrán presentarse al concurso: a) Orquestas de Armónicas (pifanos), entre estas orquestas, las formadas por indígenas de uno u otro sexo, serán tomadas en cuenta preferentemente. b) Estudiantinas de instrumentos de cuerda y viento. c) Banda de músicos indígenas, queñas e instrumentos de percusión. d) Melodium. e) Arpa y violín-preferentemente indígenas. f) Cantos populares, individuales y colectivos.

Conjuntos Coreográficos y Pantomímicos.- a) Huaynos. b) Marineras. c) Kashuas de carnaval. c) Cuadros de danzas, pantomímicas, farras pueblerinas, jaranas, etc.³³

Algo que indica que los organizadores buscaban no solo promover lo que era considerado como más auténtico o puro (lo que, en muchas instancias, era sinónimo de indígena), sino también que el arte folclórico desarrollase su repertorio y las técnicas para desarrollar nuevas creaciones, es lo que explícitamente se consideró dentro de las bases y en la sección de temas. Así, los temas podían «ser tomados íntegramente del folclore popular —reproducciones folklóricas— o [podían ser] composiciones originales inspiradas en ese mismo folclore». En otras palabras, el jurado calificador consideraría, por un lado, el «arte folclórico puro» y, por el otro, la «creación original a base del folclore».³⁴

Estos dos primeros concursos organizados por el IAA (Cuzco) tuvieron éxito y en ellos participaron conjuntos tanto de la provincia y de la ciudad del Cuzco como de otras provincias (véase la ilustración 11). Cada concurso alcanzó seis fechas eliminatorias y una final. Aunque las bases consideraban, como se señaló anteriormente, las categorías clasificatorias de indígena y mestizo (esta última no siempre explícitamente) para invitar a todos los cuzqueños y determinar los criterios de su participación, era evidente, al momento de la calificación, que la realidad artística era más compleja de lo que estas dos categorías permitían entender.³⁵ Este hecho fue aún más claro en el segundo concurso, ya que, a pesar de que en las bases se invitaba a participar a diferentes tipos de grupos —a algunos de los cuales se les podía adscribir el término «indígena»—, la premiación solo consideró tres categorías generales: danzas, teatro y música.³⁶ No se intentó para la calificación final, como sí sucedió en el primer concurso, diferenciar categorías utilizando términos étnicos-raciales.

³³ *El Comercio*, Cuzco, 7 de febrero de 1938, p. 1.

³⁴ *Ibidem*, loc. cit.

³⁵ En el concurso de 1938 se entregaron premios a cuatro grupos de conjuntos: «a) “conjuntos mixtos: orquesta típica y danzas”, b) “estudiantina” c) “orquestas típicas indígenas” y d) armónicas, aparte de 10 premios individuales». *El Comercio*, Cuzco, 3 de marzo de 1938, pp. 1-6.

³⁶ En las bases del segundo concurso se consideraban «Bajo música: 1) Orquestas típicas, 2) Estudiantinas y rondallas, 3) Bandas indígenas, 4) Canto, Canciones populares, coros y solos. Bajo danzas: 1) Danzas indígenas del folclore popular, colectivas, 2) Danzas individuales o por parejas, estilizadas. Bajo Teatro: 1) Teatro popular de títeres, 2) Comedias inéditas, 3) Parodias y Danzas de carácter pantomímico [...]». *El Comercio*, 2 de marzo de 1939, p. 1.

Algunos comentarios periodísticos sobre estas presentaciones artístico-folclóricas dejan entrever lo arbitrario o ambiguo que a veces resultaba el tratar de clasificar un grupo de artistas o su arte dentro de la categoría de mestizo o de indígena. Tenemos, por ejemplo, algunos sobre un conjunto que dirigió Manuel Pillco y que participó en ambos concursos. Después de su presentación en el primero de estos concursos se comentaba lo siguiente:

[...] el buen conjunto indígena que dirige el popular arpista Manuel Pillco ejecutó números bien seleccionados. El yaraví, el huayno y finalmente, la marinera bailada y cantada por la pareja de niños en trajes típicos indígenas, merecieron la aprobación unánime del público [...]. Llamaron la atención dentro del conjunto de Pillco, el quenista y el ejecutante de piano, ambos demostrando buen gusto y sentimiento en sus interpretaciones.³⁷

El conjunto de Manuel Pillco recibió el premio al segundo puesto en la categoría de «orquestas típicas indígenas» y se declaró desierto el primer lugar.³⁸ Resulta interesante constatar la categoría en la que fue premiado el conjunto, ya que uno de los géneros que interpretó fue una marinera, un género musical y de danza que, aunque difundido en la región desde hacía unas décadas, era de origen costeño y se había cristalizado como tal solo a finales del siglo XIX (Romero 1988). Por supuesto, el yaraví era también un género mestizo aunque de origen colonial, pero, como ya se discutió, en el ámbito nacional se le había identificado hacía tiempo con la población indígena o serrana. Por otro lado, el piano que aparece como parte del conjunto musical estaba bastante lejos de poder ser considerado como indígena.

El hecho de que el jurado hubiese tenido problemas para otorgar premios dentro de las categorías establecidas originalmente en las bases se corroboró al declararse desiertos dos primeros premios y haberse dejado de lado varias categorías al momento de la calificación. Aparentemente, fue más fácil para el jurado dar premios individuales, que no tenían que otorgarse según ninguna categoría. Al final se otorgaron diez premios grupales y diez individuales. Si bien el conjunto de Manuel Pillco, quizá por el problema de ser clasificado como tal, no pudo obtener el primer puesto en la categoría de «orquesta típica indígena», el quenista del grupo, Clemente Qawana,³⁹ recibió uno de los premios individuales y el niño que bailó marinera un diploma de mención honrosa.⁴⁰

³⁷ *El Comercio*, 18 de febrero de 1938, p. 4.

³⁸ *El Comercio*, 3 de marzo de 1938, p. 6.

³⁹ Sobre este quenista nos volveremos a referir en el epílogo.

⁴⁰ *El Comercio*, 3 de marzo de 1938, p. 6.

Obviamente fue más fácil otorgar premios según categorías en las que no tenía que distinguirse entre lo mestizo y lo indígena como en el caso de la premiación de la categoría de «conjuntos mixtos: orquesta típica y danzas». En esa categoría se otorgó un premio extraordinario a un conjunto de Tinta; dos primeros premios, uno a un conjunto de Quiquijana y otro a uno de San Pablo; y dos segundos premios, uno al conjunto Mossoq llaqta de la ciudad del Cuzco y otro al de nombre «Paucarttica» del distrito de San Jerónimo. Para el que conoce la geografía política cuzqueña, sin embargo, parecerá obvio que el premio especial y los dos primeros premios fueron otorgados a los grupos más alejados de la ciudad del Cuzco. Ello, según la perspectiva de los intelectuales y artistas asentados en la ciudad, los convertía en más indígenas, idea que nos confirman los comentarios de la prensa.⁴¹ Los conjuntos Mossoq llaqta y Paucarttica eran percibidos, por lo menos en la prensa, como más mestizos que los anteriores por estar obviamente más ligados a la ciudad capital cuzqueña (el distrito de San Jerónimo es vecino cercano de la ciudad y Mossoq llaqta estaba conformado por residentes en ella). Sin embargo, los géneros de música y de danza interpretados por los dos grupos no diferían mayormente de los que presentaron los conjuntos considerados más indígenas.⁴²

En el concurso de 1939, la exaltación al arte y a la identidad mestiza encontró una oportunidad aún más propicia que en el concurso del año anterior, ya que fue un evento central en la celebración del cuarto Centenario del Nacimiento del Inca Garcilaso de la Vega, símbolo de la identidad mestiza cuzqueña y andina en general. En este concurso, Andrés Alencastre (Kilko Waraka) se consagró con su obra *Challakuy* como sobresaliente representante del floreciente género del teatro costumbrista de carácter neoindigenista. Consideremos, por ejemplo, el siguiente comentario periodístico:

Luego, los cancheros escenificaron el drama que lo es en toda regla, «challakuy» original de Kilko Waraka. En esta vez se trata no ya de un mero ensayo, como modestamente lo titula el autor; es una pieza escénica que nada tiene que envidiar a cualquiera obra del teatro nacional ó extranjero. En ella el autor plantea a través de los discursos de sus personajes centrales y en el desenlace de la obra, la tesis del neoindianismo y de la defensa del pueblo mestizo, precisamente en relación a la significación de la vida y obra

⁴¹ Véanse, por ejemplo, los comentarios periodísticos en los que se refieren a los conjuntos de Tinta y de Quiquijana como «netamente indígenas» en *El Comercio*, 26 de febrero de 1938, p. 3.

⁴² Véase, por ejemplo, los siguientes comentarios periodísticos sobre el conjunto Paucarttica: «El conjunto Jeronimiano “Paucarttica”. Este grupo compuesto por indígenas y mestizos, ejecutó cuatro números de música y danzas carnavalescas en trajes de carácter, que merecieron la aprobación del público, llamó particularmente la atención una marinera de aire original y las danzas estuvieron también interpretadas con bastante acierto». *El Comercio*, 22 de febrero de 1938, p. 2.



10 De izquierda a derecha: Ricardo Flórez, Manuel Pillco con el arpa y Francisco Flórez (Cuzco, 1940)



11 Grupo Folclórico de Quiquijana (1930)

del Inca Garcilaso. «Challacuy» es, pues, una obra con la que podemos afirmar que tenemos un verdadero teatro cuzqueño neoindígena [...] [A]l terminar [el público] obligó al autor a presentarse en el palco escénico para tributarle una ovación, homenaje que recordemos por primera vez se tributa en el Cuzco a un autor teatral.⁴³

Alencastre y su conjunto participaron con teatro y música en el tercer concurso que organizó el IAA (Cuzco) en 1940; allí se ganaron la aclamación del público cuzqueño. Sin embargo, al año siguiente no aparecieron como concursantes, probablemente debido a que el prestigio que habían ganado en el ámbito regional y nacional no permitía que compitieran a este nivel.⁴⁴ El tercer y el cuarto de los concursos fueron menos concurridos y alcanzaron tan solo cuatro y tres fechas eliminatorias, respectivamente. Ellos fueron los últimos de este tipo de concursos (de música, danza y teatro) que el IAA (Cuzco) organizó a nombre de su entidad, aunque los miembros del Instituto los siguieron promoviendo luego como parte de las celebraciones del Día del Cuzco y la Semana del Cuzco. En ambos concursos, participaron algunos conjuntos que se habían presentado anteriormente, pero también nuevas agrupaciones que se habían formado con el estímulo de la competencia.

Entre los grupos que se formaron y reorganizaron con motivo de los concursos promovidos primero por el Centro Qosqo y luego por el IAA (Cuzco) estaba el que en 1940 reorganizó, con el nombre de Centro Artístico Ollanta, el quenista autodidacta Ricardo Flórez Tupayachi. Como se vio en la cita inicial del presente capítulo, artistas populares como él recurrían con frecuencia al apoyo institucional del IAA (Cuzco) para que, con dinero, préstamo del local o, simplemente, reconocimiento de su labor artística, sus grupos pudieran consolidarse. Ese fue el caso de la Asociación Folklórica Cuzco, liderada por músicos autodidactas como Manuel Pillco y el hermano de Ricardo Flórez Tupayachi, Francisco.

En contraposición a lo que ha afirmado De la Cadena (2000 y 2001), y a pesar de reconocer que la organización de espacios como los concursos del IAA (Cuzco) eran facilitados por artistas e intelectuales de la ciudad del Cuzco, considero que la floreciente producción artístico-folclórica de las décadas de 1930 y 1940 en la región no puede ser entendida solo como el resultado de un esfuerzo por parte de intelectuales y artistas neoindianistas de presentar a un «indio festivo» o «modelar las aptitudes musicales indígenas y de formar artistas entre los alumnos indios» (Cadena 2001: 183-184). Si se observan de cerca y en detalle la cantidad y variedad de artistas y de producción artística que formaban parte del proceso creativo del momento y buscaban, en el folclor, la materialización de la identidad cuzqueña y peruana, se ve una escena mucho más compleja que la que considera la citada autora.

⁴³ *El Comercio*, 27 de abril de 1939, p. 6.

⁴⁴ Véanse, por ejemplo, los comentarios en *El Comercio*, 14 de enero de 1941, p. 1.

Si bien es cierto que desde finales de la década de 1920 existían grupos formados y dirigidos por intelectuales y artistas que, desde el punto de vista de algunos sectores de la ciudad del Cuzco y de Lima, podían ser percibidos como más auténticos (por ejemplo, el conjunto Acomayo formado por Policarpo Caballero y el K'ana-Layo formado por Alencastre), este no fue el caso de la mayoría de grupos o conjuntos que participaba de la labor creadora en ebullición que se dio en el momento que estudio. La creación artística de grupos como el conjunto Paucarttica; los conjuntos de Tinta, Quiquijana, San Pablo y Mossoc llaqta; el conjunto de Manuel Pillco; y el centro artístico Ollanta, tan solo para recordar algunos de los recientemente mencionados en este capítulo, representa la mayoría del trabajo artístico-folclórico de la época y no se puede entender dentro del marco propuesto por De la Cadena (2000 y 2001).⁴⁵

Un último ejemplo de la variedad de sectores sociales que tomaban parte en la creación artístico-folclórica de la época es el caso del conjunto Obrero Huanacaure, que participó en los cuatro concursos organizados por el IAA (Cuzco). Este conjunto recibía con frecuencia halagos de la prensa y se le destacaba «por tratarse, sobre todo de trabajadores obreros manuales que cultivan el arte musical con cariño y dedicación».⁴⁶ Este conjunto presentaba música, danza y teatro; tres de sus miembros, incluso su director Isidoro Leiva, alcanzaron el mayor reconocimiento en el cuarto de los concursos, al recibir tres de los ocho premios individuales otorgados en esa ocasión.

En el contexto del siguiente evento de carácter competitivo, y al margen del tradicional *Santurantikuy* que todos los años promocionaba el IAA (Cuzco), tuvo lugar un incidente que permite estudiar el tema de cierto tipo de encuentros y desencuentros que se dieron durante las décadas en que los cuzqueños intentaban situar sus arte y, en general, su tierra al centro de la atención nacional e internacional. El protagonista de esos hechos fue el todavía joven pero reconocido compositor, violinista y director de orquesta Armando Guevara Ochoa.

⁴⁵ Incluso, si consideráramos los grupos formados por Caballero y Alencastre, sería demasiado fácil ver el trabajo artístico de esos grupos como resultado de la manipulación y depuración que propone De la Cadena (2000 y 2001).

⁴⁶ *El Comercio*, 28 de diciembre de 1940.



12 Grupo Folclórico de Pisac (1940)



13 Grupo Folclórico de Yanaoca (Canas, 1940)

«Elevar los cantares populares». El esfuerzo nacionalista de Armando Guevara Ochoa

[Manuel Pillco] me dio el más puro folclor andino, ¡cómo tocaba su arpa tan lindo, un virtuoso del arpa!, así con él improvisamos aires ya que habían sido hechos, y otros míos y otros de él así que un contrapunto fabuloso de cariño y de música [...] [me enseñó] la cosa indígena, el verdadero huayno, huayno que es el calor del alma.

ARMANDO OCHOA GUEVARA, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, 10 de diciembre de 2002, p. 1.

Mi mensaje es que no abandonemos lo nuestro, el huayno tiene que estar en el alma de la persona, mientras no ingrese el huayno, mientras no nos animemos detrás del huayno, jamás vamos a tener identidad nacional, y después viene lo demás.

ARMANDO OCHOA GUEVARA, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, 10 de diciembre de 2002, p. 5.

De muchas formas, la foto de Armando Guevara Ochoa tocando el violín de niño junto a Manuel Pillco ilustra la fluida y productiva interacción entre los músicos con formación musical formal (por lo general, provenientes de sectores económicamente acomodados) y los músicos autodidactas de extracción popular, ya sea urbana o rural, hecho que condujo a una prolífica producción artístico-folclórica en el Cuzco entre 1920 y 1950 (véase la ilustración 14). Guevara Ochoa, quien ha sido calificado por especialistas como el autor peruano «que más ha divulgado su obra por el mundo» y como el único autor sinfónico de su época que se mantuvo fiel a la «temática popular» o folclor (Pinilla 1988: 176), aprendió del arte de Manuel Pillco, según su propio testimonio, «el más puro folklore andino», «la cosa indígena, el verdadero huayno». Aunque Guevara Ochoa es, en muchos sentidos, único en los ámbitos regional y nacional, y su arte no puede considerarse típico de la producción musical cuzqueña, algunos aspectos de su trayectoria personal y de su obra nos permiten ver la complejidad y contradicciones de algunos de los ámbitos en los que se desarrolló la música artístico-folclórica de la época.

Armando Guevara nació en la ciudad del Cuzco, en 1926, en una familia social y económicamente bien acomodada. Su padre, Domingo Guevara Yañez, médico de profesión, y su madre, Elvira Ochoa de Guevara, tenían «una propiedad» (en palabras de Guevara Ochoa) en Corao, Písac, adonde viajaban de visita sobre todo para las fiestas populares. Según Armando, «eso era una delicia», ya que le permitió apreciar la música de las danzas «con la síncopa que las caracteriza» y «la desafinación de las quenás», ambas características musicales que, en su

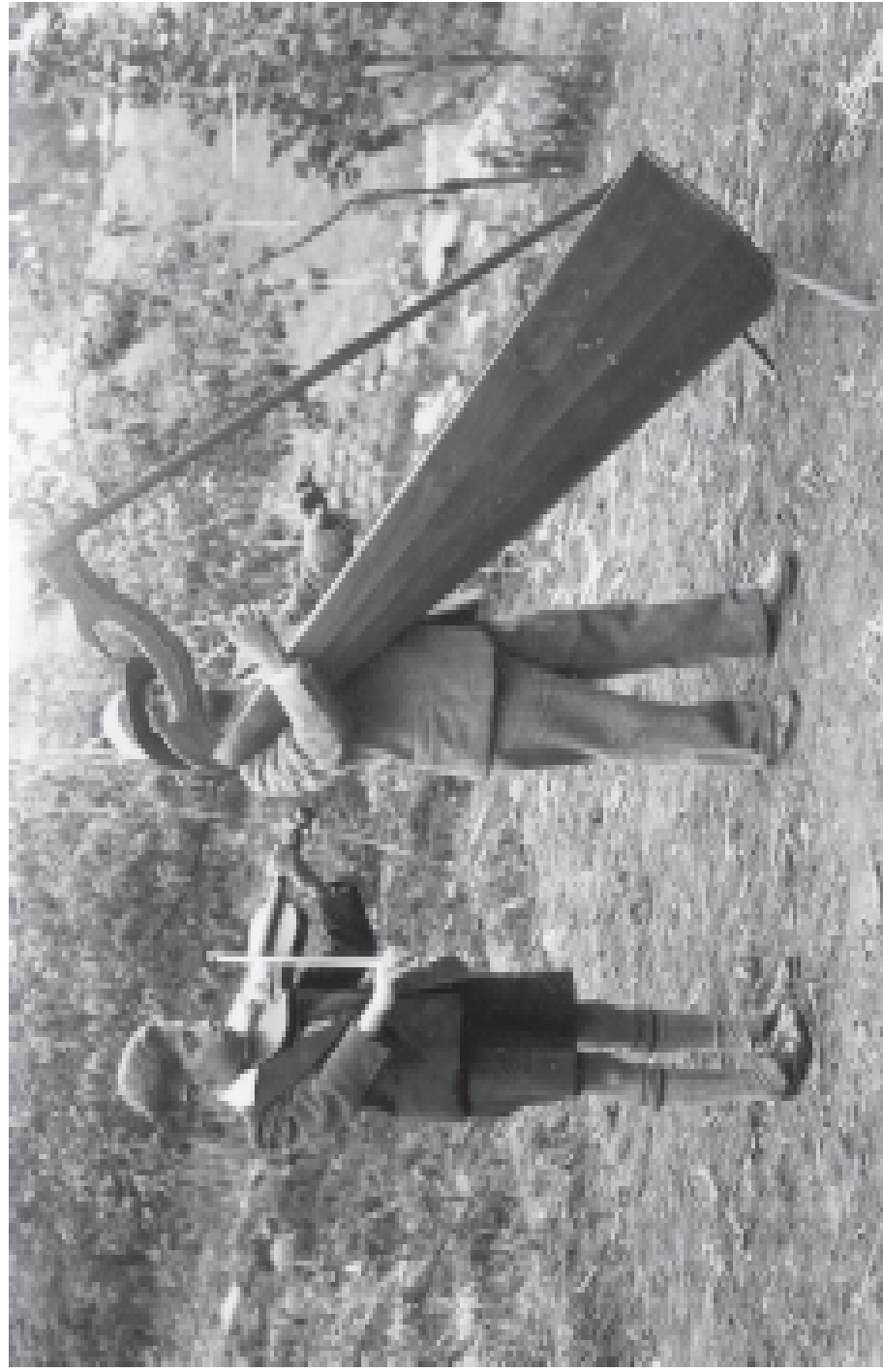
opinión, hacen la belleza de la verdadera música andina (Armando Guevara Ochoa, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, 10 de diciembre de 2002, p. 5). Pero, sobre todo, la influencia musical temprana que recibió en su ambiente familiar de la ciudad del Cuzco le permitió, desde muy joven, desarrollarse como músico y compositor. Su casa, como él mismo relató, era un lugar en donde familiares, sobre todo del lado de su madre, y amigos músicos que participaban de la escena artística en esa ciudad se reunían para hacer música y compartir creaciones.

