



IGNACIO ALEJANDRO RAMOS RODILLO

<https://orcid.org/0000-0002-3361-3925>

ignacioramosrodillo@gmail.com

Investigador independiente

Dilemas nacionales y populares en el movimiento de la Nueva Canción Peruana: casos en torno al Taller de la Canción Popular (ca. 1974 - década de 1980)*

National and Popular Dilemmas in the Nueva Canción Peruana Movement: Examples Related to the Taller de la Canción Popular (ca. 1974-1980s)

Este estudio recrea parcialmente el desarrollo del movimiento de la Nueva Canción Peruana, en algunos casos relacionados con el Taller de la Canción Popular de la Escuela Nacional de Música (1974-1979). Describe y analiza las condiciones, contenidos y resultados de la adaptación del modelo provisto por la Nueva Canción Chilena, tanto en relación con la autocrítica interior del movimiento peruano como a sus críticos. La situación definió una serie de problemas de índole nacional y popular que involucraron a la política cultural del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, el horizonte estético de los talleristas, la organización misma del folklore en la ciudad de Lima, la evolución de la izquierda y las funciones estéticas, sociales y políticas de la canción comprometida.

Palabras clave: Celso Garrido-Lecca, folklore, Latinoamérica, Nueva Canción, renovación folklórica, Perú, Taller de la Nación Popular, Tiempo Nuevo, Vientos del Pueblo.

This article partially recreates the evolution of the Nueva Canción Peruana (New Peruvian Song) movement by analysing several examples related to the Taller de la Canción Popular (Popular Song Workshop) at the Escuela Nacional de Música (National Music School) (1974-1979). It describes and analyses the conditions, contents and results of the adaptation of the model of the Nueva Canción Chilena, both in relation to the self-criticism within the Peruvian movement and its critics. The situation defined a series of problems of a national and popular nature, involving the cultural policy of the Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (Revolutionary Government

* Esta investigación contó con el apoyo del Programa de Capital Humano Avanzado, Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Ministerio de Ciencias, Tecnología, Conocimiento e Innovación, Gobierno de Chile.

of the Armed Forces of Peru), the aesthetic horizons of the workshop participants, the organisation of folklore in the city of Lima, the rise of the left and the aesthetic, social and political functions of socially committed song.

Keywords: Celso Garrido-Lecca, folklore, Latin America, Nueva Canción, folkloric revival, Peru, Taller de la Nación Popular, Tiempo Nuevo, Vientos del Pueblo.

El presente artículo es producto de una investigación principalmente historiográfica que bebe de la musicología, los estudios culturales y otras disciplinas afines. La metodología se ha centrado en la recopilación de testimonios orales, la búsqueda y análisis de fuentes –impresas y aurales– y la revisión de bibliografía secundaria y terciaria.

El movimiento de la Nueva Canción Peruana (NCP) ha sido tratado solo tangencialmente (Lloréns 1982, 13-19; Lloréns y Oliart 1984, 73-83; Carrasco 1982; Bolívar Cano 1994, 173-178; Santa Cruz 2004; Degregori 2013; Huamán López 2015; Molina Palomino 2016; Álvarez Espinoza 2021, 68-77; Pinzás 2021a, 116-123; 2021b) excepto por dos monografías (Molina Palomino 2018, 327-362; Ramos Rodillo 2019). Ante esta evidencia, uno de los objetivos de este estudio ha sido recrear la trayectoria del NCP, particularmente en torno a la fundación y desarrollo del Taller de la Canción Popular y de los conjuntos Tiempo Nuevo y Vientos del Pueblo.

Para ello, hemos adoptado una perspectiva transnacional según la cual toda manifestación musical es producto “[...] del movimiento entre espacios” (Palomino 2021, 12). En este caso, la transnacionalidad no remite solamente a dialécticas poscoloniales de “centro” y “periferia”, sino también a las relaciones dadas en el interior del continente. Todas ellas han sido vitales, desde al menos el siglo XIX, tanto para la proyección global de infinidad de géneros musicales latinoamericanos como para la conformación de distintos proyectos nativistas, criollistas, nacionalistas (Madrid 2010, 231 y ss.) o del folklore (García 2013, 19-21; Turino 2003, 176 y ss.). En esta línea, el segundo objetivo es entender el desarrollo histórico de la renovación folklórica latinoamericana en sus dimensiones transnacionales.

A nivel continental, distintas escenas nacionales del folklore experimentaban una acusada reorientación estética y política desde al menos la década de 1950, que, tras la revolución cubana, impactó especialmente en los cuatro movimientos fundacionales de la renovación folklórica políticamente comprometida: el argentino –con el Nuevo Cancionero a la cabeza– (Molinero 2011, 185-190), el Canto Popular Uruguayo (Zitarrosa 1985, 19-23), Nueva Canción Chilena (NCCCh) (Rodrigo Torres 1980, 6-20) y Nueva Trova Cubana (Moore 2006, 135 y ss). Esta reorientación hizo suyas nuevas apelaciones a lo latinoamericano (Fairley 1985, 308) y un discurso crítico e ideológico, alcanzando además una proyección hemisférica que

abarcó Sudamérica, Centroamérica, el Caribe, México (Karam 2014, 30-33), Estados Unidos (Spener 2015, 56-61) y Europa Occidental. En sintonía con los “sesenta globales” (Zolov 2014, 355-359), estas escenas latinoamericanas trabarían contacto con movimientos afines como el *Folk Revival* estadounidense (Cohen y Petrus 2015, 196-245) y otros de Alemania Oriental (Leyn 2016, 278) e Italia (Bermani 2006, 102-121) y posteriormente emprenderían su diáspora tras las ofensivas reaccionarias de la década de 1970 hacia ciudades como Lima, La Habana, Ciudad de México, Managua, París, Berlín Oriental o Roma.

El movimiento continental abrazó una comprensión del folklore distinta a las tradicionalistas (Aretz 1980, 331; Blache 1983, 135-136; Carvalho-Neto 1973, 9-63; Prat 2008, 147-278) –desarrolladas a lo largo de la primera mitad del siglo XX–, dando la impresión de que se estrellaban una “nueva canción” contra una “vieja canción” folklórica. Dicha novedad consistió básicamente en una nueva comprensión de la cultura popular a partir de nociones de “pueblo” –*folk*– y “cultura” –*lore*– críticamente enmarcadas. A grandes rasgos, para la Nueva Canción el folklore es una categoría que cuestiona la distinción entre alta y baja cultura, que es simultáneamente rural y urbana, tradicional y moderna, proclive sin duda a la innovación, y que integra contenidos críticos y políticos. A lo largo de su historia, el movimiento contribuyó a la definición de los problemas, tópicos y agendas propios del campo cultural latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX: la emergencia de la juventud como subjetividad, ámbito de consumo y de concienciación (González y Feixas 2013, 98-102); la representación de nuevas subalternidades como pobladores y trabajadores urbanos y rurales, militantes, guerrilleros y activistas, mayor diversidad étnica, etcétera; la apelación a identidades y posiciones latinoamericanistas (Fairley 1984, 114), antiimperialistas (Ramos Rodillo 2018, 263 y ss) y anticoloniales (Aharonián 1989, 2-3); el dilema representado por los medios masivos e industrias culturales; una reorganización crítica y testimonial de la historia y el canon cultural; la reconsideración de la canción como artefacto semiótico (Benedetti 1982, 395-396), o una solución a determinadas urgencias estéticas del compromiso y la militancia.