En ese ambiente de jaranas y reuniones, Armando Guevara interactuó con Manuel Pillco, que se convirtió en su maestro junto a los que su madre, pianista, le había asignado, reconocidos músicos en el ambiente cuzqueño: Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra y Juan de Dios Aguirre (Armando Guevara Ochoa, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, 10 de diciembre de 2002, p. 5).⁴⁷ Según Guevara Ochoa, Manuel Pillco no era todavía por esos años muy afamado en la ciudad del Cuzco, pero su madre, así como otros músicos del momento, «adoraba a Manuelito» y, por lo tanto, el músico frecuentaba su casa. De su madre también escuchó desde muy temprano a los clásicos europeos y recibió un mandato que le llegó muy hondo y marcó su carrera musical: «elevaras los cantares populares a como hacen estos grandes» (Armando Guevara Ochoa, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, 10 de diciembre de 2002, p. 5).

Armando debutó como músico violinista en el Centro Qosqo a los siete años y a los nueve en Lima con sus propias composiciones. La familia cuidó de sus dotes artísticas y desde sus años de adolescencia vivió entre Lima y Cuzco. En Lima recibió instrucción musical individual de varios maestros como Bronislaw Mitman, Pablo Chávez Aguilar, Rodolfo Holzman y Virginio Lagui, entre otros (Pinilla 1988: 176 y Avendaño 1995: 361).

La muerte temprana de su madre, cuando Armando tenía 15 años, influyó mucho en él e hizo que pusiera más empeño aún en la creación de obras musicales que pudieran ser comparables con las obras de la tradición clásica europea pero que se nutrieran del espíritu andino. Como se vio en capítulos anteriores, este tipo de esfuerzo ya se había realizado entre músicos cuzqueños desde principios del siglo XX y con él se estaba creando una música nacionalista con fuerte arraigo serrano. Sin embargo, a juzgar del mismo Guevara Ochoa y de otros especialistas (como también se señaló en el primer capítulo), dichas obras musicales carecían de la complejidad requerida para ser reconocidas en el mundo. Este convencimiento, que ha sido el que ha comandado la obra de Guevara Ochoa, lo ha llevado a una serie de confrontaciones, algunas, incluso, con sus propios maestros cuzqueños.

⁴⁷ En la entrevista, Guevara Ochoa insistía que a esos cuatro músicos se debía su importante formación musical temprana, que marcó toda su carrera en adelante. Como mencioné, de Pillco había aprendido lo indígena; de Ojeda y Zegarra, lo mestizo; y de Juan de Dios de Aguirre, la música ceremonial.



14 Manuel Pillco con el arpa y Armando Guevara Ochoa con el violín (Cuzco, 1930)

Una de las ocasiones en las que Armando Guevara se vio obligado a discutir públicamente con sus maestros Roberto Ojeda y Juan de Dios Aguirre surgió cuando el concurso organizado por el IAA (Cuzco) en 1944 convocó tan solo tres campos del arte: música, literatura y pintura. Es posible que la concentración en estos campos se haya debido a que, el mismo año, la música y la danza consideradas folclóricas se habían visto ya representadas en el concurso regional convocado con motivo del Día del Cuzco y la Semana de Cuzco. Dentro de la categoría música, las bases consideraban que, con seudónimos, los concursantes, solo cuzqueños o residentes en Cuzco, podían presentar obras «dentro de cualquiera de los siguientes géneros: sinfonía, poema, valet [sic], suite, himno yaraví, danza, etc.».⁴⁸ Sin embargo, las obras que presentó Guevara Ochoa no pudieron ser juzgadas adecuadamente debido a «la dificultad de ejecutar las piezas, especialmente las que están escritas para orquesta, por no existir en el Cuzco los instrumentos indicados y además, por la estrechez del tiempo».⁴⁹

A raíz de esta y otras «irregularidades» en el fallo del concurso, que otorgó el primer premio a Roberto Ojeda, Armando Guevara protestó, aunque el premiado era su maestro, publicando cartas en los principales periódicos del Cuzco.⁵⁰ En ellas se discutían los pormenores de las irregularidades y se hacía un llamado, que considero interesante resaltar, para que la música cuzqueña lograra superar la falta de técnica y conocimientos musicales que Armando Guevara veía como las grandes limitaciones para su correcta apreciación en el mundo. Decía este en una de sus cartas:

No sé que los señores doctores ya citados [Humberto Vidal, Rafael Yépez, Juan de Dios Aguirre y Horacio Villanueva], como amigos a quienes respeto y aprecio de veras, hayan hecho estudio alguno en ninguna academia, instituto o conservatorio musical, con objeto de conocer todas las reglas que requiere la calidad de miembro calificador de composiciones. Para calificar una composición hay que conocer profundamente las reglas de la composición, lo que quiere decir, haber hecho estudios de armonía, contrapunto, forma musical, instrumentación, etc., etc. [...] Si vamos a descartar la parte técnica de nuestra música, como dice el doctor Vidal ¿¿Cómo vamos a poder enriquecer y hacer algo porque dicha música ocupe un lugar preferente?? ¿¿Qué paso hemos dado en tantos años de labor, con la monotonía de siempre, base armónica tan trillada de tónica y dominante y a veces de algunos por la subdominante?? Con sólo eso, no podemos hacer casi nada. Todos los pueblos tienen sus cantos populares, pero fuera de eso tienen un género musical elevado.⁵¹

⁴⁸ *El Comercio*, 28 de julio de 1944, p. 3.

⁴⁹ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). «Concurso musical “María R. vda. de la Torre”». En Cuaderno de Concursos IAA (Cuzco), 24 de julio de 1944, AIIAA.

⁵⁰ Véase *El Comercio*, 28 de septiembre de 1944, p. 5; y *El Sol*, 5 de octubre de 1944, p. 1.

⁵¹ *El Sol*, 5 de octubre de 1944, p. 1.

El deseo de hacer que la música cuzqueña y andina, en general, llegase a desarrollarse al nivel de las obras extranjeras, valoradas por su calidad técnica, es un sentimiento que Armando Guevara conservó durante todo su vida. Pero, por otro lado, su obra ha sobresalido justamente porque, más allá de las técnicas utilizó, ha estado siempre muy cerca de las tradiciones andinas, a las que amó desde muy temprano. Armando Guevara me reveló que, cuando a los 12 ó 13 años, en Lima, sus maestros le imponían utilizar únicamente «la técnica occidental», él se revelaba y, por ejemplo, incorporaba, en sus creaciones, la síncopa y las desafinaciones que había percibido como esenciales en las tradiciones cuzqueñas (Armando Guevara Ochoa, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, 10 de diciembre de 2002, p. 3). Técnica y respeto a las tradiciones musicales andinas han ido siempre de la mano en su trabajo.

Al siguiente año del concurso, quizá por estas confrontaciones o por un naciente anhelo de que la producción musical cuzqueña se alimentase de obras clásicas occidentales, se formó, en la ciudad capital, la Orquestal Cuzco, auspiciada y promovida por el IAA (Cuzco), y, en particular, como se mencionó en el capítulo anterior, por Humberto Vidal Unda. Este, que fue su primer presidente, gestionó, ante el gobierno, un subsidio económico que esta entidad recibió hasta 1959. Cuando este se perdió, la entidad comenzó a decaer. Posteriormente, solo una institución, fundada en 1951, quedó en pie en el Cuzco: la Escuela Regional de Música Leandro Alviña. Se trataba de una entidad que, de manera mucho más formal, brindaba formación a los músicos en técnicas musicales occidentales. La Orquestal tenía el propósito de divulgar la «riqueza musical» cuzqueña, así como las «creaciones de los artistas mundiales» (Vidal de Milla 1982: 18). El concierto inaugural de la entidad contó con la participación de Armando Guevara Ochoa como violinista y compositor.

Hacia mediados de la década de 1940, Armando Guevara comenzó a alejarse un poco más de su tierra cuzqueña, mas no de su música, y pasó varios años en Boston y, luego, en Nueva York. En ambos lugares, a la vez que se ganaba la vida como violinista, continuó desarrollando sus estudios siempre con profesores particulares, entre los que se encontraba uno de nacionalidad rusa y de apellido Slaminski, que, según me comentó Armando Guevara, influyó mucho para que se concentrara en la composición. Entre los logros de este compositor no solo están sus 500 composiciones (entre ellas, unas cuantas decenas de obras sinfónicas, piezas musicales de cámara, marchas militares y aires folclóricos, entre otros) sino, también, el hecho de que haya presentado sus obras en Londres, París, Moscú, Pekín, Madrid, México, Caracas y otras ciudades importantes, entre las que resalta el estreno de una obra suya a los 22 años en el Carnegie Hall de la ciudad de Nueva York.

Durante su vida, Armando Guevara regresó por diversos períodos a Lima y al Cuzco; en Lima, dirigía la Orquesta Sinfónica Nacional y, en Cuzco, la Escuela Regional de Música.⁵² En 1999, cuando regresó al Cuzco, el Instituto Nacional de Cultura, la más alta entidad estatal para asuntos culturales, lo declaró Patrimonio Cultural Vivo de la Nación y, desde entonces, tiene un puesto vitalicio en ese instituto de promoción de la actividad musical en el Cuzco.

La instrucción musical formal en las técnicas y repertorios de la música occidental (europea y estadounidense, principalmente) era todavía escasa entre los músicos cuzqueños cuando Armando Guevara Ochoa empezó a sobresalir como compositor e intérprete (lo que cambiaría un poco a partir de la formación de la Escuela Regional de Música en 1951). Ello quizá se vio reflejado en el primer y único concurso de música que el IAA (Cuzco) organizó en 1947. En ese concurso, para el que se requería que las composiciones musicales fueran «escritas y armonizadas para piano»,⁵³ y presentadas en tres copias (ya que una sería enviada al Conservatorio Nacional de Música), participaron tan solo dos composiciones.⁵⁴ Solo una de ellas, la *suite* titulada «Corpus del Cuzco», compuesta por Baltazar Zegarra, recibió uno de los dos segundos premios disponibles; el primer premio se declaró desierto «por no reunir las obras musicales presentadas calidad suficiente que las hagan merecedoras de tal distinción».⁵⁵

Este intento, un tanto fallido, de «elear», al nivel de la música erudita occidental, las composiciones cuzqueñas y la formación de la Orquestal Cuzco se puede percibir, en parte, como una respuesta al llamado que Armando Guevara realizó a raíz de los malentendidos producidos durante el concurso de música organizado por el IAA (Cuzco) en 1944. Sin embargo, el tipo de producción musical que Armando Guevara reclamaba y sigue reclamando a los músicos cuzqueños ha sido mínimo en comparación con la amplia producción musical —no tan erudita y de tipo autodidacta— que siguió en aumento en el contexto de las presentaciones para el público turista y como parte de los concursos folclóricos que seguían ganando popularidad en el ámbito regional. De 1944 en adelante, el contexto más propicio para la organización de este tipo de concursos son las celebraciones del Día del Cuzco y la Semana del Cuzco.

⁵² Guevara Ochoa dirigió la Escuela Regional de Música en Cuzco en 1981.

⁵³ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Concurso de Música 1947. Documento de convocatoria, 15 de septiembre de 1947, AIIAA.

⁵⁴ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Concurso de Música 1947. Acta de apertura. En Cuaderno de Actas de Concursos del IAA (Cuzco), 10 de diciembre de 1947, AIIAA.

⁵⁵ INSTITUTO AMERICANO DE ARTE (CUZCO). Acta del 30 de diciembre de 1947. En Cuaderno de Actas de Concursos del IAA (Cuzco), AIIAA.

El Día del Cuzco y la Semana del Cuzco: la oficialización de espacios para el arte folclórico

En el seno del entusiasmo promotor del IAA (Cuzco) y, en particular, gracias a la propuesta del incansable activista del cuzqueñismo, Humberto Vidal Unda, se estableció, en 1944, el Día del Cuzco y, al año siguiente, la Semana del Cuzco. Resultaría muy ambicioso resumir, en esta sección, todos los elementos que convergieron en la creación de estas fechas celebratorias y los diferentes tipos de impacto que tuvieron las actividades que formaron parte de ellas para consolidar el cuzqueñismo. Varios de estos aspectos han sido considerados por mí en otros textos (Mendoza 2000 y 2001) y por otros autores (Aparicio 1994, Cadena 2000: 152-176, Tamayo 1981: 172-175 y Vidal de Milla 1982: 26-63). Por lo tanto, me centraré sobre todo en los aspectos que ayuden a determinar cómo estas ocasiones fueron y son, hasta la actualidad, los espacios oficiales más importantes para las presentaciones folclóricas en escenarios y en calles de la ciudad capital.

Considero el establecimiento de ambas celebraciones como la culminación de un proceso de cristalización gradual del cuzqueñismo que se gestó desde principios del siglo XX con la presencia determinante de la producción artístico-folclórica. La identidad regional, así como las propuestas de identidad nacional y americana que buscaban situar al Cuzco al centro de la atención nacional e internacional, empezaron a configurarse por medio del teatro (incaico o costumbrista), de la música y de la danza, y con la participación de artistas de diversos sectores rurales y urbanos de la región. Un estímulo para que ello ocurra fue la expectativa de convertir al Cuzco en la meca del turismo internacional. Así, tanto la prolífica actividad artístico-folclórica, que prometía una celebración exitosa en las formas públicas de expresión, como la gran promesa del turismo como actividad emergente en el Cuzco fueron factores importantes que llevaron a hombres como Vidal Unda y otros artistas e intelectuales de la época a organizar esas festividades.

Aunque la idea inicial fue oficializar tan solo un día para celebrar al Cuzco, por sugerencia del propio Presidente de la República y con su apoyo oficial (legislativo y económico), se estableció, en diciembre de 1944, que desde el año siguiente se celebraría la Semana del Cuzco entre el 24 de junio y el 1 de julio.⁵⁶ La fecha del 24 de junio fue propuesta y defendida por Vidal Unda, que se opuso a otras como la fecha del nacimiento de Garcilaso de la Vega o la de Túpac Amaru, o la de la fundación española de la ciudad del Cuzco. Las razones que él daba para la fecha que proponía y que lo llevaron a ganar el debate fueron las siguientes:

⁵⁶ La ley 10196, promulgada por el presidente Manuel Prado el 30 de diciembre de 1944, contempla lo siguiente: «Art. 1.- Declárese la 'Semana del Cuzco', a partir de 1945 y en los años sucesivos, los días

- en primer lugar, la fecha propuesta marcaba el día en que los incas celebraban la gran fiesta del Inti Raymi, por corresponder ese día al solsticio de invierno, es decir, un acontecimiento astronómico celebrado en todo el mundo;
- en segundo lugar, ese día, aun hoy, es fiesta popular [San Juan] y por resolución de un Congreso de Indigenistas, según nos dicen, ya no es día del Indio porque este se ha fijado para el 12 de abril; y
- en tercer lugar, entre las fechas festivas disponibles, ninguna es más apropiada para atraer el turismo y realizar festejos, porque durante los días elegidos no llueve y se trata de días próximos a la fiesta del Corpus (Vidal Unda 1945: 17).

Tanto las razones prácticas como las de carácter más general que Humberto Vidal defendió para justificar la necesidad de establecer la festividad en esa fecha evidencian que para él era esencial la elección de un ritual que pudiera ser interesante o significativo en la región, pero, también, en el ámbito nacional e internacional. Por ello, se refirió al glorioso pasado incaico, que podía reconocerse claramente en esos tres ámbitos. Como decía Humberto Vidal:

[L]a fiesta del Inti Raymi podría convertirse en una de las grandes fiestas mundiales, como la Semana Santa de Sevilla, el Carnaval de Venecia. Estas fiestas dan vida a esos pueblos [...] El gobierno mismo tendría que verse obligado a dotarnos de todas las comodidades: pistas de aterrizaje, carreteras asfaltadas [...] Podrían nacer nuevas industrias derivadas del turismo. (Vidal de Milla (1982: 33)

Si bien la exaltación del pasado incaico podría verse como una contradicción frente a la ideología y acción neoindianista que Humberto Vidal y otros intelectuales y artistas propugnaban, ello no lo es tanto si consideramos que lo que las razones que lo impulsaron fueron económicas y prácticas. Las justificaciones de orden general que mencionó se asociaban, en primer lugar, al orden «emocional» para «estimular y afirmar el sentimiento cusqueño»; en segundo lugar, al orden ideológico histórico político para argumentar, una vez más, que el Cuzco debía ser considerado «la cuna de la Peruanidad»; pero, en tercer lugar, a lo «económico» y «práctico», porque se ofrecerían nuevas posibilidades para el desarrollo industrial, agropecuario, artístico y, sobre todo, porque podría lograrse que el turismo se convirtiera «en fuente principal de la vida en el Cuzco».⁵⁷

comprendidos entre el 24 de Junio inclusive y el 1.º de Julio siguiente con el fin de organizar fiestas evocativas».

⁵⁷ Palabras de Humberto Vidal pronunciadas en un programa radial en 1944 y citadas por su hermana Delia en Vidal de Milla 1982: 31-33.