Enmarcado así, el movimiento continental puede ser estudiado en las dinámicas relacionales tendidas entre estos cuatro movimientos principales y aquellas escenas de Sudamérica (Katz-Rosene 2015, 67-69; Peralta Idrovo 2003, 81-84; Martín 1998, 29-43), Centroamérica (Cortés 2000, 31-38; Sturman 2012, 253-258) y el Caribe (Brito Ureña 1997, 218-244; Malavet Vega 1988, 115-150) surgidas más tardíamente y que gozaron de menor reconocimiento. En su conjunto, dichas dinámicas estuvieron tensionadas por la influencia que aquellos cuatro movimientos ejercieron sobre las restantes escenas, observable en las distintas experiencias nacionales de

exportación / importación de los “modelos” de renovación provistos por Argentina, Cuba, Chile y Uruguay. Estos modelos, en sus procesos de adaptación y contextualización en los nuevos contextos nacionales, representaron problemas de variada magnitud relacionados con lo popular y lo nacional. Es este, desde mi perspectiva, el caso de la NCP, donde la dialéctica transnacional se expresó en iniciativas de nacionalización de la Nueva Canción –de factura chilena, al menos inicialmente– y las consecuencias y reacciones que estas tuvieron en los medios musical y político peruanos. La hipótesis aquí es que, inter y transnacionalmente, la adopción y adaptación de un modelo renovador extranjero en circunstancias como las señaladas, supuso un problema prioritario que afectaba tanto la popularidad de la canción comprometida como su efectividad política.

El Taller de la Canción Popular y la Nueva Canción Peruana

La NCP se desarrolló originalmente en Lima bajo el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA) (1968–1980). Una dictadura militar –liderada inicialmente por Juan Velasco Alvarado–, nacionalista, corporativista, desarrollista y tercerposicionista, abocada a la planificación y nacionalización de los principales sectores de la economía, la neutralización política de la sociedad civil, política internacional multilateral y la integración de grandes sectores sociales.

El GRFA constituye una época contradictoriamente crucial para el campo cultural peruano. Un rasgo fundamental suyo fue que algunas de las principales tendencias que interpelaban la estructura estamental de la nación, desde más o menos los años 1950, serían impulsadas u oficializadas por el Velascato o primera fase del GRFA (1968–1975), con el afán de modernizar la identidad nacional y contribuir a la justicia social y a la superación del racismo, entre otros atavismos. El gobierno intentó liderar estas transformaciones, dando cabida oficial a discursos, prácticas e instituciones que rompían con la hegemonía, por ejemplo, de un Perú blanco y eurocéntrico. A su vez, su incorporación al aparato público dotaba al régimen de legitimidad. Algunas de estas tendencias musicales críticas procedieron de la escena del folklore, del afroperuanismo –especialmente con Victoria y Nicomedes Santa Cruz– (Feldman 2009, 1–20) o estuvieron representadas por algunos destacados exponentes criollos –Chabuca Granda (Romero 2015, 103), Manuel Acosta Ojeda (Martínez 2008, 138–139), Augusto Polo Campos y otros–.

En la práctica, la política cultural velasquista planeaba una reestructuración institucional, la incorporación de nuevos elencos, intelectuales y burocratas al aparato público, y el auspicio a determinadas iniciativas independientes, entre otras acciones. Lo último resultaba en una absorción relativa

de la iniciativa autónoma preexistente al Velascato (Rojas 2022, 203) por parte de la Casa de la Cultura, Dirección de Promoción y Difusión de Reforma Agraria, Instituto Nacional de Cultura (INC), Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) y el Sistema Nacional de Información (SINADI). Esta política enfrentaba la falta de legitimidad del régimen ante la ciudadanía y entre intelectuales y artistas, y entre partidos políticos y medios de comunicación. Así, desplegó estrategias en dos direcciones: el diseño de una visión multicultural y popular del Perú y la instrumentalización de ciertos aspectos de la cultura popular contemporánea para asegurarse capacidad comunicacional, adhesión popular y prestigio (Miró Quesada 2016, 308). Dicho de otro modo, estas estrategias se enfocaron en el fomento e instrumentalización de iniciativas independientes –que gozaron de autonomía relativa– y no necesariamente en la implementación de proyectos originales (Ansión 1988, 53-54).

En tal sentido, incluso antes de la aparición de la NCP sectores del régimen mostraron interés por el movimiento latinoamericano, por ejemplo, con el I Festival Internacional de la Canción de Agua Dulce (Montoya Rojas 2011, 82-86) celebrado en 1972. Contó con competencias nacional e internacional y la participación –con el auspicio del Ministerio de Industria¹ y periódicos expropiados por el Gobierno (Molina 2018, 333)– de estrellas como Alfredo Zitarrosa, Soledad Bravo, Patricio Manns, Isabel Parra, Pablo Milanés u Omara Portuondo². Televisado, el certamen también permitió a algunos artistas peruanos actuar ante grandes audiencias, salvando así la marginación de la que eran objeto en medios de comunicación tradicionales (Lloréns y Oliart 1984, 77). Este y otros hechos dan cuenta de cómo, en ocasiones, la Nueva Canción cobró carácter oficial bajo la lógica cultural del GRFA. Es el caso también del Ciclo de la Nueva Canción (Molina 2018, 333) o Programa de la Canción Latinoamericana (Instituto Nacional de Cultura 1977, 38) organizado por el INC (Santa Cruz 2004, 207) entre 1971 y 1976, en el que se realizaron giras nacionales de destacados artistas como Mercedes Sosa³, Daniel Viglietti, Víctor Jara⁴, Piero, Víctor Heredia, Joan Manuel Serrat⁵ y Paco Ibáñez⁶.

Estos eventos contribuyeron a que durante el Velascato las propuestas renovadas internacionales ocuparan un lugar discreto en radio y televisión, el mercado discográfico y el espectáculo (Lloréns y Oliart 1984, 77). Su incorporación medial, determinada por supuesto por los antecedentes

¹ Raúl Álvarez Espinoza: Entrevista, encuentro virtual, 2019.

² [Sin firma]. 1971. “Notas. Festival de Agua Dulce”. *Textual* 3: 83.

³ Billy Hare. 1973. “Textual pregunta a Mercedes Sosa”. *Textual* 8: 83.

⁴ [Sin firma]. 1973. “Textual pregunta a Víctor Jara”. *Textual* 8: 81-82.

⁵ [Sin firma]. 1973. “Textual pregunta a Serrat”. *Textual* 7: 70-71.

⁶ [Sin firma]. 1971. “Notas. Festival de Agua Dulce”. *Textual* 3: 83.

señalados, estimuló el surgimiento de un movimiento renovador local al calor de la transformación del campo cultural peruano. Al mismo tiempo, la NCP surgía como respuesta local al impacto de la escena continental (Mendivil 2015, 36). El movimiento peruano surgió en las postrimerías del Velascato y prosperó sobre todo durante la segunda fase del GRFA y la década de 1980, contando con exponentes en la actualidad. La escena se concentró en un gran número de artistas, entre otros, los conjuntos Tiempo Nuevo, Cuestarriba, Puka Soncco, Amaru, Salqantay, Tarpuy, Haylli, Qori Llaqta, Vientos del Pueblo, Illary, Alturas, Korillacta, Haravicus, Tierra Firme, Huari, Amaru, Blanco y Negro, Aguacerito, Alma América, Manantial, N.E.P.E.R., Dúo Adagio, Sayari Llaqta o Perú Negro; y los solistas y compositores Daniel “Kiri” Escobar, Andrés Soto, Tania Libertad, Luis David Aguilar, Miguel Flores, Celso Garrido-Lecca, Aurelio Tello, Martina Portocarrero, Arturo Ruiz del Pozo, Avelino Rodríguez, Boris Villegas o Richard Villalón.