Por supuesto, Humberto Vidal recurrió a un ritual del pasado incaico para atraer la atención nacional e internacional hacia el Cuzco, pero lo hizo como parte de su esfuerzo por que los cuzqueños valorasen y vieran valorada, desde afuera, su sociedad y cultura; y por que avancen económicamente no solo con sus recursos económicos tradicionales sino, también, con sus potencialidades económicas, especialmente el turismo. Sus intenciones de carácter económico, práctico, histórico político y emocional se unieron de alguna manera en la siguiente declaración de la primera asamblea organizativa para el Día del Cuzco:

No se trata de agregar un día más al Calendario Cívico, para que transcurra ante la indiferencia popular y se reduzca a algunos actos oficiales. Se trata de mover una verdadera revolución espiritual en los hijos del Cuzco en particular y del país en general, con respecto a la significación de nuestra tierra. Es lástima confesarlo, pero es necesario decirlo, que numeroso grupo de jóvenes, ha olvidado demasiado su tierra, no sólo esto, sino que muchos hay que hasta se avergüenzan de ser cuzqueños [...]. El extranjero que alguna vez visita esta tierra, no la vuelve a olvidar nunca. Sin embargo, nosotros los cuzqueños, los peruanos, somos tal vez, los que más la hemos olvidado. Es necesario, pues, establecer un día dedicado al recuerdo de nuestra tierra, a la exaltación de sus valores y a la aclaración y aprendizaje de su hondo significado entre nosotros [...] los cuzqueños todos ese día debemos reunirnos olvidando todo resentimiento para elaborar un plan general de su progreso y ver sus necesidades [...].⁵⁸

Con sus varios años de experiencia en la acción cultural que inspiraba el cuzqueñismo, Humberto Vidal utilizó como medio importante de realce para las fiestas el floreciente arte folclórico. Como he señalado anteriormente (Mendoza 2000: 63 y 2001: 102), fue el principal propulsor de la participación de los conjuntos folclóricos de fuera de la ciudad del Cuzco en los concursos y una serie de otros eventos que se realizaron durante la primera y las siguientes celebraciones del Día del Cuzco y la Semana del Cuzco. La participación de estos grupos no fue obligada ni quedó relegada a un plano marginal o subordinado como sugiere De la Cadena (2000: 154-162). No concuerdo con esta autora en que Humberto Vidal, así como los artistas e intelectuales que organizaran y realizaran el *Inti Raymi* y otros eventos alrededor de esas fechas, hayan tenido la convicción de que «los Indios eran inferiores y no pertenecían a la ciudad sino al montañoso campo» (Cadena 2000: 162). Tampoco es cierta su afirmación de que los «danzantes indígenas, quienes bailaban en la periferia, representaban el presente folclórico para el consumo de turistas» (Cadena 2000: 158).

⁵⁸ Discurso pronunciado el 2 de marzo de 1944, publicado en *La Crónica* de Lima el 24 de junio de 1944 y tomado de Vidal Unda 1945: 7-8.

Por un lado, como he mostrado en este y en capítulos anteriores, Humberto Vidal y otros promotores de la creación artístico-folclórica en el Cuzco estimulaban la presencia de conjuntos y de individuos de fuera de la ciudad del Cuzco en la propia escena artística de esta ciudad y creaban espacios en los que artistas de diversa condición económica y origen (campo o ciudad) interactuaran y generaran nuevos estilos. Por ejemplo, es conveniente recordar *La hora del charango* y los concursos organizados por el IAA (Cuzco). Por otro lado, la actuación de los conjuntos y artistas individuales que venían de fuera, así como la de los que residían allí, ocuparon un lugar central desde la primera celebración del Día del Cuzco, que tomó aún más importancia a partir del segundo año, cuando se estableció la Semana del Cuzco (véase ilustraciones 12 y 13).

Un evento que desde un principio, y con los años aún más, estuvo destinado al consumo de turistas extranjeros y peruanos fue el *Inti Raymi*. Ello no quiere decir que no haya tenido importancia o impacto alguno entre los cuzqueños, ya que, de hecho, a lo largo de los años ha habido muchos esfuerzos y se han generado debates acerca de los elementos que debían componer al ritual para que se le considere fidedigno del pasado incaico.⁶² Acerca de este ritual, un hecho que debe destacarse es que recreó una imagen jerárquica, ya que claramente evocaba la subyugación de los habitantes del Imperio al Sol, la deidad suprema, y al Inca, su representante en la tierra (Mendoza 2000: 64 y 2001: 104).

La importancia de estos dos aspectos se me reveló en 1990, cuando participé en una reunión cuyo objetivo era modificar la representación hasta hacerla más fiel al pasado histórico, de modo que tuviera un mayor significado para el pueblo cuzqueño. Dicha ocasión hizo claro que los intelectuales y artistas cuzqueños progresistas, que querían que el *Inti Raymi* estuviese más dirigido hacia los cuzqueños de todas las clases sociales y no solo se limitase a ser una representación idealizada de un imperio despótico básicamente elaborada para turistas, veían contradicciones claras (Mendoza 2000: 64 y 2001: 104). Estas contradicciones fueron quizá similares a las que enfrentaron los neoindianistas que instauraron el ritual.⁶⁰ Es innegable que la fuerza simbólica que tiene el pasado incaico cuando se le idealiza para situar al Cuzco al centro de la atención nacional e internacional sigue hasta hoy teniendo mucho peso en la forma en que los cuzqueños representan su sociedad

⁵⁹ En 1994 se elaboró el guión final que hasta la actualidad se utiliza para la escenificación. Ese año, el trabajo descansó, sobre todo, en dos de los siete escritos anteriormente. El primero fue el guión supervisado por José María Arguedas en 1952, que en ese entonces era funcionario de Ministerio de Educación; el segundo fue resultado de un fórum que la municipalidad convocó en 1981 y que se materializó en un trabajo final en 1984 (Rozas 1994).

⁶⁰ Coincido con Klaren (2001: 217) que la institución del *Inti Raymi* no se debe analizar según el modelo de «tradición inventada» (*invented tradition*) desarrollado por Hobsbawm (1983), ya que está documentado que esta ceremonia tiene raíces históricas reales.

y su cultura hacia afuera. Sin embargo, no puede hacerse un análisis del significado de las celebraciones del Día y de la Semana del Cuzco para los cuzqueños y del papel que el folclor ha jugado en ellas basados, simplemente, en una apreciación parcial de la representación teatral del Inti Raymi o en los discursos de actos oficiales.

Resulta erróneo, por ejemplo, fundamentar, como hace De la Cadena, el papel marginal de los grupos folclóricos en la celebración del Día del Cuzco y las creencias de los neoindianistas acerca de la inferioridad de los «indios» y su no pertenencia a la ciudad sino a las montañas en un par de aspectos de la representación del primer Inti Raymi. El primero es que, cuando entra el Inca en escena, sus súbditos indios vestidos de distintas maneras bajan de las montañas y otros muestran flechas indicando su procedencia de diversas partes del Imperio; el segundo es que, al finalizar el ritual, desfilan grupos de músicos y danzarines provenientes de diversos lugares, característica que representa la participación de todo el Imperio (Cadena 2000: 162).

Sobre el primer aspecto es importante aclarar que esos «indios» eran parte del grupo de actores que participaban en la representación teatral y no se trataba de los conjuntos artísticos foráneos. Sobre el segundo, es necesario decir, por un lado, que la aparición de estos grupos y artistas individuales al final del ritual causaba mucha expectativa en los cuzqueños (y no solo a los turistas) y, en vez de que se le percibiera al margen, se le tomaba más bien como un clímax final; y, por otro lado, que los grupos y artistas tenían varias otras participaciones durante los días de las celebraciones, lo que les daba mayor presencia e importancia que la de la representación teatral del Inti Raymi, que, en su primer año, duró menos de dos horas en el día central.⁶¹

En 1944, por ejemplo, se programó la participación de los conjuntos folclóricos o «típicos» de la localidad y de las provincias desde el 22 de junio. Esa noche se realizó en el Teatro Municipal lo que se llamó «Gran Función de Arte Peruano» a cargo de estos conjuntos.⁶² Al día siguiente, los conjuntos participaron de una «Gran Verbena Popular» en la plaza mayor de la ciudad, en la que también hubo teatro, fuegos artificiales y fogatas.⁶³ El día central, el 24, los conjuntos tuvieron dos actuaciones importantes: un desfile ante la tribuna oficial, «ejecutando los mejores números de su repertorio»; e, inmediatamente después de terminado el Inti Raymi («actuación de carácter evocativo»), una actuación en las «diversiones

⁶¹ Véase el tiempo asignado en el primer programa oficial de las actividades. Este se reducía tan solo a dos horas, que incluían el desfile de los conjuntos folclóricos (Vidal de Milla 1982: 40).

⁶² *El Sol*, Cuzco, 14 de junio de 1944, p. 3.

⁶³ *Ibidem*, *loc. cit.*

populares» en el lugar donde se realizaba la exposición agropecuaria industrial.⁶⁴ Al día siguiente, en la fecha final de las celebraciones de ese año, los conjuntos volvieron a participar en otra noche de celebraciones al aire libre en el local de la exposición agropecuaria.

En el Inti Raymi del primer año, durante la presentación de los conjuntos folclóricos, tuvo lugar la tragedia de Pancho Gómez Negrón, mencionada en el capítulo anterior. Como recuerda Valencia (1994), debido a la fama que ya había adquirido este artista, su actuación en este primer Inti Raymi era particularmente esperada por los cuzqueños. Lamentablemente, terminó ocurriendo la desgracia que lo dejaría en muy mal estado de salud y que eventualmente lo llevaría a una muerte temprana.

En el programa del segundo año, ya establecida la Semana del Cuzco, la actividad artístico-folclórica ocupó un lugar aún más importante. El día 24 participaron, en las actuaciones que siguieron al Inti Raymi, artistas de diferentes partes del Cuzco y de Puno, y luego, en la noche, también tomaron parte en la verbena que se programó en la plaza mayor de la ciudad. A partir del día siguiente y por ocho noches consecutivas se realizaron «funciones de arte vernacular» en el Cine Colón y en el Teatro Municipal, alternadamente. Finalmente, esta serie de eventos culminó con un acto especial de entrega de premios a los ganadores del concurso organizado por el Comité.⁶⁵ También los conjuntos folclóricos participaron en una serie de otros eventos públicos como, por ejemplo, una «verbenas y baile popular» en el Mercado Central de Santa Clara, que organizó la Asociación Sindical de Trabajadores del Mercado el día 30 de julio y en otro evento festivo, esa misma noche, en la plaza mayor, que contó con «la concurrencia de numeroso público».⁶⁶

Las recién mencionadas «funciones de arte vernacular» eran, en sí, parte del concurso que se convocaba con ocasión de estas celebraciones. En el contexto de este concurso es que se escuchó, por primera vez, la pieza que se conoce como «un segundo» himno del Cuzco, es decir, el huaino «Valicha» (Calvo 2002).⁶⁷ Esta

⁶⁴ *Ibidem, loc. cit.*

⁶⁵ Al parecer, la premiación no se realizó el 1 de julio como se había programado, ya que los resultados del concurso solo se anunciaron el 6 de julio. En esta ocasión se decidió premiar con el primer lugar al conjunto Acomayo, con el segundo al conjunto folclórico Pucyura y con el tercero al conjunto folclórico Ccanchis. Se anunció también la entrega de diplomas de honor al conjunto Puno, al conjunto dramático Sihuarkkente, al conjunto folclórico Salcca, al conjunto folclórico Pampeño Anta, a la Asociación de Artistas Aficionados del Cuzco, a la Asociación Folklórica Cuzco, al conjunto folklórico Hermanos González-Artola, al conjunto Cusipata, al conjunto Pitumarca, y al conjunto Teatro Popular de Títeres. Véase *El Sol*, 11 de julio de 1945, p. 2.

⁶⁶ *El Sol*, 2 de julio de 1945, p. 1.

⁶⁷ Grabaciones de esta pieza se pueden encontrar en el casete *Centro Qosqo de Arte Nativo*, en el disco compacto *Qosqo Takiyninchis* y en la colección de cuatro cassetes y un folleto titulada «Música del Qosqo». Las referencias de este material se consignan en el apéndice.

pieza —compuesta por Miguel Ángel Hurtado, artista original de Acopía, Acomayo— canta en quechua al amor de una pobladora rural que va a la ciudad a trabajar en las chicherías y que se «amestiza». El canto a Valicha condensa, pues, de muchas maneras, como lo también lo reconoce Calvo (2002: 17), el ideal del cholo y mestizo que defendían los neindianistas.

El himno «oficial» del Cuzco había ya sido inaugurado el primer Día del Cuzco. La letra, escrita por el poeta Luis Nieto Miranda, y la música, compuesta por Roberto Ojeda Campana, habían ganado los respectivos concursos que convocó el Comité Pro-Celebración del Día del Cuzco.

Después de que la iniciativa de la creación del Día del Cuzco naciera en el seno del IAA (Cuzco), la responsabilidad de su organización y financiamiento se transfirió, aunque todavía con fuerte participación de miembros de la entidad mencionada, al Comité Pro-Celebración del Día del Cuzco. Inicialmente compuesto por 44 miembros —«jefes de las instituciones culturales, deportivas, obreras y sociales del Cuzco, como el señor Arzobispo, el señor Alcalde, el señor Presidente de la Corte, etc.» (Vidal Unda 1945: 8)—, su liderazgo se redujo a un comité ejecutivo de siete personas, que tenía como presidente al prefecto del departamento y como secretario a Humberto Vidal.

Desde la primera celebración del Día del Cuzco —a cuyos eventos asistió, invitado por el Comité, el entonces Presidente de la República, Manuel Prado—, esta fecha se convirtió en una ocasión para la realización de una serie de eventos culturales, cívicos y políticos, además de los artístico-folclóricos ya mencionados. Las audiciones radiales especiales, las funciones de gala, las funciones extraordinarias de circo y cine, los desfiles militares y escolares, los eventos deportivos, las inauguraciones de edificios importantes (como la inauguración del hotel de turistas «El Cuadro» en 1944) y de obras públicas, y las exhibiciones fotográficas y de artes plásticas, entre otras actividades, estuvieron presentes desde los primeros años en que se celebraron el Día y la Semana del Cuzco.

Fue un par de meses antes de la segunda celebración del Día del Cuzco que se constituyó oficialmente una institución que, reuniendo una serie de artistas autodidactas de dentro y fuera de la ciudad del Cuzco, buscaba un lugar prominente en la efervescente escena artístico-folclórica de la ciudad. Aprovechando el auspicio y apoyo del IAA (Cuzco), y el vacío que venía dejando el casi desactivado Centro Qosqo, esta institución se constituyó incorporando, en importantes puestos directivos, a miembros de ambas instituciones; lo hizo, además, con la intención de validar su actividad artística entre otros cuzqueños, el resto de los peruanos y los turistas. La institución así constituida fue la Asociación Folklórica Cuzco, que en 1951 heredó oficialmente el nombre del Centro Qosqo, al que llevó a su fortalecimiento y consagración definitiva como la más importante institución folclórica de Cuzco.

La Asociación Folklórica Cuzco: un esfuerzo desde abajo

Sin decorado alguno de fondo, sin telones de boca ni tablado para sus ejecuciones, las comparsas de bailes y los dúos de canto, así como las danzas colectivas, tuvieron en esta actuación, manifestaciones caracterizadas, por el gusto, el acierto, el amor concentrado en identificarse con las escenas y sentimientos que se trata de expresar y estilizar [...]. El conjunto ha progresado tanto y tan bien, que arranca del alma del espectador esa inefable emoción, que hace vibrar las fibras del corazón y estremecer las interioridades del alma.

El Sol, 17 de diciembre de 1948, p. 2.

Comenzando de una manera sencilla pero capitalizando los recursos ya existentes en el ambiente artístico-folclórico regional, un grupo de artistas autodidactas que se desenvolvían o comenzaban a desenvolverse en los campos de la música, danza y teatro alrededor de la ciudad del Cuzco decidieron, en 1945, «constituir una entidad de carácter cultural y artístico que agrupe a todos los cultores y aficionados de la música nativa, a fin de emprender una labor de superación y coordinación en bien del arte vernacular en el Cuzco». La entidad que fundaron fue llamada Asociación Folklórica Cuzco (AFK).⁶⁸ Como lo recuerdan diferentes fuentes, el Centro Qosqo se encontraba en «inactividad absoluta» por esos años y no existía en la escena artística de la ciudad una institución de la envergadura y las características particulares que había tenido hacía unos años dicho centro.⁶⁹ Fue entonces que el esfuerzo y el liderazgo de poner en escena y estilizar las prácticas artísticas que se podían considerar folclóricas vino de aquellos que, sin ser tan reconocidos intelectual, social o artísticamente en el medio ciudadano, se sintieron llamados a llevar adelante el desarrollo de dicho arte.⁷⁰

⁶⁸ Acta de constitución de la «Asociación Folklórica Cuzco», realizada el domingo 22 de abril de 1945, AIIAA. Encontramos que este nombre se modifica ligeramente en la prensa y en documentos institucionales hacia 1949, cuando se le llama alternativamente con los nombres de Conjunto de Arte Folklórico Kosko» (en documentos de la misma institución) o «Conjunto Folklórico Kosko» o «Conjunto Folklórico Ccoscco»

⁶⁹ El documento que concede permiso a la Asociación Folklórica Cuzco para que legalmente tome el nombre del Centro Qosqo; lo hace «dada la situación de inactividad absoluta en que se encuentra la primera [Centro Qosqo] entidad desde hace varios años». Documento en papel sello sexto n.º 7751515, del 15 de septiembre de 1951, APFP. Asimismo, un recuento histórico del Centro Qosqo que hace Ricardo Castro Pinto (1999) anota que Rafael Yépez La Rosa dejó el cargo de presidente del Centro Qosqo «por falta de colaboración de los socios» (p. 10).

⁷⁰ Como mencionamos en una nota anterior, vemos que ya se había formado, para 1945, una «Asociación de Artistas Aficionados del Cuzco». Los orígenes y el impacto de esta institución requieren de un mayor estudio, pero, de todos modos, parece que esta asociación fue, más bien, de tipo gremial y no se trataba de una organización con fines similares a los que habían propuesto el Centro Qosqo y proponían nuevamente los miembros de la Asociación Folklórica Cuzco.

Uno de los artistas que lideró este grupo fue el ya experimentado Manuel Pillco Cuba, quien, como hemos mostrado suficientemente, venía siendo ya reconocido en el mundo artístico de la ciudad capital. Este artista introdujo, a la actividad institucional, al mayor de sus hijos varones, Reynaldo Pillco Oquendo, a la temprana edad de 11 años. Reynaldo, violinista, se convertiría en uno de los más importantes directores de la orquesta del Centro Qosqo y lideraría, más tarde, las primeras grabaciones LP de la institución.⁷¹ Esta relación de parentesco entre miembros del grupo no era del todo atípica en dicha asociación folclórica ni en otras ya existentes, pues vemos que, por ejemplo, desde los primeros años participaron, en esta asociación, los hermanos Simón y Evaristo Tupa, Ricardo y Francisco Flórez Tupayachi, y Florencio y Manuel Ichillumpa.