Como ya adelanté, esta amplia gama de artistas no será cubierta aquí, pues he concentrado mis esfuerzos en los problemas, testimonios y fuentes relativos al Taller de la Canción Popular (TCP), que destacó por concertar la iniciativa de artistas jóvenes que, en la órbita de la renovación latinoamericana, conformaron posteriormente tanto la NCP como trayectorias particulares. Fue fundado por el compositor Celso Garrido-Lecca, formado inicialmente en el Conservatorio Nacional del Perú y luego en la Universidad de Chile. En este último país, desde la década de 1950, fue posicionándose como el pionero de la composición teatral (Farías Zúñiga 2014, 61-63). Presidió la Asociación Nacional de Compositores (Niño Vásquez 2016, 21) y proyectó una rutilante carrera internacional. Al menos hasta inicios de los setenta, Garrido-Lecca cultivó un estilo ecléctico a base de elementos europeos de postguerra y música tradicional andina, que tanto entonces como después incluyó instrumentación tradicional en un acercamiento directo a la música popular.

Garrido-Lecca fue amigo y colaborador del cantautor chileno Víctor Jara Martínez. En efecto, en su álbum *El derecho de vivir en paz* pueden escucharse dos coautorías suyas, “Vamos por ancho camino” y la marcha “B. R. P.”⁷. El trabajo en común sumó a Garrido-Lecca a los compositores académicos volcados en lo popular, y lo asoció a estudiantes y jóvenes con quienes impulsó innovaciones estéticas y pedagógicas en la Universidad de Chile, donde ejercía docencia. Organizó un taller especial para el conjunto Inti-Illimani –por donde además pasaron miembros de Quilapayún–, instancia que sirvió para transferir técnicas compositivas más

⁷ Víctor Jara. 1971. *El derecho de vivir en paz*. Santiago: Dicap, JYL-11.

avanzadas que pudieran elevar la calidad de las creaciones, contribuyendo así a la fusión de lo popular, lo folklórico y lo docto (Niño 2016, 78) acontecida con la NCCh.

A diferencia, por ejemplo, de Jara e Inti-Illimani –dirigente y cuadros comunistas, respectivamente–, Garrido-Lecca apoyó al gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) con una concepción más cultural del compromiso, animada por la defensa del valor político del patrimonio cultural demarcado por el folklore y del protagonismo que este debía ocupar en la vía chilena al socialismo. En esa línea, cabe mencionar su participación en el Encuentro de Música Latinoamericana de Casa de las Américas en 1971, en el que se discutieron asuntos que le atañían personalmente, entre otros, la orientación crítica y política de las prácticas musicales (Dorival García 2016).

Una vez derrocado el gobierno de Salvador Allende, Garrido-Lecca retornó al Perú en noviembre de 1973 (Niño 2016, 21), exiliándose paradójicamente en su tierra natal. Su exilio se vio aliviado por el buen recibimiento que tuvo de parte de la oficialidad velasquista. Su arribo, de hecho, coincidió con la consolidación de la institucionalidad cultural en SINAMOS y SINADI –centrados más en la propaganda y la organización– y el INC, que asumía el campo cívico y formativamente, en la promoción, preservación y modernización del patrimonio cultural y la educación. Parte de este proceso fue la transformación del Conservatorio Nacional en la Escuela Nacional de Música (ENM) (Coloma Porcari 2001, 7) bajo la reforma educacional velasquista. Allí ingresó Garrido-Lecca en 1974 –llegando a ser su director entre 1976 y 1979 (Tello 1999, 40)– para modificar el currículo e implementar un área de extensión (Álvarez Espinoza 2021, 71) en orden a conectar el antiguo Conservatorio con la comunidad, e integrar lo folklórico y lo popular a la formación y la creación.