Los hermanos Flórez Tupayachi, ambos quenistas autodidactas, y Francisco con experiencia como actor, participaban ya en la escena artística de la ciudad del Cuzco (en concursos, presentaciones en escenarios, programas de radio y jaranas familiares, entre otros) desde hacía más de una década (véase ilustración 10). Por supuesto, dicha actividad artística no era en absoluto base del sustento económico de dichos hermanos. Francisco se desarrollaba como «trabajador eventual» y Ricardo como empleado manual en la Universidad del Cuzco.⁷² La actividad obrera o artesanal no era poco común entre los músicos autodidactas o de la época; por ejemplo, los hermanos Ichillumpa (ambos quenistas también), mencionados más arriba, se desempeñaban como sombrereros en el distrito vecino de San Sebastián.⁷³

Lo que tampoco era poco común en los músicos «populares» de la época era que, además de su actividad obrera y artesanal, se desempeñaran, a lo largo o en algún momento de su trayectoria, como músicos de iglesia (Pillco en prensa). Recordemos que, sin perjuicio de su ocupación en la pirotecnia, Manuel Pillco se inició y desempeñó hasta su muerte como músico de iglesia. Coincidentemente, su arte pirotécnico fue reconocido a nivel oficial el mismo año de la fundación de la asociación con un diploma de honor durante las celebraciones de la primera semana del Cuzco.⁷⁴ Junto con Manuel Pillco, Cosme Licuona, respetado maestro de capilla y organista de la parroquia de San Sebastián, así como amplio conocedor y practicante de la música popular (yaravíes, huainos, marineras, etc.),⁷⁵ tomó parte como fundador de la AFK. Como a Manuel Pillco, Cosme Licuona instruyó musicalmente, y a través de la música religiosa, a otros músicos populares como

⁷¹ El primer LP grabado por la institución fue *Qosqo Takiyinchis* en 1964 (véase el apéndice).

⁷² Información proporcionada por Reynaldo Pillco, octubre de 2004. La categoría de «trabajador eventual» se le da normalmente a una persona que realiza sobre todo labores manuales o proporciona servicios que no requieren de ningún tipo de especialización o entrenamiento.

⁷³ Información proporcionada por Enrique Pillco en enero del 2005.

⁷⁴ *El Sol*, 11 de julio de 1945, p. 2.

⁷⁵ Enrique Pillco, entrevista de Zoila Mendoza, Davis, 25 de enero de 2005.

Fidel Zanabria (1911-2003), original de Lucre (provincia de Quispicanchis) y también miembro fundador de la AFK. Este último, habiéndose desarrollado un tiempo como organista de la iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad del Cuzco, tuvo que abandonar el puesto por razones económicas y trabajar de obrero por varias décadas en una fábrica de tejidos.⁷⁶ También formó parte del grupo fundador de la AFK Zenón Usca, organista de la iglesia del vecino distrito de San Jerónimo y que igualmente, desde hacía varios años, había incursionado en la vida artística de la ciudad a través de los concursos con un grupo de teatro, música y baile formado en ese distrito.

Entre los músicos que de manera importante han contribuido al desarrollo del mundo musical secular y religioso debemos hacer mención especial a uno de los más sobresalientes y de los pocos que aún siguen con vida. Nos referimos al maestro Ricardo Castro Pinto (1906), cantor y organista, y actual maestro de capilla de la catedral de la ciudad del Cuzco. Este músico, como nos cuenta Pilco (s. a.: 8), se inició en la música gracias al entorno religioso, ya que a los 10 años de edad trabajaba encargándose del orden en la catedral (como perdiguero) para seguidamente pasar a formar parte del coro de niños de la catedral. En su adolescencia, Castro Pinto continuó en el ambiente eclesiástico encargándose de tocar las campanas e iniciándose como asistente de sastrería (Pilco s. a.: 4). Poco a poco, se desarrolló como organista hasta llegar a convertirse en uno de los músicos más importantes de iglesia y más populares del Cuzco a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Estuvo entre los fundadores y líderes de la AFK.

No todos los artistas que integraron la AFK en sus primeros años eran músicos, bailarines o actores con cierta experiencia en el mundo artístico de la ciudad. Ese fue el caso del quenista Evaristo Tupa (1928), quien en 1946, a la edad de 18 años, fue invitado por Manuel Pillco a formar parte de esta asociación, de la cual era ya miembro su hermano Simón. Nacido y criado en la comunidad campesina de Chocco, distrito de Santiago, provincia del Cuzco, el señor Evaristo nos contó lo siguiente sobre su ingreso al ámbito musical de la ciudad del Cuzco:

[...] yo tocaba por mi propia cuenta, no sé, como yo soy del campo, no es muy lejos [...] y yo pastaba ovejitas así, entonces, no se, agarraba mi quenita yo así tocaba no más, me gustaba tocar así. Entonces así, mi hermano tocaba pampapiano también y el ya tocaba en compromisos, entonces me llevó, entonces ya mas o menos sabía tocar algoito, entonces acompañaba, acompañaba, los compromisos que tenía. Y entonces por allí con el señor Manuel Pillco, no se donde, él también tenía su grupo de conjunto, [...] no se donde me he visto, entonces se enteró sobre mí [...]... entonces[...]... acompaña me a tal compromiso,

⁷⁶ Enrique Pillco (s. a.) relata como Fidel Zanabria se convirtió en activo sindicalista y fue encarcelado debido a dicha actividad por varios meses en 1963.

tal compromiso así [...] Entonces ya seguramente algo he hecho, algo por allí [...]. Me llevó al Centro Qosqo [AFK], en 1946. Entonces me he ido desde esa fecha hasta hoy día. (Evaristo Tupa, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, julio de 2003, p. 1)

Don Evaristo nos contó también que como de la música no podía vivir, aunque tocara de vez en cuando en compromisos sociales, en la ciudad del Cuzco se vio obligado a buscar alguna otra ocupación: «Tendré que aprender otro arte pues», se dijo (Evaristo Tupa, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, julio de 2003, p. 1); y así se interesa por la fotografía. Al irse a vivir a Cuzco residió cuatro años en la casa de Manuel Pillco y fue gracias a esa amistad que logró los contactos para iniciarse como asistente de fotografía. Pillco conocía a varios de los fotógrafos de Cuzco, posiblemente gracias a su amistad con Martín Chambi, y colocó a Evaristo, primero, como ayudante de uno de ellos, de apellido González; y, finalmente, como ayudante en el estudio fotográfico Chambi (a partir de 1957), en donde labora hasta hoy. Evaristo sigue siendo miembro de la orquesta del Centro Qosqo.

El caso de Evaristo Tupa no es aislado. Es parecido el caso de Reynaldo Baca Cuba (1930), quien también comenzó a ser parte del grupo en 1946, sin haber tenido mayor experiencia en la escena artística de la ciudad. Como cuenta Baca, casi por casualidad pasó a formar parte de la AFK, a los 16 años, un día en el que, como de costumbre, acompañaba a su hermana mayor Carmen (o Carmela) a participar en las actividades de la mencionada asociación, de la que ella era parte desde un principio. En aquel momento, el grupo que conformaba esta entidad estaba realizando una presentación para la que hacían faltan varones que ejecutarán las danzas. Por ello, Carmen, su hermana, le pidió que participara «aunque sea de relleno» (Baca s. a.: 1)⁷⁷ y él lo hizo brillantemente, por lo que se le pidió que integrara permanentemente el grupo y así lo hizo, como bailarín, hasta 1960. Desde ese año forma parte de la orquesta o departamento de música del Centro Qosqo; es guitarrista, pero también ha actuado como director (Baca s. a.: 1).

Como Carmen Baca, las mujeres que integraban el conjunto lo hacían como bailarinas y también como cantantes. Si bien durante la primera parte del siglo xx algunas mujeres de sectores acomodados en el Cuzco practicaron la música por medio del piano (como, por ejemplo, la madre de Armando Guevara Ochoa), era extraño ver a una mujer en el papel de músico/instrumentista en el ambiente público.⁷⁸ Ello no cambió drásticamente hacia finales del siglo xx y tampoco ha cambiado a principios del XXI. Sin embargo, desde el momento en que se formó la

⁷⁷ Esta anécdota también me la relató en la entrevista que realicé con él en 1996.

⁷⁸ Tenemos, por ejemplo, el caso de las hijas de Zenón Usca, que representan un caso extraño en su desempeño como organistas. Una de ellas es músico popular y lidera un conjunto musical que toca en las fiestas populares de la región.

Misión Peruana de Arte Incaico, la participación de mujeres en conjuntos de arte folclórico ha sido indispensable para que el arte pueda desarrollarse, ya que el canto y el baile han sido y siguen siendo elementos centrales. Junto a Carmen Baca, la AFK estuvo integrada por Hilda y Fulvia Carbajal; Ubaldina Delgado; Lola y Luisa Tupayachi; Jesús Gonzáles; Graciela Alfaro, y varias otras mujeres más según el conjunto evolucionó.⁷⁹

Cuando el grupo de músicos populares decidió instituirse como asociación folclórica, buscó la protección, el apoyo y el aval del Instituto Americano de Arte, en cuyo local se realizó la reunión de fundación. En la primera reunión o asamblea oficial, moderada por Humberto Vidal, se nombró como presidente activo al fotógrafo Martín Chambi y como presidentes honorarios al mismo Vidal, al doctor Domingo Velasco Astete y al industrial Carlos de Luchi Lomellini. Los tres primeros eran miembros del IAA (Cuzco), y el último, obviamente, una figura importante en el mundo social y económico del Cuzco. Esta estrategia de nombrar protectores o de dar puestos honorarios fue utilizada por los miembros de la AFK también en relación con el arte, ya que desde el primer año se invitaron como «asesores musicales» a Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra y Juan de Dios Aguirre, quizá los tres músicos que gozaban de más prestigio en la escena musical del Cuzco; y, al mismo tiempo, se nombraron directores activos a José Luis Ramírez, Manuel Pillco y Ricardo Castro Pinto. En palabras de Reynaldo Pillco, esta institución formó, primero, una serie de músicos «aficionados» y, luego, convocó, «como para que honrasen el grupo», a músicos como Ojeda, Zegarra y Aguirre (Reynaldo Pillco, entrevista de Zoila Mendoza, Cuzco, julio de 1996, p. 2). Finalmente, también se tuvo la estrategia de invitar a participar a socios protectores que eran intelectuales u otras personas socialmente reconocidas en la ciudad del Cuzco, varias de las que habían formado anteriormente parte del Centro Qosqo o formaban parte del IAA (por ejemplo, Rafael Aguilar, Luis Felipe Paredes, José Ignacio Ferro y Luis A. Pardo)

Sin embargo, el empuje y la organización de estos primeros años vino de los ya mencionados y de varios artistas autodidactas. La mayoría de ellos no tenían aún mayor reconocimiento artístico ni social en la ciudad, pero poco a poco fueron adquiriéndolo.⁸⁰ Por ejemplo, durante estos primeros años, Julio Benavente formó

⁸⁴ No cuento con una lista de todas las mujeres u hombres que fueron miembros de la AFK, pero estos nombres han sido recogidos de programas impresos de presentaciones de la asociación que formaban parte del APFP.

⁸⁰ Los siguientes son algunos de los nombres de los artistas que formaron parte de esta asociación y que no han sido mencionados anteriormente: Abel Pinelo, Celio Condori, Florentino Aiquipa, Roberto Amao, Óscar Ochoa, Mariano Zárate, Manuel Juárez, Justo Guillén, Julio Miranda, Manuel Vergara, Braulio Mejía, Víctor Irrazábal, Juan Esqueiros, Manuel Zaavedra, Venturino Castillo, Gerardo Mendoza, Encarnación Cruz, Pedro Quispe, Daniel Castilla, Toribio Gamarra, Julio Villalobos, Simón Tello y Juan

parte del conjunto, y su participación en él le ayudó definitivamente a figurar prominentemente en la escena no solo regional sino nacional. Este músico y varios otros de la AFK —en ese momento, los artistas más conocidos en el Cuzco (por ejemplo, Manuel Pillco, Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra y Andrés Alencastre)— pasaron, en diferentes momentos (algunos por períodos muy cortos), a formar parte de una institución a la que me referiré en detalle más adelante: el conjunto folclórico de la Corporación Nacional de Turismo.

A pesar de este divisionismo, como lo llamaron todos mis entrevistados, la AFK siguió adelante y actuó hasta 1949 en el local del IAA (Cuzco). En esa fecha, se mudó a su propio local que, aunque alquilado y modesto, le dio mayor independencia institucional. Ese mismo año realizaron una gira exitosa a Arequipa y comenzaron a hacer presentaciones regulares para turistas y para una serie de eventos cívicos y religiosos importantes en la ciudad del Cuzco.⁸¹ Poco a poco, los artistas prestigiosos, educados más formalmente en su arte y con una posición económica más acomodada (por ejemplo, Roberto Ojeda, Andrés Alencastre y Antonio Alfaro, entre otros), así como los que emergían de forma autodidacta y desde sectores populares (Evaristo Tupa, Fidel Zanabria y Ricardo Castro Pinto), convergieron cada vez más en el quehacer artístico de la ciudad mediante la AFK.

El repertorio que la institución presentó en sus diversas actuaciones en Cuzco y en Arequipa mostraba bastante continuidad en relación con el que el Centro Qosqo había presentado hacia 1935 y que he discutido en detalle en el tercer capítulo y también en otros textos (Mendoza 1998, 2000 y 2001). Aunque los artistas seguían generando nuevas piezas que trataban de reconstruir parcialmente escenas de costumbres o fiestas en lugares fuera de la ciudad del Cuzco, o modificando o estilizando coreografías o piezas musicales populares en el departamento, o simplemente componiendo nuevos huainos o yaravíes, las características que predominaban en estas representaciones estaban bajo los tres conjuntos de características que he sugerido en cada una de mis tres obras citadas, y, por supuesto, estaban siempre atravesados por los temas sentimentales de la nostalgia y el amor a la pareja y la tierra. El espíritu guerrero y agresivo del pasado que aún sobrevive, sobre todo en algunas provincias alejadas de la ciudad del Cuzco; la existencia bucólica, a la vez aletargada y productiva, de la mayoría de los campesinos contemporáneos

Chara. Estos nombres han sido tomados de los siguientes documentos: Acta de constitución de la Asociación Folklórica Cuzco, realizada el domingo 22 de abril de 1945; Junta directiva de la Asociación Folklórica Cuzco para el año 1945; y Cuadro de honor de la Asociación Folklórica Cuzco (todos se encuentran en AIIAA). Después de estos dos primeros años se unieron más individuos como Lizardo Pérez, que se convirtió en un importante bailarín y coreógrafo de la AFK y luego del Centro Qosqo.

⁸¹ Entre las presentaciones de mayor importancia que realizaron regional y nacionalmente estuvo su participación en los eventos artísticos que acompañaban al IV Congreso Eucarístico Nacional, realizado en el Cuzco en mayo de 1949.

y de sus antepasados incas; así como el espíritu festivo y lascivo que brota durante celebraciones, especialmente las de tipo carnavalesco, son temas que estaban muy presentes en las piezas de la AFK.

Así, Ascensión de la Sota, miembro de la AFK, realizó, por esos años, la coreografía de *Wayna Chura* (danza que exalta la valentía del *Korilazo*, tal como hemos descrito en el capítulo tercero) y, junto con Lizardo Pérez, diseñó la coreografía de *Elmicha* y de *Phallchay* (danzas referidas al aparejamiento de los jóvenes en especial durante los tiempos de carnavales). Finalmente, también durante este período inicial de la AFK, Julio Benavente pone en escena su *Cuadro vivo costumbrista: las hilanderas*,⁸² con características similares al *Awajkuna* de Roberto Ojeda. Todas estas piezas junto con algunas clásicas desde la Misión, como *La danza de la flecha* (*Wachiq tusuy*), *Kosko piris*, *Los llameros*, *K'achampa* y *Awajkuna*, formaban a menudo parte de los programas de la AFK.

Después del devastador terremoto de 1950, y ya desaparecido el conjunto de la Corporación de Turismo, los miembros de la AFK decidieron «dar partida de nacimiento» a la institución, es decir, legalizar su existencia (Castro 1999). En este contexto, surgió la idea de fusionar esta emergente institución con el inactivo Centro Qosqo.⁸³ En una junta general realizada en el local de la AFK, el presidente de esta institución pide oficialmente a los miembros del Centro Qosqo que se fusionen ambas instituciones, ya que el Centro Qosqo «se hallaba en receso indefinido».⁸⁴ En esa reunión se da lectura y se aprueba el documento por medio del cual esta alianza quedaba sellada. Dicho texto indica:

Los suscritos ex-miembros del Centro Ccoscco de Arte Nativo, por el presente, otorgamos nuestro más amplio poder a los dirigentes del Conjunto de Arte Folklórico Ccoscco, para que, dada la situación de inactividad absoluta en que se encuentra la primera entidad desde hace varios años, ésta asuma su nombre i la reorganice de acuerdo a sus estatutos. Es decir, que, extinguido el centro Ccoscco de Arte Nativo, institución reconocida oficialmente por la Resolución Ministerial N.º 149 del 17 de Noviembre de 1933, este nombre deberá tomarlo el Conjunto Ccoscco con todas las prerrogativas y derechos que le ampara el reconocimiento oficial.⁸⁵

⁸² Con estos términos se describe en el manuscrito de Baca (1994).

⁸³ Según Ricardo Castro (1999: 12), la idea inicial surgió de Alfredo Yépez La Rosa, uno de los últimos presidentes de la inactiva institución. Sin embargo, esta información no la he encontrado en ningún documento y, más bien, la que he encontrado presente en los documentos que cito a continuación y en entrevistas con los otros miembros del Centro Qosqo de Arte Nativo y de la Asociación Folklórica Kosko sugieren que fue idea de los miembros de la AFK.

⁸⁴ Cuaderno de Actas del Centro Qosqo de Arte Nativo, 31 de octubre de 1951.

⁸⁵ Documento en papel sello sexto n.º 7751515, 1951, APFP.

En la asamblea se formó una comisión reorganizadora conformada por Andrés Alencastre, Andrés Zamora, Crizólogo Carazas y Lizardo Pérez.⁸⁶ En enero del siguiente año se instaló la nueva junta directiva de la renovada institución y, en junio de ese año, se realizaron presentaciones del drama *Ollantay* con motivo de la Semana del Cuzco. A partir del siguiente año, el Centro Qosqo comenzó a escenificar el Inti Raymi, cosa que ha hecho en muchas ocasiones hasta el presente.⁸⁷

El Centro Qosqo resurgió en el contexto posterior al terremoto, cuando el Cuzco comenzó a definirse más claramente como centro de interés turístico para extranjeros. A partir de este momento, la institución hizo de los espectáculos para turistas una de sus actividades más importantes. En general, el apoyo estatal y local al desarrollo del turismo se definió mucho más a partir de la reconstrucción de la ciudad después de la tragedia. Sin embargo, como he señalado muchas veces y en detalle en el tercer capítulo, además de que la promesa del turismo estaba presente en los proyectos regionalistas y nacionalistas de la época, también se habían dado pasos institucionales, entre ellos algunos del Estado, para la materialización de los prospectos del Cuzco como el más importante centro turístico del Perú en los ámbitos internacional y, por lo tanto, nacional. Así lo demuestra la formación de la Corporación Nacional de Turismo y de su oficina departamental en el Cuzco en 1946, que formó también su conjunto folclórico.

El conjunto de la Corporación Nacional de Turismo: Estado, turismo y producción artístico-folclórica

Aunque la idea de formar un conjunto folclórico como parte de la recién fundada oficina departamental de la Corporación Nacional de Turismo fue una iniciativa local cuzqueña, se podría decir, en cierto modo, que este conjunto constituyó la primera institución de carácter folclórico organizada y financiada por un organismo estatal. Este apoyo se realizaba obviamente en relación con la promesa de que el Cuzco se convirtiese en un gran centro del turismo internacional. Hasta antes de fundada esta corporación, el interés por parte del Estado había sido esporádico (por ejemplo, cuando se creó una Comisión Central de Propaganda y Turismo para la Celebración del IV Centenario en 1933 o cuando se comisionó a Giesecke

⁸⁶ Cuaderno de Actas del Centro Qosqo de Arte Nativo, 31 de octubre de 1951.