En cierta forma, el proyecto de Garrido-Lecca se vería favorecido por el GRFA. En opinión del compositor, la reestructuración de la ENM y del aparato educativo y cultural respondían al actual “momento introspectivo” (Martínez 2002, 94) de la nación respecto de su vida material, su identidad y comunidad nacionales. Perspectivas como estas fueron asimiladas por Garrido-Lecca a su concepto de “nuevo tiempo”, acuñado para nombrar esta nueva época latinoamericanista y revolucionaria (Niño 2016, 79). Sin embargo, el impacto del GRFA en el medio docto general peruano causó una disputa permanente sobre los estilos y representaciones con que la composición colaboraba con el proceso peruano –en el caso de los compositores e intérpretes proclives, por supuesto–. En la disputa, Garrido-Lecca insistió en el encuentro de orientación docta y canción popular, moldeada por su experiencia con el movimiento de la NCCh.

Como director de la institución incorporó este modelo chileno, previa aceptación –cabe recordar– del movimiento latinoamericano por parte del GRFA. Este fue el contexto que dio forma al Taller de la Canción Popular mediando 1974⁸. Allí el compositor replicaría la instancia formativa chilena e impulsaría un movimiento renovador nacional⁹. En este punto, cabe enfatizar que el TCP, acogido como estaba por la institución pública revolucionaria, constituyó una instancia oficial del GRFA (Oliart 2018, 178-179). Ahora, una afirmación así debe ser necesariamente contrastada con la autonomía efectivamente ejercida por los agentes reclutados por el velasquismo. Tal como en el caso de artistas ya nombrados más arriba, Garrido-Lecca actuó alineado con la Revolución Peruana, pero decidiendo en gran medida según una agenda propia. En este caso –y solo en este caso– podría decirse que, con la fundación del TCP, el velasquismo no impulsaría un movimiento renovador genuinamente nacional, construido sobre la innovación del patrimonio regional y nacional del folklore peruano. Más bien, podría decirse que el velasquismo impulsó un movimiento peruano, aunque a imagen de modelos importados (Lloréns 1982, 16), puntualmente del chileno.

Lo concreto es que el TCP siguió los planes particulares de su fundador y al trabajo y talento de sus estudiantes. Respondía al currículo de la ENM y contaba con profesores regulares, pero, por oposición de algunos docentes¹⁰, no logró superar la etapa experimental¹¹ y constituirse en materia regular¹², persistiendo solo como actividad extraprogramática para alumnos regulares y estudiantes libres. El proyecto, además de acoger un proceso espontáneo de formación política y estética, profesionalizaba a los jóvenes en un sentido artístico, ofreciéndoles bases teóricas, históricas, compositivas, que enriquecerían los procesos creativos y sus resultados. Fue precisamente lo que Garrido-Lecca hizo anteriormente en Chile, y era lo que hacía también Leo Brouwer –referente también del TCP– en Cuba con el movimiento de la Nueva Trova¹³.

Sobre su instrumentación, el Taller abordaba la creación a partir del tañido de instrumentos “latinoamericanos”, específicamente del charango, quena, zampoñas y del bombo legüero (Bolívar 1994, 177-178), reproduciéndose así el ensamble andino tan propio del ámbito latinoamericano. La impronta de Garrido-Lecca reducía lo que en el TCP pudo entenderse por “música popular” al modelo chileno, a determinados aspectos del vocalis-

⁸ Aurelio Tello: Entrevista, Lima, 2017.

⁹ Celso Garrido-Lecca: Entrevista, Santiago de Chile, 2014.

¹⁰ A. Tello: Entrevista.

¹¹ [Sin firma]. 1975. “Textual pregunta a Enrique Iturriaga”. *Textual* 10: 70.

¹² C. Garrido-Lecca: Entrevista.

¹³ A. Tello: Entrevista.

mo —primordialmente de la escena argentina— y a la canción cultivada por el movimiento cubano. Al menos inicialmente, su repertorio constó de arreglos de Víctor Jara, Violeta Parra, Sergio Ortega, César Isella y otros autores, y luego de canciones propias y en algunos casos de autoría colectiva (Niño 2016, 79). En su interior convergió tal diversidad de artistas vinculados activamente a las escenas del rock, salsa y balada y otros géneros masivos, que resultaba contrastante con algunas recurrentes malas actitudes ante géneros que, desde posiciones ortodoxas, eran juzgados en el interior del TCP como ajenos a la esencia nacional y popular —a partir de ideas antiimperialistas, tecnófobas, etcétera—¹⁴. Aunque, más allá de conflictos como este, una prioridad del Taller fue precisamente desarrollar algo que contrastara con la canción alienante, descrita tanto por la crítica cultural comprometida como por el sentido común izquierdista (Ramos Rodillo 2018, 259-302).

El folklore y la peruanización de la Nueva Canción

Al menos desde hace unos cien años (Núñez Rebaza y Lloréns Amico 1981, 56) ha existido en Lima una enorme y muy dinámica escena folklórica musical. A grandes rasgos, fue consecuencia de las transformaciones que modernizaron estructuralmente al Perú durante el siglo pasado, siendo en su caso —al parecer— la más determinante la migración que bajó del Ande hacia la costa. Algunos de los efectos concretos de esta inmigración interna fueron el desplazamiento espacial de recursos económicos y simbólicos (Degregori 2013, 133), la ampliación de la peruanidad desde un nacionalismo criollo hacia una multiculturalidad mestiza, el recrudescimiento de la marginación urbana y una redefinición de la oficialidad cultural con la aparición de nuevas subjetividades y prácticas culturales (Vich 2015, 291).

Un concepto que en su momento permitió entender este proceso es el de “provincialización”, acuñado por el antropólogo y músico Alejandro Vivanco: la experiencia material y subjetiva por la cual los migrantes andinos han logrado superar las taras psicoculturales asociadas a la condición migrante, conquistando una afirmación identitaria que —a su vez— ha sustentado los medios de adaptación, transmisión y transformación de la cultura tradicional provinciana en las ciudades costeñas de destino. Precisamente, esta dimensión subjetiva subrayada por Vivanco a inicios de la década de 1970 es clave para comprender cómo la cultura migrante fue alterando paulatinamente el temperamento de las ciudades costeñas, identificadas a la larga con esta cultura andina en permanente transformación. En las décadas

¹⁴ Juan Antonio Catter: Entrevista, Lima, 2017.

de los setenta y los ochenta, por ejemplo, esta cundió en la popularísima fusión de cumbia y huayno zanjada por la cultura chicha, hoy día emblema de la peruanidad contemporánea. Ahora, en el caso de esta investigación, el concepto de provincialización alude más bien a las prácticas tradicionalistas y provincianas que fueron agrupadas bajo la categoría de folklore (Vivanco Guerra 1973).

Demográficamente, esta escena folklórica limeña fue sostenida por la masa crítica que, sobre todo a partir de los cincuenta, socializó en carpas, coliseos y otros establecimientos; que constituyó su audiencia discográfica y radiofónica (Borras 1998, 192); y la ciudadanía, finalmente, a la que se apelaron las políticas culturales públicas (Fell 1987, 64-65). En cuanto a sus rasgos y agentes, este folklore asumió un carácter mayoritariamente andino, con el huayno como género de máxima popularidad y mayor transversalidad regional (Mendivil 2014, 388). Algunas de sus figuras memorables son Pastorita Huaracina, Flor Pucarina, Jilguero del Huascarán, Picaflor de los Andes, Edwin Montoya, Princesita de Yungay y el guitarrista Raúl García Zárate, entre muchísimas otras.