⁸⁷ En trabajos anteriores (Mendoza 2000 y 2001), y antes de investigar a fondo la vida institucional del Centro Qosqo y, en general, de las instituciones culturales del Cuzco, afirmé, basada en Oroz 1989, que el Centro Qosqo se había encargado de la escenificación del Inti Raymi desde 1944 y hasta fines de 1950. Con la nueva documentación que hemos discutido en este capítulo es claro que, por haber estado desactivado en esos años, ello no pudo ser posible.

en 1936 para investigar posibilidades del turismo internacional al Perú), pero no se había materializado en el ámbito institucional de manera permanente. Para eventos internacionales en relación con los cuales otras naciones discutían sus potenciales turísticos, el Estado peruano había dependido hasta ese entonces del Touring y Automóvil Club del Perú (Touring, en adelante), institución afiliada a una organización internacional (Asociación Internacional de los Automóvil Clubs Reconocidos). Esta institución representó al Perú en el primer Congreso Sudamericano de Turismo en 1928.⁸⁸

Mi interés en observar brevemente algunos aspectos del conjunto folclórico de la Corporación Nacional de Turismo, oficina de Cuzco (en adelante, conjunto de la Corporación), es graficar cómo, desde la segunda mitad de la década de 1940, el turismo y la actividad artístico-folclórica en la ciudad del Cuzco estuvieron muy entrelazados. Ello marcó también la vida institucional del Centro Qosqo y de otras instituciones folclóricas como Danzas del Tawantinsuyo, que se formó a principios de la década de 1960 a raíz de una división en el Centro Qosqo. Ambos, el Centro Qosqo y Danzas del Tawantinsuyo, compitieron intensamente en la década de 1960 por la atención de los turistas, así como por ser los mejores exponentes del arte folclórico cuzqueño. A la larga, como se verá en el epílogo, el Centro Qosqo permaneció como la institución folclórica más respetada en la región.

Aunque en respuesta a muchos llamados locales se estableció, en 1936, una oficina municipal de asistencia para los turistas que visitasen el Cuzco, la actividad turística clamaba por una acción más coordinada y reglamentada de lo que podía ofrecerse en esa oficina. El IAA (Cuzco) había tomado, en sus manos, algunas tareas relacionadas con el turismo, pero estaba lejos de ser una entidad de organización y promoción del turismo. Así, el Touring tomó, en el Cuzco, la coordinación de la actividad turística y estableció, en 1940, una oficina en la ciudad con la dirección de José Gabriel Cosío. Como señala un artículo periodístico de Lima, donde se entrevista a Cosío, el movimiento turístico venía intensificándose en Cuzco en parte porque que, en ese momento trágico de la historia (eran tiempos de la segunda guerra mundial), Europa estaba «cerrada a este género de actividades».⁸⁹ En la entrevista, Cosío señalaba que, durante 1940,⁹⁰ alrededor de mil turistas (sobre todo norteamericanos y argentinos) visitaron los sitios arqueológicos cuzqueños y que, en la delegación del Touring en Cuzco, se otorgaban, a los

⁸⁸ *El Comercio*, 15 de marzo de 1928, p. 2. Como nos señalan Aguilar, Hinojosa y Milla (1992: 33), hasta 1932 los asuntos relacionados con el turismo fueron tratados por el Ministerio de Fomento y Obras Públicas, pero, entre ese año y 1946, estos temas habían quedado en manos del Touring.

⁸⁹ *La Prensa*, 17 de enero de 1941, reproducido en *El Comercio*, 25 de enero de 1941, p. 2.

⁹⁰ El censo realizado este año indica que la ciudad del Cuzco tenía 40.657 habitantes.

turistas, «todos los informes y todas las facilidades» que necesitaban, incluyendo «cicerones, guías, camineros, facilidades para el alojamiento».⁹¹

En 1946, ya existía bastante material impreso para guiar al turista en su visita al Cuzco. Entre ellos estaban la Guía del Cuzco para Turistas (1941)⁹² de Humberto Vidal, así como un detallado folleto elaborado por el Touring (1946).⁹³ La guía resaltaba el hecho de que, además de varios otros hoteles, existía un hotel para turistas de calidad internacional (el hotel inaugurado por Prado en 1944) y con capacidad para 180 huéspedes.⁹⁴ En este contexto de avance de esfuerzos por generar facilidades para la visita de turistas al Cuzco, el gobierno peruano creó la Corporación Nacional de Turismo en 1946.

Ese año, el director de la recientemente formada Corporación, solicitó a Albert Giesecke (que durante los años anteriores había apoyado al Touring en su tarea de fomentar el turismo en el Perú) que representase a la entidad «para hacer todas las gestiones que estime útiles é indispensables a favor del intercambio turístico entre los Estados Unidos y el Perú».⁹⁵ Cumpliendo esta misión, Giesecke elaboró para el mes siguiente un memorando con las sugerencias más urgentes para que la Corporación aproveche de sus contactos con las empresas correspondientes con el fin de estimular el flujo de turismo hacia el Perú.⁹⁶ Poco después de entregado este documento, la Corporación pidió a Giesecke que tomase un papel activo en la implementación de una escuela de guías turísticas en el Cuzco, ya que, por su profundo conocimiento del ambiente cuzqueño, era considerado con «aptitud de hacer una calificación certera de la capacidad profesional de los representantes de esa zona».⁹⁷ Así, Giesecke tuvo un papel importante en la labor de la organización central de la Corporación en Lima y de la oficina departamental en el Cuzco.

Un ejemplo de la participación de Giesecke en la Corporación es que se le designó como delegado de la comisión organizadora del primer Congreso Nacional de Turismo, evento organizado por la Corporación.⁹⁸ El evento se realizó en Lima,

⁹¹ *La Prensa, Lima*, 17 de enero de 1941, reproducido en *El Comercio*, 25 de enero de 1941, p. 2.

⁹² Esta guía fue la base de un texto mucho más elaborado y detallado que Humberto Vidal publicó unos años más tarde (Vidal Unda 1958) y que se considera una de las obras de mayor calidad intelectual sobre el Cuzco y, de hecho, superior a cualquier otra guía turística elaborada anterior y posteriormente a esta (Flores 1994: 214).

⁹³ Véase este folleto transcrito en el diario *El Comercio*, 9 de marzo de 1946, p. 3.

⁹⁴ *El Comercio*, 9 de marzo de 1946, p. 3.

⁹⁵ ROCA MUELLE, Benjamín (director-gerente de la Corporación de Nacional de Turismo). Carta al Señor doctor Alberto A. Giesecke», AAG, 57.1028 1946.

⁹⁶ «Memorándum para el Sr. Benjamín Roca Muelle con relación a datos de valor turística para visitas de los EE. UU. de A, al Perú», AAG, 57.1030 1946).

⁹⁷ ROCA MUELLE, Benjamín (director-gerente de la Corporación Nacional de Turismo). Carta al señor doctor Alberto Giesecke, AAG, 57.1031 1946.

⁹⁸ ROCA MUELLE, Benjamín (director de la Corporación Nacional de Turismo). Carta al señor doctor Alberto Giesecke, AAG, 57.1033 1947.

en junio de 1947. Allí se discutieron una gran variedad de aspectos y se tomaron decisiones relacionadas no solo con el turismo extranjero sino, también, con el turismo interno. Durante el Congreso, la delegación del Cuzco, entre una serie de peticiones concretas destinadas al perfeccionamiento de las condiciones para los turistas en la región, presentó la moción de que se declarara al Cuzco como capital turística del Perú.⁹⁹ Con la aceptación de esta ese mismo año, así como con la construcción de un camino zigzag que facilitaba la visita a Machu Picchu y el establecimiento de vuelos comerciales regulares al Cuzco en 1948, se concretizó mucho más el surgimiento del Cuzco como centro turístico.

Hacia principios de 1947, gracias a la iniciativa de Humberto Vidal, se conformó la sección de folclor de la oficina cuzqueña de la Corporación, que situó, al centro de su actividad, un conjunto folclórico. Este, que ofrecía una remuneración económica a sus participantes (algo novedoso en el Cuzco), atrajo a varios de los miembros de la AFK en diferentes momentos, sobre todo a aquellos que se distinguían en el ambiente artístico cuzqueño. Entre los músicos y coreógrafos que formaron parte del conjunto de la Corporación estuvieron, por ejemplo, Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra, Julio Benavente, Manuel Pillco, Andrés Alencastre, Ricardo Castro Pinto, Lizardo Pérez, Ascensión de la Sota y Antonio Alfaro.¹⁰⁰

Como jefe de la sección de folclor y del conjunto de la Corporación, Humberto Vidal pretendió convertir a ambas entidades en serios centros de recopilación y difusión del material folclórico que se encontraba diseminado en la región para la promoción del turismo. Asociado estrechamente al IAA de varias maneras,¹⁰¹ la sección de folclor de la Corporación siguió con la tarea que había emprendido antes de recopilar y registrar en calendarios o archivos información sobre fiestas, música y danzas. El material, debidamente depurado y estilizado, se convirtió, así, en la base de las presentaciones del Conjunto.¹⁰²

Una mirada al material que aparece en sus programas y en las fichas coreográficas que formaban parte de su archivo de folclor revela que los parámetros del diseño del repertorio de la AFK funcionaban también para el diseño de las actuaciones del Conjunto. De hecho, muchas de las piezas que presentaba la AFK eran también

⁹⁹ Para una lista detallada de todos los pedidos que presentó la delegación cuzqueña véase *El Comercio*, 2 de junio de 1947, p. 2.

¹⁰⁰ Esta información fue tomada de programas de presentaciones del conjunto de la Corporación existentes en el APFP.

¹⁰¹ Por ejemplo, el conjunto hacía presentaciones y ensayaba en el local del IAA. Por otro lado, comenzando con Humberto Vidal, varios miembros del IAA participaron también en el Conjunto, como Roberto Ojeda, Andrés Alencastre y Antonio Alfaro.

¹⁰² El primer artículo del reglamento interno del conjunto folklórico» plantea que «El Conjunto Folklórico tiene por finalidad el cultivo y depuración del arte peruano en su manifestación teatral, especialmente coreográfico, musical y dramático». Reglamento Interno del Conjunto Folklórico. Documento sin fecha, APHVU, p. 1.

presentadas por el Conjunto de la Corporación. Por ejemplo, se encuentran las recurrentes presentaciones de números clásicos en el repertorio cuzqueño como el *Awajkuna*, *K'achampa*, *Danza de la flecha*, *Pajonal Chumvibilcano* y el *Inti Raymi*. El tema de los carnavales continuó siendo bastante importante, por lo que se presentaba con frecuencia el *Carnaval tinteño* y los carnavales del vecino departamento de Apurímac.¹⁰³

Nuevos arreglos o captaciones muestran la continuidad en números como la danza del *Chiaraje* o *C'iaraghe*, actividad festivo/ritual realizada durante las fiestas carnavalescas y definida en una ficha folclórica del conjunto de la Corporación como: «El conflicto bélico entre los diversos pueblos de Canas, para pronosticar el buen o el mal año, para sus cosechas y al mismo tiempo que es una competencia de fortaleza física».¹⁰⁴ Esta misma ficha describe con detalle las vestimentas que los danzarines debían llevar, la coreografía y la canción central que acompaña a la danza.¹⁰⁵ A continuación, la descripción de la coreografía:

Primera figura.- Primer movimiento.-

De los ángulos posteriores del escenario se presentan los varones formados en columna y en actitud provocativa. Con un paso de marcha normal. Tras ellos las mujeres entran en el ruedo en número de seis por bando y por fin se presentan los músicos ejecutando el típico *pinkuyllu* colocándose al fondo del escenario.

Segundo movimiento.-

Puestos frente a frente los hombres de ambos bandos, se disparan hondazos tanto a la cabeza como a los pies, con proyectiles de piedra. Para esquivar las pedradas pegan saltos i hacen movimientos de cabeza i cuerpo ; mientras tanto las mujeres ejecutan el siguiente canto:

¹⁰³ Esta danza no parece haber sido la única no cuzqueña en el repertorio que el Conjunto interpretaba, ya que encontramos en sus archivos una detallada descripción de una danza del folclor ayacuchano llamada *Arascasca*, con detalles acerca de cuántos miembros del personal debían participar y qué vestimentas debían usar. «Arascasca». Documento sin fecha, APHVU, p. 1. Asimismo, encontramos formando parte de los programas del Conjunto otra danza ayacuchana llamada «Tojro K'asa». Distribución del Programa n.º 3. Documento sin fecha, APHVU, p. 1.

¹⁰⁴ Ficha coreográfica, 19 de noviembre de 1949, AFCNT (Cuzco), APHVU. Véase Remy 1991 respecto a una visión crítica de cómo esta actividad ritual ha sido interpretada en discursos sobre la violencia en los Andes.

¹⁰⁵ La descripción es la siguiente: «Vestidos y Adornos.- Los hombres usan: "c'llu [o chullo], de estilo Canas, montera de estilo de Canas con la 'walqana' [tira para sostener la montera en la cabeza] puesta al mentón, chamarra [o chaleco], pantalón chumpi [cinturon tejido], poncho amarrado a la cintura, 'warak'a' [hondas de lana hechas a mano] como arma de combate. Las Mujeres.- Montera 'l'liqla' [manta que se lleva a la espalda] de castilla, pollera adornada con cinta labrada, 'q'epina' [manta que se usa para cargar cosas en la espalda] cruzada del hombro al costado contrario, chamarra adornada con grecas y botones» Ficha coreográfica, 19 de noviembre de 1949, AFCNT (Cuzco), APHVU.

Yawar mayupi kaspapas	Estando en el río de sangre
Waiqey fulano	hermano fulano
Airampo unullan ninki	dile que es agua de airampo ¹⁰⁶
Wifalay wifalaaaa	alegría alegríaaaa
Rumi ciqipi kaspapas	estando al borde (o filo) de la piedra
Waiqei fulano	hermano fulano
Confites akallan ninki	dile que son caramelos de caca ¹⁰⁷
Wifalai wifalaaaa	alegría alegríaaaa
Qonra rumi	piedra dura
Aqo rumi	arena de piedra
Waiqei fulano	hermano fulano
Ñaupallaypiq c'eqtakunqa	delante mío no más se quebrantará (o machucará)
Wifalai wifalaaaa	alegría alegría

Segunda figura.- Primer movimiento.-

Terminado el combate cada bando forma rueda, en círculo, una mitad de este está formado por las mujeres y la otra por los varones terminando en esta forma la danza y cuadro.

Nota.-

Durante el transcurso del combate puede caer uno al que inmediatamente lo levantan y lo sacan del escenario.¹⁰⁸

Tanto la vida del Conjunto como la de la Corporación Nacional de Turismo fueron cortas, ya que ambas se extinguieron después del terremoto de 1950. Como se verá en el epílogo, después del terremoto, primero la Junta y luego la Corporación de Reconstrucción y Fomento (CRYF) tomaron las labores de reconstitución del turismo en la región. El Conjunto no solo había realizado presentaciones para turistas y el público local en el Cuzco, sino que había llevado a cabo viajes a ciudades como Arequipa y Lima. En realidad, el anhelo de Humberto Vidal era darle, al Conjunto, un alcance internacional en relación con el turismo. En otras palabras, el arte folclórico del Cuzco sería apreciado, sobre todo, como parte de promoción turística de la región. Entre los «enunciados generales» del Conjunto se especificaba que: «Estando entre los objetivos de la Corporación de Turismo el envío, en un futuro próximo de un cuadro teatral a las principales ciudades del extranjero, con el fin de hacer propaganda turística, el Conjunto Folklórico dirigirá sus esfuerzos a

¹⁰⁶ Granos de color rojizo que se hacen remojar en agua o aguardiente para darle color rojo al líquido.

¹⁰⁷ *Aka* significa 'heces' en quechua.

¹⁰⁸ Ficha coreográfica, 19 de noviembre de 1949, AFCNT (Cuzco), APHVU.

que, preferentemente, el cuadro formado en el Cuzco, por su preparación y presentación, sea el escogido para dicho cometido».¹⁰⁹

La actividad artístico-folclórica en el Cuzco de la segunda mitad de la década de 1940 encontró, en el creciente interés y presencia de los turistas extranjeros en el Cuzco, un estímulo bastante directo. Mientras el interés por consolidar la identidad del Cuzco como capital turística del Perú se convertía en prioridad, los esfuerzos de que el Perú y el resto de América se inspiraran en la cultura expresiva del Cuzco para consolidar la identidad nacional y continental pasaban a un segundo plano. La esperanza de que el Cuzco figurara prominentemente en el mapa nacional e internacional recayó, cada vez más, en su futuro como centro turístico, lo que se acrecentó, junto a otras tendencias, después del terremoto de 1950. Aunque es imposible establecer con seguridad que haya una conexión intrínseca entre el interés en la producción de arte para el turismo y el estancamiento de la creatividad o inspiración, sí puede apreciarse que los cánones o parámetros que se habían construido entre 1920 y mediados de la década de 1945 empezaron a estancarse en cuanto a producción folclórica de las instituciones que promovían o presentaban el folclor de la región.

Por supuesto, ello no significa que la producción fuera de ese ámbito de representación se haya también estancando. Todo lo contrario, la definición de identidades individuales y grupales por medio de la danza, la música y el drama se revitalizó una vez validado el mundo del folclor como práctica artística válida de representación y admiración, y no de desdén y menosprecio. La valoración del folclor, como espero se haya demostrado a lo largo de estos capítulos, fue un logro claro de la ebullición creativa que resultó del fluido intercambio entre artistas e intelectuales de diversos sectores sociales cuzqueños. Ellos generaron y se aunaron en sentimientos y pensamientos que, finalmente, se materializaron en piezas musicales, danzas y dramas que podrían llamar netamente suyos: cuzqueños, peruanos y americanos (hispanoamericanos).

Los parámetros establecidos durante ese período, que se hicieron constantemente presentes en concursos y presentaciones en escenario, influyeron en las ideas predominantes sobre lo que debe considerarse indígena o mestizo dentro de Cuzco, así como sobre lo que debe ser considerado como típicamente cuzqueño. Pero la producción clasificada como folclórica que se da en celebraciones religiosas o seculares de diversos tipos en el Cuzco siguió siempre sobrepasando esos parámetros, por lo que siempre se creaban conflictos y se evidenciaban las contradicciones en concursos o festivales regionales. En ellos, desde la década de 1927, aproximadamente, se abrió la posibilidad de que algo nuevo pudiera llamarse también «típico» o «auténticamente» cuzqueño.

¹⁰⁹ Reglamento Interno del Conjunto Folklórico. Documento sin fecha, APHVU, p. 1.

Epílogo

¿Quién representará lo nuestro? Algunas paradojas del folclor andino dentro y fuera del Perú

Ante el clamor y la protesta unánime de las fuerzas vivas e instituciones representativas del Cuzco, por la decisión de la Casa de Cultura al designar a un conjunto negroide como representativo del folklore peruano en la cita mundial de México, estaría por quedar anulada, y designar a conjuntos vernaculares propios de nuestras serranías.

Así dijeron voceros de la COTURPERU y la Casa de La Cultura, pero que aún es indecisa.

Diversas instituciones capitalinas, que son cultoras del folklore y arte vernacular netamente peruanos, también se aunaron a las protestas surgidas, no sólo del Cuzco sino de diversos puntos del país, al haberse marginado a los conjuntos de arte peruano [...].