No obstante la trascendencia del medio folklórico en el campo musical limeño, en los testimonio de los talleristas poco se habló sobre esta escena. No hubo mención, por ejemplo, de instrumentistas de talante académico como Raúl García Zárate, o que daban clases en la Escuela Nacional Superior de Folklore, como el charanguista Jaime Guardia o el violinista Máximo Damián (Barrig 1977, 10-12). Según la evidencia, lo que en el TCP se entendió por “folklore” no guardaba relación con las prácticas asociadas a la comunidad migrante. Este aspecto es clave para comprender transnacionalmente la NCP, pues contraviene un elemento común y fundamental a las cuatro escenas mencionadas: el principio tácito de que una experiencia renovadora debía constituirse sobre un folklore local y nacional. Al contrario, según el investigador Pablo Molina, en general, quienes se sumaron a la NCP, sea un caso, por su interés en el charango, lo hicieron atraídos por álbumes de Inti-Illimani, Quilapayún u otros exponentes internacionales, de común chilenos o argentinos. Al contrario de esta lógica, los interesados no se sumaron al ejemplo de figuras señeras de la tradición nacional, como el mencionado Jaime Guardia o Julio Benavente Díaz. Tampoco lo habrían hecho —agrega Molina— por una eventual familiaridad con las comunidades y prácticas vinculadas al folklore, fuera en el Ande o las ciudades costeñas¹⁵. Salvo casos excepcionales¹⁶, esta desvinculación ini-

¹⁵ Pablo Molina Palomino: Entrevista, Lima, 2017.

¹⁶ Uno muy notable es César Vivanco, quien sistematizó la enseñanza académica de la quena —un poco siguiendo a su padre, el mencionado Alejandro Vivanco— y fue miembro de Tiempo Nuevo. Vientos del Pueblo: Entrevista, Lima, 2017.

cial del TCP respecto de una escena local o nacional, sería en efecto advertida tanto por los críticos y detractores de la NCP como por sus propios agentes y seguidores.

Por ejemplo, esta desvinculación era notada en el acento inconvenientemente “chileno” que adquiriría la NCP. Considerado así un problema, una solución que se imponía en el Taller era la “peruanización” de la Nueva Canción, iniciativa que hacía eco en otros espacios y círculos del movimiento peruano, como en el debate y la crítica cultural. Fue el caso de los críticos Patricia Oliart y José Antonio Lloréns, quienes achacaron al movimiento un desinterés por los auténticos artistas populares. Más bien, sostuvieron que sobre el movimiento pesaba “el partido” y el mandato de proporcionar al pueblo un arte popular *ad hoc* a su condición mesocrática (Lloréns y Oliart 1984, 77). En opinión de ambos, la NCP subestimaba las capacidades creativas populares –las migrantes, entre otras– y suplantaba a los genuinos artistas populares con sus artistas de partido (Lloréns 1982, 77), todo esto legitimado por el estatus de la renovación folklórica como el recurso comunicacional más efectivo y la música más representativa de la sensibilidad e identidad del sector. Lloréns y Oliart respaldaron esta tesis de la suplantación apuntando a la “extracción sociocultural” de la NCP, descartando que entre sus miembros existiera un artista venido de las clases populares (Lloréns 1982, 14-15), pues, salvo excepciones, sus artistas y audiencias se componían principalmente de profesionales y universitarios limeños (Lloréns y Oliart 1984, 77).

Ahora, y como contrapeso de este severo diagnóstico, el movimiento fue consciente de estos dilemas de clase y, en consecuencia, se esforzó por acercarse a los públicos populares (Degregori 2013, 142)¹⁷, fuera con compromisos y agendas individuales, fuera como estrategias de partidos u organizaciones sociales. De hecho, este esfuerzo fue valorado internacionalmente por Eduardo Carrasco, quien destacaba que el movimiento no fuera el resultado de una renovación –según él– de la música indígena andina (Carrasco 1982, 48-49), y aun así, abrevando directamente de las corrientes internacionales, reelaborara la música folklórica nacional en sintonía con el movimiento latinoamericano.

Los conjuntos Tiempo Nuevo y Vientos del Pueblo

El conjunto Tiempo Nuevo, que nació en el interior del TCP, llegaría a ser uno de los más sobresalientes de la NCP. Convocado inicialmente por Garrido-Lecca, en su afán por perfeccionar su versión del modelo chileno y de situarse como creador de canciones populares (