De prosperar la rectificación del error cometido, el Cuzco estaría en la cita mundial de México, ya que al anularse el viaje del conjunto negroide, la única ciudad que tendría prioridad, sería la Capital Arqueológica de América.

El Comercio, 26 de septiembre de 1968, p. 1.

La llegada del Centro Qosqo a Lima, fue antecedida por un gran despliegue de publicidad [...]. El prestigio de la institución de Santa Clara, a través de cerca de medio siglo de existencia, a lo que hay que agregar su organización y calidad interpretativa dio lugar a esta gran publicidad [...]. *Esta noche, nuestros paisanos tendrán la grave responsabilidad de demostrar que el Cuzco ha debido representar al Perú en las olimpiadas culturales de México.* [Las cursivas son mías]

El Comercio, 21 de septiembre de 1968, p. 1.

Hacia finales de la década de 1960, cuando la fuerte presencia física y cultural de migrantes andinos en Lima era innegable (Matos Mar 1984, Cotler 1978), y cuando la música procedente de las provincias serranas inundaba cada vez más los espacios públicos capitalinos, la producción discográfica y las estaciones radiales

(Núñez Rebaza y Lloréns 1981, Lloréns 1983 y Romero 2002), las instituciones y los conjuntos que cultivaban el arte folclórico serrano recibieron un baldazo de agua fría. Sus esfuerzos para que el huaino y otros estilos andinos fueran aceptados como los estilos verdaderamente representativos de la mayoría peruana se vieron marginados una vez más, y de manera rotunda, cuando la entidad nacional directora de asuntos culturales en ese momento, la Casa de la Cultura, decidió encomendar la tarea de representar al Perú a un conjunto denominado Teatro y Danzas Negros del Perú.¹

A pesar de las protestas en contra del «centralismo limeño»,² este conjunto, dirigido por Victoria Santa Cruz, que con los años se convirtió en reconocida cultora del arte afroperuano, viajó a México para participar en las olimpiadas culturales que se llevaron a cabo simultáneamente con los juegos olímpicos que se celebraron en 1968 en ese país.³ Esta delegación artística basada en Lima fue la primera que el gobierno peruano, mediante su principal entidad cultural, envió a un evento internacional para representar a la nación.⁴ Como se dijo en el primer capítulo, en 1923 el gobierno peruano negó todo tipo de ayuda a la Misión Peruana de Arte Incaico, empresa que fue realizada gracias a la colaboración de la Comisión Nacional de Bellas Artes de Argentina y un grupo de artistas e intelectuales cuzqueños.

Las propuestas de identidad nacional que los artistas e intelectuales cuzqueños materializaron en un repertorio artístico-folclórico —y presentaron con éxito en Lima, en otros departamentos del país y en el extranjero (Argentina, Bolivia, Chile y Uruguay)— no fueron elegidas para representar a la nación. Como se verá posteriormente, un par de meses después de que se iniciaran los debates sobre el representante en México, un súbito cambio en el gobierno peruano (con el golpe militar del general Juan Velasco Alvarado) y en las políticas culturales intentaron situar al centro de la atención nacional el peso de la cultura andina en el país. Todo ello, sin embargo, no cambió el hecho de que la propuesta criolla de identidad nacional había ganado, en esa década, la aceptación de los grupos social, política y

¹ El nombre exacto de esta entidad me lo proporcionó la etnomusicóloga Heidi Feldman en febrero del 2005. La doctora Feldman está concluyendo un libro que trata sobre la tradición musical afroperuana.

² Véase el titular de *El Comercio*, 5 de septiembre de 1968, p. 1. Este proclama: «Cuzco Debía Protestar Por Centralismo en Folklore Nativo».

³ Véase *El Comercio*, 24 de agosto de 1968. Se anunciaba en el diario que, gracias a la vía satélite, 400 millones de personas podían ver el evento cultural y, por lo tanto, a la presentación de la delegación peruana; asimismo, se anunciaba que en los eventos deportivos y culturales participarían sesenta países de los cinco continentes.

⁴ Una investigación más exhaustiva sobre la primera delegación peruana esta aún por hacerse. Por algunos artículos periodísticos sabemos que el representativo comandado por Victoria Santa Cruz llevó trajes típicos de diferentes lugares del Perú, inclusive del Cuzco; además, se interpretaron también bailes de distintas regiones del país pero con bailarines limeños.

económicamente más poderosos dentro del país. Como señalaba Lloréns (1983), la tradición criolla costeña y especialmente la limeña, idealizando aspectos de la población afroperuana e incorporando algunos estilos de sus tradiciones musicales, había sido elegida desde la década de 1950 por esos poderosos sectores como representativa del pueblo peruano (pp. 78-79).

La promoción gubernamental de lo «criollo como lo popular nacional» se incrementó poco a poco, y desde el gobierno del general Velasco se comenzó a utilizar la música criolla en la propaganda estatal (Lloréns 1983: 80).⁵

Alrededor de la década anterior a esos debates, e independientemente de alguna promoción estatal, la fama mundial de una cantante peruana, la «princesa incaica», había encarado ya a los cuzqueños con otra paradoja respecto a quiénes tenían el privilegio de representar las tradiciones nacionales y andinas fuera del país. El arte de esta cantante con el nombre artístico de Yma Sumac, bastante esotérico y comercial, en la década de 1950 era apreciado y aclamado por múltiples públicos extranjeros como representativo de las tradiciones andinas e incaicas en particular. Monopolizando el misterio y exotismo del pasado incaico y del cada vez más publicitado monumento arqueológico de Machu Picchu, y, como sustenta Limansky, aprovechando que los públicos norteamericanos y europeos después de terminada la segunda guerra mundial buscaban distracción, diversión y, en general, un «entretenimiento escapista», Yma Sumac obtuvo fama mundial y se convirtió en una exótica estrella (Limansky 2003: 3).

Los relatos sobre la vida personal y artística de Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo, apodada para su carrera artística como Yma Sumac, están llenos de fantasía y a veces de contradicciones.⁶ Si bien se sabe que es de origen cajamarquino, y que en su adolescencia residía en Lima, su lugar exacto y año real de nacimiento (1924 ó 1927) y las historias del descubrimiento de su talento extraordinario son inseguras y objeto de disputa entre diversas versiones. Curiosamente, aparte de que Yma Sumac y yo tenemos el mismo primer nombre de pila, nuestras vidas se entrecruzaron indirectamente debido a mi madre, también Zoila pero de apellido

⁵ Algunos integrantes de Teatro y Danzas Negras del Perú formaron en 1969 un grupo llamado Perú Negro que, si bien se fundó primero para trabajar en un restaurante turístico llamado El Chalán, ganó muy pronto popularidad y estableció una estrecha relación con el gobierno de Juan Velasco Alvarado y con la institución que reemplazó a la Casa de la Cultura en sus funciones culturales, el Instituto Nacional de Cultura. Esta información fue proporcionada por Heidi Feldman y Javier León, investigador de la música criolla en el Perú que, como Feldman, está escribiendo un libro con respecto a ese tema.

⁶ La obra más reciente y lograda que trata de captar los diferentes aspectos personales, artísticos y específicamente musicales es la de Nicholas E. Limansky (2003). Descubrí este libro por medio de una página web en donde el autor colocó un fragmento del libro. Lamentablemente, hasta el momento no he podido ubicar la publicación original para colocar la referencia, por lo tanto, uso la referencia del documento impreso de la página web.

Beoutis, que fue compañera de estudios de la cantante en Lima. Por lo tanto, tengo yo también una historia sobre su descubrimiento como cantante que escuché por años, mucho antes de que pudiera al menos imaginar la escritura de este libro.⁷

Pero más importante que esta anécdota personal es ver cómo la trayectoria artística de Yma Sumac se entrecruza con la de los actores principales de este libro. Cuando en la década de 1940 su carrera se desarrollaba, sobre todo en escenarios nacionales y latinoamericanos, y su repertorio todavía estaba compuesto por estilos representativos de las tradiciones andinas peruanas, ella y su guía, su esposo, el empresario artístico Moisés Vivanco, se interesaron por tres artistas cuzqueños que sobresalían en escenarios regionales y nacionales: Manuel Pillco (arpista), Augusto Navarro (que tocaba guitarra y rondín a la vez) y Víctor Qawana (quenista), tres personajes a los que me he referido en anteriores capítulos. Yma Sumac y Vivanco solicitaron que ellos viajaran a Lima para acompañar a la artista en una gira a México. Lamentablemente, este encuentro, que según Reynaldo Pillco (entrevista en 1996) sucedió en 1947, fue bastante desafortunado, ya que después de haber tocado todos juntos en Lima, el quenista fue atropellado por un automóvil en esta ciudad y Manuel Pillco no pudo viajar porque la embajada de México le negó la visa a su hijo Reynaldo, que era menor de edad y lo acompañaba en el viaje desde Cuzco, motivo que lo detuvo.

Pocos años después de estos hechos, Vivanco e Yma Sumac, que residían en los Estados Unidos, formaron una compañía artística permanente con la que viajaban por todo el mundo.⁸ Su éxito era recibido de manera ambigua por parte de artistas andinos peruanos. Por un lado, algunos veían con cierta satisfacción que una artista peruana fuera reconocida en el mundo. Pero, por el otro, existía un descontento por el tipo de arte que Yma Sumac presentaba y la imagen que a veces ella proyectaba sobre los pobladores andinos peruanos.

⁷ Mi madre, Zoila Beoutis Joffré, original de la región andina del valle del Mantaro, se encontraba hacia finales de la década de 1930 y principios de la de 1940 cursando sus estudios secundarios en Lima y viviendo en la casa de unos tíos que residían en esa ciudad. Durante esa época era amiga de Zoila Augusta, con la que compartía clases. Un día en que Zoila Augusta fue a visitar a mi madre a la casa de sus tíos para que estudiaran juntas, la prima de mi madre, Héliida Beoutis, se encontraba ensayando música con Moisés Vivanco para alguna presentación que tenían programada. Al escuchar la música, Zoila Augusta (Yma Sumac) comenzó a tararear la canción que Vivanco y mi tía Héliida estaban ensayando. Vivanco la escuchó y la llamó para escucharla cantar. Así, según la historia que mi madre repetía, Yma Sumac conoció a Moisés Vivanco y fue descubierta por este, quien comenzó a promocionarla como cantante.

⁸ Véase *El Comercio*, 21 de julio de 1957, p. 5. Ahí se anunciaba orgullosamente en su título: «Arpista Cusqueño de Orquesta Vivanco Triunfa en Jira de Yma Sumac por Grecia». Según el artículo, el arpista original de la provincia de Paruro, José Farfán Aldea, conoció a Vivanco durante una temporada en que se encontraba tocando en los «coliseos» limeños (véase el cuarto capítulo). Yma Sumac continuó residiendo en los Estados Unidos y Vivanco ya falleció.

Desde 1950, Yma Sumac dejó atrás su imagen de intérprete del folclor andino y, vestida con «costosos trajes y exótica joyería peruana», comenzó a exhibir «composiciones musicales cuasi-operáticas con intrincada filigrana vocal a menudo realizada con extrañas impresiones de la naturaleza» (Limanski 2003: 2-3).

Cuando en 1959 Yma Sumac, Vivanco (ambos nacionalizados norteamericanos) y su compañía artística regresaron al Perú para una gira artística, su visita estuvo rodeada de controversia. Hacía unos años, José María Arguedas, importante funcionario gubernamental en asuntos culturales en ese momento, había criticado duramente el estilo y repertorio que Yma Sumac y Vivanco presentaban a públicos extranjeros (Romero 2001: 98). En su visita a Perú en 1959, probablemente en respuesta a las críticas de Arguedas, Vivanco lo calificó de «plagiador número uno en el Perú». ⁹ También en esta ocasión los artistas fueron recibidos hostilmente por el pueblo arequipeño que, como resumía un diario cuzqueño, a su arribo a la ciudad capital: «[...] echaron prolongados silbidos y gritos de repudio ya que esta peruana renegada que con sus declaraciones muchas veces a hecho aparecer a sus compatriotas como salvajes y primitivos, puede ser admirada por su arte, pero jamás perdonada por su indigna actitud como peruana». ¹⁰

Aparentemente, Yma Sumac no fue recibida con tal hostilidad en Cuzco y los diarios locales tan solo se limitaron a reproducir artículos o a comentar sobre los que se escribieron en otros lugares criticando a la cantante. La primera visita de Yma Sumac al Cuzco, acompañada de la Vivanco Production Stars (nombre de la compañía artística), obedecía, según una declaración periodística, al deseo de la cantante de «conocer este legado histórico incaico del Cuzco expresado por sus ruinas, como un homenaje a su ex-patria y el testimonio de que pese a su nacionalidad sigue siendo “hija del sol” y de ascendencia incaica». ¹¹ Luego de realizar varias presentaciones en esa ciudad se dirigió a Arequipa en donde, como ya se mencionó, su experiencia no fue nada agradable.

Durante la década de 1950, Yma Sumac se hacía famosa mundialmente; mientras tanto, los cuzqueños se hallaban abocados en la reconstrucción de su ciudad

⁹ En un artículo de *El Comercio*, 7 de diciembre de 1959, p. 2, Vivanco dice: «Uno de los que más me atacan es José María Arguedas [ayacuchano como Vivanco], que en su virtud de no sé que méritos, llegó a ser director de Cultura en el Perú. Él, cuando ahora éramos estudiantes en el colegio San Marcos, plagió varias composiciones folklóricas sacándolas de un libro escrito por mí y por Gómez Negrón intitulado *Canto Quechua*. Arguedas esta considerado como el plagiador número uno. Y, éste precisamente, es uno de los hombres que tratan de vincular mi obra con la música ajena».

¹⁰ Véase *El Comercio*, 18 de agosto, p. 3, en donde se comenta también que la señora Chavarri sabía «explotar el seudónimo de Yma Sumac», que ella «utiliza el prestigio del Perú como propaganda para su triunfo» y «que no vaciló en hundir las más groseras mentiras respecto a la deificación de que le habían hecho objeto millares y millares de indios salvajes de la Sierra Peruana».

¹¹ Véase *El Comercio*. Cuzco, 10 de agosto de 1959, p. 1.

capital y los planteamientos de proyectos de desarrollo económico y social no solo para la ciudad sino para toda la región (Guillén 1982: 1). Como se vio en el capítulo anterior y posiblemente como parte de este espíritu reconstructor, el Centro Qosqo se reconstituyó para emerger y consolidarse hasta la actualidad como la institución cultural promotora del folclor más importante y respetada de la región, aunque durante de la década de 1960 compitió muy de cerca con Danzas del Tawantinsuyo para ganar el título del mejor representante del arte folclórico cuzqueño. Ambas, sin embargo, fueron desdeñadas por el gobierno cuando se formó la delegación peruana en el evento realizado en México en 1968.

Aunque los conjuntos cuzqueños siguieron llevando a cabo giras nacionales y sudamericanas y recibiendo su atención y reconocimiento, la esperanza de que el arte cuzqueño o serrano fuera considerado el arte nacional por excelencia fue desvaneciéndose poco a poco debido a situaciones como la que se explicó al principio de este epílogo. Sin embargo, en el ámbito regional, el estímulo del incremento del turismo y el impulso estatal otorgado al folclor, especialmente durante el gobierno del general Velasco Alvarado, consolidó y estimuló la práctica de esta actividad en los ámbitos institucional privado y estatal, así como los de las prácticas festivas de todos los cuzqueños.

Cambios y continuidades: el lugar del folclor en el Cuzco después de 1950

Como he explicado en mayor detalle en otro trabajo (Mendoza 2000: 65-69 y 2001: 104-111), el sismo del 21 de mayo de 1950, que destruyó o dañó la mayor parte de los edificios de la ciudad capital, aceleró una serie de cambios que venían sucediendo en la región del Cuzco, lo que añadía nuevas dimensiones a las perspectivas que intelectuales y artistas cuzqueños estaban desarrollando en relación con sus propuestas de identidad regional y nacional. Mientras que el Estado nacional y las organizaciones internacionales tomaban parte en la reconstrucción y promoción de la región, los procesos de migración del campo a las principales ciudades y a las nuevas zonas de colonización en las tierras bajas del departamento, así como la presión campesina sobre las tierras de las haciendas, la pauperización del campo y los movimientos sindicales campesinos retomaban un nuevo empuje.

Las Naciones Unidas y algunos técnicos norteamericanos participaron activamente con los organismos creados por el gobierno peruano para ese propósito de reconstrucción. En 1952 se creó la Junta de Reconstrucción y Fomento, y, en 1956, esta se convirtió en la Corporación de Reconstrucción y Fomento (CRYF), que congregó a varios intelectuales y artistas de la ciudad del Cuzco miembros del centro Qosqo y del IAA (Cuzco), cuya acción en la vida económica, cultural y

política de la región duró hasta 1972. Durante todo el proceso de reconstrucción, el nuevo carácter de la ciudad capital como un centro turístico y urbano rodeado de asentamientos marginales comenzó a plasmarse. Parte importante de la nueva promoción turística fue el continuo y renovado impulso a la actividad artístico-folclórica.

A la vez que el incremento en el número de turistas nacionales y extranjeros al Cuzco se estabilizaba,¹² el Centro Qosqo, gracias al impulso de la Asociación Folclórica Cuzco, emergía como la más importante institución ciudadina promotora del arte folclórico. Reorganizados y revitalizados realizaron una primera gira por el sur andino peruano en 1953 (véase la ilustración 15), y en 1956, después de largos trámites realizados por miembros de la institución a la Municipalidad del Cuzco, se les cedió un terreno para la construcción de un local propio. Aunque este edificio no se culminó sino hasta 1973 por falta de recursos y apoyo económico, para los miembros del Centro Qosqo significó un importante reconocimiento. Con ansias de volver a figurar y a ser reconocidos nacional e internacionalmente, el Centro Qosqo organizó primero una gira a Lima en 1958¹³ y otra a Chile en 1959. Ambas tuvieron gran éxito pero, sobre la segunda, muchos de los miembros antiguos del Centro Qosqo guardan valiosos recuerdos. ya que, al considerárseles embajadores culturales del Perú, se les permitió visitar el Huáscar, buque de guerra peruano capturado durante la Guerra del Pacífico (1879-1983).¹⁴

Como parte de sus revitalizadas actividades, el Centro Qosqo revivió en 1957 un intento fallido del IAA (Cuzco) de realizar un concurso de belleza y trajes típicos, por lo que lo propuso como parte de las celebraciones de la Semana del Cuzco.¹⁵ Su principal impulsor fue el artista y coreógrafo Juan Bravo que, junto

¹² De acuerdo con un artículo periodístico publicado en el Cuzco, el movimiento turístico era el siguiente en esos años: «En 1953 llegaron a 5 mil 814; en 1954, a 6903; en 1955, a 8176; en 1956 a 5163; y en 1958 a 17.486». En *El Comercio*, 21 de agosto de 1959, p. 1. En otro artículo del mismo periódico se reporta que, en 1960, 23.642 turistas visitaron el Cuzco y que de ese número menos de la mitad (10.249) eran extranjeros (*El Comercio*, 1 de enero de 1961, p. 1. En un posterior artículo se corrige este número y se afirma que, en 1960, 16,091 turistas nacionales y 10,349 extranjeros llegaron al Cuzco y que en 1961 llegaron un total de 28,814 (*El Comercio*, 1 de enero de 1962, p. 1). Según el artículo entonces el número de turistas en 1960 era aproximado al 19 por ciento de la población total de la ciudad.

¹³ Según cuenta Ricardo Castro, ese año el Centro Qosqo fue invitado por el alcalde del distrito limeño del Rímac para que escenificara el *Inti Raymi* en la pampa de Amancaes; sin embargo, ellos se negaron rotundamente a hacerlo. Aparentemente, el alcalde del Rímac continuó con su propósito de manera alternativa, pero en palabras de Castro Pinto (1999) fue un «fracaso». Así, el Centro Qosqo viajó lo antes posible a la capital con «una auténtica embajada de Arte Cusqueño» (p. 13).

¹⁴ En la entrevista con Manuel Pillco grabada por su nieto, este personaje recuerda con mucho orgullo esa visita y cómo se le reconoció como gran arpista en Chile. Castro Pinto (1999: 15) también resalta la importancia de este viaje para los artistas cuzqueños que conformaron el Centro Qosqo.

¹⁵ En 1943 y 1944, el IAA (Cuzco) intentó organizar un primer Concurso Departamental de Belleza y Trajes Indígenas y Mestizos, inclusive difundiendo bases para tal propósito (15 de noviembre de 1943).

con otros artistas del Centro Qosqo, constituirían en 1961 Danzas del Tawantinsuyo. La formación de este conjunto, a partir de un segmento del Centro Qosqo, inició una dinámica que siguió desarrollándose durante las siguientes décadas. En esa dinámica, miembros del Centro Qosqo dejaron de ser socios activos con el objetivo de formar otras instituciones folclóricas que, basadas en la ciudad del Cuzco, constituyeron sus conjuntos y competieron por la atención local y turística en la región. Ese fue el caso de las reconocidas instituciones folclóricas del Cuzco como Ricchary Wayna ('Despierta joven') en 1972 y Filigranas Peruanas en 1981. Un factor que fue parte de todo este proceso es que algunos de los miembros pasaron tan solo temporalmente a esas instituciones para regresar luego al Centro Qosqo.¹⁶

En 1961, después de una serie de malentendidos y enfrentamientos en relación con un viaje que el Centro Qosqo había intentado realizar a México, prominentes miembros suyos formaron el conjunto Danzas del Tawantinsuyo. Como se anunció, Danzas del Tahuantinsuyo, posiblemente gracias a la experiencia de su principal empresario, Raúl Montesinos, de su coreógrafo, Juan Bravo y de su director musical, Ricardo Castro Pinto, logró éxito a nivel nacional y sudamericano. Compitió, por ejemplo, con el Centro Qosqo por el reconocimiento al mejor representante del arte cuzqueño y peruano. Asimismo, gracias a su propio esfuerzo, el Centro Qosqo participó en 1962 en el primer festival internacional de danzas folclóricas que se realizó en la provincia Argentina de Santiago del Estero. Al año siguiente, también por su propia cuenta, Danzas del Tawantinsuyo participó en el primer festival latinoamericano de folclor que se llevó a cabo en Manizales, Colombia, y en donde obtuvo el primer premio. Danzas del Tawantinsuyo, que según varios de los artistas que figuraban en esa época inició una nueva tendencia estilística del folclor cuzqueño para llamar más la atención de turistas y otros públicos,¹⁷

Sin embargo, los concursos no se llevaron a cabo, según su presidente, por falta de «la necesaria cooperación de la Municipalidad» (Paredes 1945: 89). En este fallido intento tanto como en el concurso que luego el Centro Qosqo impulsó en 1957 —aunque el nombre del que organizó el Centro Qosqo no lo anunciara explícitamente—, había un afán de mostrar la belleza física de los concursantes y la variedad de los trajes típicos del Cuzco. El Concurso de Belleza Indígena (que no incluía la categoría de mestizo como el que intentó organizar el IAA (Cuzco) que primero organizó el Centro Qosqo y que posteriormente pasó ser parte de la programación de la Semana del Cuzco) siguió llevándose a cabo hasta fines de la década de 1960, pero perdió importancia regional (en algunas ocasiones inclusive se canceló) después de unos pocos años. Véase De la Cadena (2000: 177-182) para información adicional sobre este concurso, que es interpretado desde una perspectiva y un marco general de los que difiere.

¹⁶ Por ejemplo, Manuel y Reynaldo Pillco, Baltazar Zegarra y Diómedes Oroz formaron parte de Danzas del Tawantinsuyo y posteriormente regresaron al Centro Qosqo.

¹⁷ Así, en un artículo periodístico se comentó sobre una presentación de Danzas del Tawantinsuyo: «Asimismo se advirtió, que algunas de las danzas como Q'anchi, han sido aumentadas en sus movimientos lo que da mayor vistosidad en el desarrollo de estos bailes vernaculares» (*El Comercio*, 10 de abril de



15 Centro Qosqo antes de iniciar una gira artística (Cuzco, 1950)



16 Elenco del Centro Qosqo (1971)

fue particularmente exitoso durante la década de 1960, pero decayó en presencia regional y nacional durante la siguiente década. Para ese entonces, la práctica y la enseñanza del folclor tomaron un renovado impulso con la promoción del gobierno del general Velasco Alvarado que se inició con el golpe militar de octubre de 1968.

La revolución militar de Velasco Alvarado, aunque debe ser entendida en el contexto de una lucha a largo plazo para la reforma del sistema político peruano y la transformación de las estructuras de poder dominante que, en muchos sentidos, fracasó en su intento revolucionario desde «arriba» (Rénique 1988: 212-307), marcó hitos importantes en la presencia de la sierra y la cultura andina en la escena nacional (Turino 1991 y Mendoza 2000: 68-72 y 2001: 109-115). El gobierno de Velasco Alvarado no solo puso oficialmente un punto final al sistema de hacienda en el campo e intentó promover la autonomía regional dentro del Perú, sino que también fomentó su propio programa para incorporar la música y danzas folclóricas a la construcción de «una verdadera cultura nacional integrada, que asumiera plenamente nuestra realidad pluricultural» (INC 1977: 7). En su deseo de crear «canales permanentes de interrelación cultural» (INC 1977: 3), Velasco utilizó el sistema educativo y las dos importantes instituciones que él creó, el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS),¹⁸ y el Instituto Nacional de Cultura, que reemplazó a la antigua Casa de la Cultura.

Por otro lado, al dictar una serie de reglamentaciones para las telecomunicaciones, la música folclórica, sobre todo la andina, y el idioma quechua se hicieron presentes por primera vez en programas radiales y televisivos de los cuales estaban anteriormente excluidos. Estas reglamentaciones, como recuerda Lloréns, «cayeron en desuso» durante el giro más conservador en el gobierno del general Morales Bermúdez (1975-1980) y así la música andina perdió terreno en las «emisoras hostiles a la música nacional». A pesar de ello, continúa Lloréns (1983), «los espacios radiales orientados a provincianos serranos residentes en Lima habían continuado aumentando en esos años» (p. 128) y la presencia andina siguió creciendo a través de este medio.

1962, p. 1). Danzas del Tawantinsuyo es también señalada por artistas de la época como el conjunto iniciador de las cortas faldas de las bailarinas que las hace ver a veces como intérpretes de una especie de «can-can andino» (esta expresión que me parece muy apropiada para describir algunas de las piezas que hasta hoy interpreta el Centro Qosqo la escuché por primera vez de mi amigo, el intelectual y artista cuzqueño Carlos Gutiérrez).

¹⁸ La organización corporativa nacional más importante para el desarrollo de las políticas militares regionales fue el SINAMOS, que tenía como objetivo la promoción de la autonomía regional por medio del surgimiento de instituciones y políticas gubernativas regionales y locales (véase Rénique 1988: 215).

Como he señalado anteriormente (Mendoza 2000: 71-72 y 2001: 113-114), en Cuzco, antes del gobierno de Velasco, las principales entidades promotoras del folclor fueron privadas (con ocasional e indirecto apoyo estatal), pero, a partir de ese gobierno, el Estado, por medio de los canales que mencioné, comenzó a tener una presencia más directa. Si bien, por un lado, la tendencia a la proliferación de concursos y presentaciones folclóricas locales en el Cuzco había comenzado hacía unas décadas y, por otro lado, poco antes del advenimiento del gobierno de Velasco, en 1967, la Municipalidad del Cuzco había creado la Comisión Municipal de la Semana del Cuzco (reemplazando a la Comisión Organizadora de los Festejos del Cuzco), que le dio un nuevo empuje a los concursos que se realizaban con motivo del Inti Raimi, no hay duda de que la promoción y respaldo del Estado hacia el folclor tuvo un importante impacto en la región y en todo el país.¹⁹ El apoyo estatal estimuló la creación de nuevos conjuntos e instituciones folclóricas, así como concursos y presentaciones que casi toda clase de institución cuzqueña (colegios, ministerios, sindicatos, ligas deportivas, clubes, parroquias, etc.) desempeñó en este género.

El gobierno de Velasco Alvarado y el de Morales Bermúdez, mediante convenios internacionales que favorecían a la infraestructura turística (el más importante de todos fue el establecido con la UNESCO) y la creación de una situación propicia para la inversión de capitales provenientes de antiguos terratenientes de la región, así como de Lima y del extranjero, contribuyeron también al desarrollo del Cuzco como centro turístico y folclórico a lo largo de la década de 1970. Aunque desde la década anterior el Cuzco estaba convirtiéndose en paraíso turístico, recién en la década de 1970 la actividad turística comenzó a tener una presencia económica significativa en la región, con lo que la capital se convierte en una ciudad cosmopolita llena de hoteles y tiendas de *souvenirs*. Aunque el impacto económico de la actividad turística ha sido siempre difícil de medir y según investigadores locales no se ha potenciado al nivel que se debería (Aguilar, Hinojosa y Milla 1992, Guillen 1982 y Lovón 1982), el efecto que este desarrollo ha tenido en la creación de la identidad cuzqueña y en la producción y recreación de categorías étnico-raciales por medio de la producción artístico-folclórica dentro de esta región parece más claro.

Hacia comienzos de la década de 1990, en Cuzco podía apreciarse que, si bien por un lado el crecimiento del flujo turístico hacia la región y la promoción estatal

¹⁹ Por ejemplo, el gobierno de Velasco estableció los Encuentros Inkarrí que, aunque tan solo duraron unos pocos años e intentaron lograr que las comunidades campesinas interpretaran sus propias danzas sin necesidad de intermediarios, comprendían competencias, primero en el ámbito distrital, provincial y departamental, y tenían luego una elección final en Lima. Durante el gobierno de Morales Bermúdez, se instauró el importante Festival Carnavalesco de Coya, que aún permanece.

durante la década de 1970 habían tenido un efecto importante en la consolidación del sentimiento de orgullo de los cuzqueños por su folclor y en la ampliación de los espacios en los que se practicaba, se podía ver también, por otro lado, que lo que hacia finales de la década de 1940 se cristalizó como parámetros para juzgar lo que se consideraba «tradicional» cuzqueño, ya sea «mestizo» o «indígena», seguía teniendo una gran preeminencia. Ello no quiere decir en absoluto que la creatividad en las prácticas festivas se hubiera estancado, que el repertorio no hubiera seguido en aumento o que los mencionados parámetros no hubieran sido constantemente cuestionados en diversas situaciones como las que se mencionarán a continuación. Sin embargo, los criterios y las formas que los artistas e intelectuales habían cristalizado para la definición de lo que los cuzqueños, peruanos, o quizá algunos otros hispanoamericanos pudieran considerar «suyo» hacia finales de la década de 1940, seguían siendo reforzados en contextos en los que ciertos especialistas eran llamados para realizar juicios sobre tradiciones cuzqueñas.

Nuestro folclor es digno de orgullo y de admiración

Como mencioné en la introducción, este libro comenzó a gestarse cuando, hacia finales de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, no pude más que rendirme ante la evidencia del orgullo que los músicos y bailarines cuzqueños, ya sea en las fiestas locales o en presentaciones en escenario, sentían por su arte, al que llamaban folclor. Tampoco pude evitar ver que este terreno, que incluía tanto a las comunidades campesinas de provincias lejanas a la ciudad del Cuzco como a las más importantes instituciones culturales en la ciudad, era siempre contencioso y un lugar privilegiado en el que los cuzqueños definían identidades sociales y étnico-raciales. Descubrí, por ejemplo, que las danzas más populares entre las que en ese momento eran consideradas tradicionales cuzqueñas comenzaron a figurar hacia la década de 1970, después de cuestionamientos y disputas en los concursos regionales organizados con motivo de la Semana del Cuzco (Mendoza 2000: 77, 120-123). Las llamadas danzas de Paucartambo, consideradas en la región como «danzas mestizas», eran interpretadas por miembros de pequeñas comunidades campesinas —la mayoría de ellas quechua-hablantes— en sus fiestas locales o en el peregrinaje regional al santuario del Señor de Qoyllurit'i,²⁰ así como por el Centro Qosqo diariamente en sus espectáculos para turistas.

²⁰ Esta peregrinación es la más importante en Cuzco y una de las más grandes en los Andes en general (véase Sallnow 1987 y Poole 1988).

Otra situación inmediata que puso en evidencia que en el campo del folclor se realizaban constantemente luchas por la creación y redefinición de identidades en Cuzco, y que enfrenté cuando recién iniciaba mis trabajos de investigación en la región, fue una que he analizado con detalle en libros anteriores y que tiene que ver con la fuerte presencia de música y danzas llamadas «altiplánicas» que se observaban en Cuzco desde finales de la década de 1980 (Mendoza 2000 y 2001). Las jóvenes generaciones cuzqueñas se identificaban con esos estilos y, si bien no negaban que existieran «danzas tradicionales» cuzqueñas, encontraban muchas limitaciones en las tradiciones. Ellos se identificaban, más bien, con una tradición andina que consideraban más «moderna», urbana y cosmopolita, que finalmente asumieron como suya.

El hecho de que la música y la danza llamadas «altiplánicas» fueran consideradas de esa forma por los jóvenes tenía bastante relación con el prestigio internacional que el estilo genérico «andino» había adquirido en ese entonces. Este estilo se gestó en la tradición de música urbana folclórica boliviana entre mediados de la década de 1960 y la de 1970, y fue difundida, primero, en Europa por músicos bolivianos y chilenos (Wara Céspedes 1984, Leitchman 1989). Ellos participaron en las peñas folclóricas bolivianas en camino al exilio (Wara Céspedes 1984: 228). Por ello, el estilo que ha sido popularizado por los medios norteamericanos y europeos como «andino» tiene un claro sello boliviano. Aunque la aceptación del charango dentro de la tradición urbana cuzqueña estaba en esa época establecida (hecho asociado claramente con la labor realizada por *La hora del charango*), el hecho de que en la tradición boliviana se utilice con frecuencia el charango reforzó el interés por el instrumento en las jóvenes generaciones de músicos cuzqueños.

Frente a la popularidad de la música y danzas altiplánicas entre los jóvenes y al hecho de que los turistas nacionales y extranjeros esperaran escuchar en Cuzco el «estilo andino de música», por lo menos desde la década de 1980, los artistas cuzqueños enfrentaron nuevas contradicciones y paradojas que merecen un estudio detallado. Sin embargo, un factor muy interesante de todo el debate frente a la llamada «invasión» de los estilos altiplánicos en el Cuzco fue constatar que los jóvenes danzarines y músicos, que se reprimían en nombre de la «tradición cuzqueña», defendieron su derecho a llevar a cabo sus prácticas y definir las como folclor. Al hacer ello, y aunque el folclor no era solo cuzqueño sino de otros países andinos, los jóvenes otorgaban al arte folclórico una validez difícil de negar.

Aunque el campo del folclor siguió siendo contencioso mientras los cuzqueños seguían recreando y renovándolo, lo que no puede negarse es que, gracias a los complejos procesos que he ilustrado parcialmente en este libro, este espacio obtuvo una validez indiscutible hacia finales de la década de 1950. Otro asunto que he tratado de demostrar es que, a diferencia de otras perspectivas y, en parte, de la mía propia en el pasado, considero que el espacio folclórico se desarrolló y cimentó

debido a una compleja y fluida interacción entre artistas e intelectuales de diversos sectores sociales urbanos y rurales del Cuzco durante la primera mitad del siglo XX. En ese período, además, se cristalizaron una serie de parámetros y un repertorio que debía guiar lo que debía considerarse representativo de la identidad cuzqueña o peruana, ya sea dentro de una tradición mestiza o una indígena. Aunque, como he mostrado en este libro, las categorías «mestiza/o» e «indígena» resultan un tanto simples y problemáticas para clasificar muchas prácticas artísticas cuzqueñas, siguen siendo utilizadas hasta hoy en diversos contextos de la región, sobre todo en concursos y presentaciones escénicas. En mi opinión, el repertorio cristalizado hacia finales de la década de 1950 ha sido en adelante reconocido y asumido abiertamente por los cuzqueños como propio o típico no porque haya sido resultado de una simple manipulación o imposición de las elites intelectuales y artísticas indigenistas o neo-indigenistas, sino porque fue consecuencia del complejo proceso de intercambio en los espacios que he tratado en este libro.

Estrechamente relacionada con propuestas políticas de identidad regional y nacional durante la primera parte del siglo XX, la producción artístico-folclórica posterior a la década de 1950 en la ciudad del Cuzco se vio cada vez más desligada de estos proyectos y quizá más dependiente del propósito de que se consolidara como centro turístico. El deseo de representar lo nacional siguió presente en la actividad artístico-folclórica cuzqueña durante las décadas posteriores, tal como atestigua la ofensa que sintieron los artistas cuzqueños cuando no se los escogió para representar al Perú en los eventos de México en 1968. Pero quizá un afán de presentar de manera consistente y esquemática una tradición frente a un público turístico, y el sentimiento de oportunidad perdida frente a un Estado nacional que no los reconocía como fuente del arte nacional, se asociaron para que, hacia la década de 1960, los intelectuales y artistas cuzqueños se preocuparan más por el reforzamiento y congelamiento que por la evolución del repertorio y los parámetros que habían conseguido formar hasta entonces. Por ello, finalmente, se convirtieron en cánones que las instituciones culturales en la ciudad del Cuzco debían preservar.

Pero, según mi punto de vista, hay por lo menos tres razones importantes que, interrelacionadas entre sí, interesan para entender la complejidad del proceso creativo intelectual, sentimental y artístico que se llevó a cabo en Cuzco en la primera parte del siglo, sobre todo entre 1920 y 1950. En primer lugar, puede aprenderse una lección importante sobre el potencial que todavía el Perú puede aprovechar para la creación y promoción de espacios que permitan un intercambio fluido entre artistas, intelectuales y políticos de diferentes sectores sociales de nuestra sociedad. Este hecho sería fructífero para materializar propuestas ideológicas, políticas y sociales que incluyeran la voz y el sentir de sectores sociales que normalmente son incluidos en estas propuestas.

En segundo lugar, se debe rescatar de la crítica, a veces un poco dura y parcial, la gran importancia e impacto que tuvo, en los ámbitos regional y nacional, así como el esfuerzo de los artistas e intelectuales cuzqueños por otorgar relevancia en la nación el sentimiento y los anhelos de una mayoría serrana cuya cultura se marginaba o silenciaba mediante distintos mecanismos. Con todas las contradicciones y paradojas que pueden hallarse en el discurso y el actuar de las propuestas de mestizaje de algunos de los neoindianistas a los que hago alusión en este libro, no puedo dejar de reconocer que ellos, como sugiere Klaren (2001), intentaron situar la cultura indígena al centro de un «Estado andino» para convertirla en cultura pública en un momento histórico en el que el «Estado criollo» no le daba mayor cabida (p. 217). Como parte de los resultados positivos de los esfuerzos de los neo-indianistas, se validó y fortaleció un fructífero campo de acción creativo que se clasificó «folclor». Estos tomaron este campo como fuente de inspiración para sus propuestas sociales y políticas en el ámbito nacional cuando las prácticas folclóricas eran marginadas y desdeñadas por los grupos social y políticamente dominantes en la región y en el País.

Finalmente, y quizá de manera más general y teórica, quisiera señalar que al comprender la complejidad de la interacción entre los artistas y los intelectuales cuzqueños que materializó lo que hemos llegado a llamar indigenismo y neo-indianismo, es evidente que, como sugería Williams (1977), los cambios cualitativos que se llevaron a cabo durante las décadas de 1920 y 1950 no pueden ser entendidos tan solo como «epifenómenos» de cambios institucionales o como «evidencia secundaria» de cambios en las relaciones sociales y económicas entre las clases sociales o dentro de una clase social (p. 131). Para poder entender la complejidad de lo que sucedía en la sociedad cuzqueña en cuanto a propuestas de identidad regional, nacional y americana, es necesario penetrar en la experiencia social de los actores, en lo que pensaban y sentían cuando se encontraban unidos en el propósito conjunto de «crear lo nuestro».

Bibliografía

AGUILAR, Víctor; Leonith HINOJOSA, y Carlos MILLA

1992 *Turismo y desarrollo. Posibilidades en la región Inka*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

APARICIO, Manuel

1994 «Humberto Vidal Unda: siete décadas de cusqueñismo». En Carlos Milla, E. Miranda y E. Velarde Pérez (eds.). *Cincuenta Años de Inti Raimi*. Cuzco: EMUFEC- Municipalidad del Qosqo, pp. 125-164.

2000 «Cuscología y sus orígenes». En Luis Millones, Hiroyasu Tomoeda y Tatsuhiko Fujii (eds.). *Desde afuera y desde adentro: ensayos de etnografía e historia del Cuzco y Apurímac*. Osaka: National Museum of Ethnology, pp. 95-122.

ARES QUEIJA, Berta

1984 «Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú». *Revista de Indias*, vol. 44, n.º 174, pp. 445-463.

AVENDAÑO, Ángel

1999 *Diccionario enciclopédico del Qosqo*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo.

BACA, Reynaldo

S. a. «Breve biografía de Reynaldo Baca Cuba». Manuscrito. Cuzco.

1994 «Repertorio de danzas de los programas». Manuscrito. Cuzco.

BÉHAGUE, Gerard

1996 «Latin American Music, c. 1929-c.1980». En Leslie Bethel (ed.). *The Cambridge History of Latin America*. Vol. 10: Latin America since 1930s: Ideas, Culture and Society. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 307-363.

BOURDIEU, Pierre

1987 «What Makes a Social Class?: On the Theoretical and Practical Existence of Groups». *Berkeley Journal of Sociology*, n.º 32, pp. 1-17.

CADENA, Marisol de la

1999 *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham: Duke University Press.

2001 «Mestizos-indígenas, imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco». En Gisela Cánepa Koch (ed.). *Identidades representadas, performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 179-212.

CALVO, Rossano

1999 *La tradición: representación de la urbe andina cusqueña en el siglo XX*. Cuzco: Municipalidad de Santiago.

2002 «Valicha Canción e Identidad». *Tampu. Revista de Cultura Andina*, año II, n.º 4, pp. 15-17.

CÁNEPA KOCH, Gisela

2001 «Introducción. Formas de cultura expresiva y la etnografía de “lo local”». En Gisela Cánepa Koch (ed.). *Identidades representadas, performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 179-212.

CASTRO PINTO, Ricardo

1999 «Breve reseña histórica del Centro Qosqo de Arte Nativo». En *Centro Qosqo de Arte Nativo. Bodas de Diamante. 1924-1999*. Cuzco: Navarrete, pp. 10-15.

CENTRO QOSQO DE ARTE NATIVO

1960 «Coros y danzas folklóricas». Manuscrito. Cuzco.

1988 *Estatuto del Centro Qosqo de Arte Nativo*. Cuzco: Centro Qosqo.

COTLER, Julio

1978 *Clases, Estado y nación en el Perú*. Peru Problema 17. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DANIEL, Ivonne

1995 *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press.

DEUSTUA, José y José Luis RÉNIQUE

1984 *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú 1897-1931*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

ECO MUSICAL

1943 *In Memoriam Daniel Alomía Robles*, año II, n.º 10, Lima y Buenos Aires, julio, Talleres Gráficos «Optimus».

EL CHUCCHITO

1999 «Julio César Benavente Díaz y su charango». En *Centro Qosqo de Arte Nativo Bodas de Diamante 1924-1999*. Cuzco: Navarrete, pp. 76-80.

ERLMANN, Veit

1992 «“The Past is Far and the Future is Far”: Power and Performance among Zulu Migrant Workers». *American Ethnologist*, vol. 19, n.º 4, pp. 688-709.

1996 *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago: University of Chicago Press.

ESCOBAR, Gloria y Gabriel

1981 *Huaynos del Cusco*. Cuzco: Garcilazo.

ESTENSSORO, Juan Carlos

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

1990 «Música, discurso y poder en el régimen colonial». Tesis de magíster en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1992 «Los bailes de los indios y el proyecto colonial». *Revista Andina*, vol. 10, n.º 2, pp. 353-389.

2003 *Del paganismo a la santidad*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto Riva-Agüero.

FABIAN, Johannes

1990 *Power and Performance: Ethnographic Exploration through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press.

FLORES NÁJAR, Eldi

1994 «Notas para la historia del turismo en el Cusco». *Revista del Instituto Americano de Arte*, n.º 14, Cuzco, 1993-1994, pp. 209-214.

GARCÍA, Uriel

1930 *El nuevo indio*. Cuzco: Rozas.

1949 *Pueblos y paisajes sud peruanos*. Lima: Cultura Antártida.

GONZALES JIMÉNEZ, Odi

1999 *Taki Parwa/22 Poemas Kilku Warak'a*. Cuzco: Biblioteca Municipal del Cuzco.

GUSS, David

2000 *The Festive State: Race, Ehtnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley: University of California Press.

GUILLEN, Jesús

1982 *El desarrollo del Cusco. Balance de unas Ilusiones 1959-1982*. Cuadernos para el debate regional n.º 7. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Bartolomé de Las Casas.

HOBBSAWM, Eric

1983 «Introduction: Inventing Traditions». En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (Perú)

1977 «Bases para la política cultural de la Revolución peruana». *Runa*, n.º 16, pp. 3-7.

ITIER, César

1995 *El teatro quechua en el Cuzco*. Tomo I. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla. Lima: Centro Bartolomé de Las Casas-Instituto Francés de Estudios Andinos.

2000 *El teatro quechua en el Cuzco*. Tomo II. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Centro Bartolomé de las Casas.

KLAREN, Peter

2001 «Review of Marisol de la Cadena, *Indigenous Mestizos*». *Dispositio/n*, vol. 24, n.º 51, pp. 213-220.

KRISTAL, Efraín

1987 *The Andes Viewed from the City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930*. Nueva York y París: Peter Lang.

KRÜGGELER, Thomas

1999 «Indians, workers and the arrival of Modernity: Cuzco, Peru, 1895-1924». *The Americas*, vol. 56, n.º 2, pp. 160- 188.

LAUER, Mirko

1997 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima: Centro Bartolomé de las Casas- SUR Casa de Estudios del Socialismo.

LEITCHMAN, Ellen

1989 «Musical Interaction: A Bolivian Mestizo Perspective». *Latin American Music Review*, vol. 10, n.º 1, pp. 29-52.

LIMANSKY, Nicholas E.

2003 *The Legacy of the Diva* [en línea]. San José, California: Pacific Computec, 1999-2006. <<http://www.divalegacy.com>> [consulta: 23 de marzo de 2006].

LÓPEZ, Rick

2004 «Intellectuals, the Popular Classes, and the State: Integrating the Mexican Cultural Nation, 1916-1940». Ponencia presentada en el Panel «Comparing Indigenismo» en el XXV LASA Congress, Las Vegas.

S. a. [en prensa] «Two Ways of Exalting Indianness in 1921: The Noche Mexicana and the Exposition of Popular Art». En Mary Kay Vaughan y Stephen Williams (eds.). *Forjando Patria: State, Society and the Formation of National Identity in Mexico, 1920-1940*. Durham: Duke University Press.

LÓPEZ LENCI, Yazmín

2004 *El Cuzco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima: Concytec-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LOVÓN, Gerardo

1982 *Mito y realidad del turismo en el Cuzco*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.

LLORENS, José Antonio

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

MATOS MAR, José

1984 *El desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MENDOZA, Zoila

1998 «Defining Folklore: Mestizo and Indigenous Identities on the Move». *Bulletin of Latin American Research*, vol. 17, n.º 2, pp. 165-183.

1999 «Genuine but Marginal: Exploring and Reworking Social Contradictions through Ritual Dance Performance». *Journal of Latin American Anthropology*, 3 (2), pp. 86-117.

2000 *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.

2001 *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis

1987 *La sangre de los cerros: Urqkunapa Yawarnin*. Lima: CEPES-Mosca Azul-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MOULD DE PEASE, Mariana

2000 «Apuntes interculturales para la historia inmediata de Machu Picchu: las funciones de Hiram Bingham y Albert Giesecke». *Revista del Archivo Regional del Cuzco*, n.º 15, junio, pp. 133-147.

MUNICIPALIDAD DEL CUZCO

1990 *Cusco... Testimonios*. Cuzco: Municipalidad del Cuzco.

NAVARRO DEL ÁGUILA, Víctor

1944 «Calendario de fiestas populares del Cuzco». *Revista del Instituto Americano de Arte, Cuzco*, año 3, n.º 3, enero-junio, pp. 37-80.

NETTL, Bruno

1997 «Native American Music». En Bruno Nettl, Charles Capwell, Thomas Turino e Isabel Wong. *Excursions in World Music*. 2.ª ed. New Jersey: Prentice Hall, pp. 251-268.

NÚÑEZ REBAZA, Lucy y José LLORÉNS

1981 «La música tradicional andina en Lima Metropolitana». *América Indígena*, 41 (1), pp. 53-74.

OJEDA, Pablo

1987 «Importancia de la música cusqueña en el desarrollo de la música peruana». Manuscrito. Cuzco.

OLSEN, Dale

1986 «The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style». *Folk Harp Journal*, n.ºs 53, pp. 48-54; 54, pp. 41-48; 55, pp. 55-59; y 56, pp. 57-60.

OROZ VILLENA, Diómedes

1989 «Breve reseña histórica del “Centro Qosqo de Arte Nativo”». Manuscrito. Cuzco.

1999 *Cancionero de Aniversario, Centro Qosqo de Arte Nativo*. Cuzco: Instituto Nacional de Cultura.

PAGAZA GALDO, Consuelo

1963 «El yaraví». *Revista del Instituto Americano de Arte*, n.º 11, Cuzco. [Publicado anteriormente en *Folklore Americano*, n.ºs 8-9, pp. 75-141]

PAREDES, Luis Felipe

1945 «Memoria leída por el Dr. Luis Felipe Paredes, Presidente cesante del Instituto, correspondiente al año de 1944». *Revista del Instituto Americano de Arte*, n.º 4, pp. 88-92.

PAREJO, Rafael

1988 «Julio Benavente Díaz: Charango and Songs from Cuzco». Textos para el disco compacto del mismo nombre, pp. 9-12. Ocora, Radio France.

PAŪKAR, Martín

1947 «Música, danzas y cantos del Cuzco». *Revista de Instituto Americano de Arte*, n.º 5, Cuzco, noviembre, pp. 25-30.

PILCO PAZ, Enrique

2000 «Velada de Lunes Santo en la Catedral del Cusco, Simbolismo y Ritual». Tesis de licenciatura en Antropología. Cuzco: Universidad Nacional San Antonio de Abad.

2002 «Cantos litúrgicos quechua». Manuscrito. Proyecto discográfico UNESCO.

S./f. «Maestros de capilla, mestizaje musical y catolicismo en los Andes del Sur». *Revista Andina*, n.º 40, Cuzco. [En prensa]

PILLCO, Familia

S. a. «La música del Cusco a través de tres generaciones». Manuscrito. Cuzco.

PINILLA, Enrique

1988 «La música en el siglo XX». En *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, pp. 125-213.

POOLE, Deborah

1988 «Landscapes of Power in a Cattle-Rustling Culture of Southern Andean Peru». *Dialectical Anthropology*, n.º 12, pp. 367-398.

1990 «Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance». *The Drama Review*, vol. 34, n.º 2, pp. 98-126.

1997 *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

RAYGADA, Carlos

1936 «Panorama musical del Perú». *Boletín Latinoamericano de Música*, año 11, Lima, abril, pp. 169-213.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

2001 *Diccionario de la Lengua Española*. 22.^a ed. 2 tomos. Madrid: Real Academia Española.

REMY, María Isabel

1991 «Los discursos sobre la violencia en los Andes. Algunas reflexiones a propósito del Chiaraje». En Enrique Urbano (comp.). *Poder y violencia en los Andes*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, pp. 261-297.

RÉNIQUE, José Luis

1988 «State and Regional Movements in the Peruvian Highlands: The Case of Cusco 1895-1985». Tesis de Ph. D. Nueva York: Universidad de Columbia.

1991 Los sueños de la sierra: Cusco en el siglo XX. *Lima: CEPES*.

REVISTA UNIVERSITARIA

1960 «Homenaje al Dr. Alberto A. Giesecke». *Revista Universitaria*, vol. XLIX, segundo semestre, pp. 9-28.

ROEL PINEDA, Josafat

1959 «El wayno del Cuzco». *Folklore Americano*, n.ºs 6-7, Lima, pp. 129-246.

ROMERO, Raúl

1988 «La música tradicional y popular». En *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, pp. 216-283.

1998 «Perú». En *Garland Encyclopedia of World Music: South America, Mexico, Central America and the Caribbean*. Nueva York: Garland.

2001 *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.

2002 «Popular Music and the Global City: Huayno, Chicha and Tecno-cumbia in Lima». En Walter Aaron Clark (ed.). *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 217-239.

ROMERO, Raúl (ed.)

2002 *Sonidos andinos: una antología de la música campesina del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROCA WALLPARIMACHI, Demetrio

1999 «El tema de Juan El Bandolero». En *Centro Qosqo de Arte Nativo Bodas de Diamante 1924-1999*. Cuzco: Navarrete, pp. 62-67.

ROWE, William y Vivian SCHELLING

1991 *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Nueva York: Verso.

ROZAS ARAGÓN, Abel

1994 «El guión del (Inti Raymi), introducción». En Carlos Milla, E. Miranda y E. Velarde Pérez (eds.). *Cincuenta años de Inti Raimi*. Cuzco: EMUFEC-Municipalidad del Qosqo, pp. 91-95.

ROZAS ARAGÓN, Abel (Director General)

1991 «Música del Qosqo». Companion pamphlet to the music anthology. Cuzco: Municipalidad del Cuzco.

SALLNOW, Michael

1987 *Pilgrims of the Andes: Regional Cults in Cusco*. Washington, D. C. y Londres: Smithsonian Institution Press.

SAVIGLIANO, Marta

1995 *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.

SELIGMAN, Linda

1989 «To Be In Between; the Cholas as Market Women». *Comparative Studies of Society and History*, vol. 31, n.º 4, pp. 694-721.

TAMAYO HERRERA, José

1980 *Historia del indigenismo cuzqueño. Siglos XVI-XX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

1981 *Historia social del Cuzco republicano*. 2.^a ed. Lima: Universo.

TTUPA LLAVILLA, Esteban

1988 «Policarpo Caballero Farfán». En *Música incaica: sus leyes y su evolución histórica*. Lima: COSITUC, pp. 19-24.

TURINO, Thomas

1983 «The Charango and the Sirena: Music, Magic, and the Power of Love». *Latin American Music Review*, 4 (1), pp. 81-119.

1984 «The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity». *Ethnomusicology*, 28 (2), pp. 253-270.

1991 «The State and Andean Musical Production in Peru». En Greg Urban y Joel Sherser (eds.). *Nation States and Indians in Latin America*. Austin: University of Texas Press, pp. 257-285.

VALCÁRCEL, Luis E.

1924 *Inkánida: la Misión Peruana de Arte Inkaico en Bolivia, República Argentina i el Uruguai*. Vol. 1. Cuzco: Librería Tipografía «Cuzco».

1981 *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

1986 «Prologo a la Tercera Edición» de José Uriel García. *El nuevo indio*. Cuzco: Municipalidad del Cuzco, pp. 17-18.

VALENCIA ESPINOZA, Abraham

1994 «Pancho Gómez Negrón y el folklore cusqueño». *Revista del Instituto Americano de Arte*, n.º 14, Cuzco, 1993-1994, pp. 153-161.

VARALLANOS, José

1962 *El cholo y el Perú: introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural*. Buenos Aires: Imprenta López.

VIDAL DE MILLA, Delia

1982 *Humberto Vidal Unda, su pensamiento, su obra, su pasión: el Cusco*. Cuzco: Inti Raimi.

VIDAL UNDA, Humberto

1958 *Visión del Cuzco, monografía sintética*. Cuzco: Garcilaso.

VIDAL UNDA, Humberto (dir.)

1945 *Semana del Cuzco, cita continental en la Capital Arqueológica de América*, año 1, n.º 1, Cuzco. [Publicación eventual]

VIVANCO, Alejandro

1973 «El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima». Tesis de bachiller. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

WADE, Peter

2000 *Music, Race and Nation, Musica Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

WARA CÉSPEDES, Gilka

1984 «New Currents». En *Música Folklórica in La Paz, Bolivia*. *Latin American Music Review*, vol. 5, n.º 2, pp. 217-242.

WILLIAMS, Raymond

1977 *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Apéndice

Discografía mínima

Esta reducida discografía lista un mínimo de referencias a grabaciones existentes de algunas de las piezas musicales que mencionadas explícitamente en el texto. No intenta de ninguna manera cubrir la amplia lista de grabaciones que existe de música cuzqueña perteneciente a la época que abarca esta investigación.

BENAVENTE DÍAZ, Julio

Charango et chants du Cuzco/Charango and songs from Cuzco. Disco compacto (CD C 559037). Occora. París: Radio France, 1988.

CENTRO QOSQO DE ARTE NATIVO

Saqsayhuamán, LP (LD 1763). Lima: IEMPSA, s. a.

Centro Qosqo de Arte Nativo. Casete. Centro Qosqo de Arte Nativo, s. a.

Qosqo Llaqta. LP (ELD-02-01.11.). Lima: IEMPSA, 1984.

Qosqo Takiyninchis. Disco compacto (CD 91150069). Lima: IEMPSA, s. a.

Original en LP (LD 1446). Lima: IEMPSA, 1964.

DANZAS DEL TAWANTINSUYO

Danzas del Tawantinsuyo. LP (LD1304). Lima: IEMPSA, s. a.

FAMILIA PILLCO

Familia Pillco. Violins from the Andes. Disco compacto (LC 3885). Bath: TUMI Music, 2001.

MUNICIPALIDAD DEL CUZCO

Música del Qosqo. Cuatro casetes y un folleto. Cuzco: Municipalidad del Cuzco, 1991.

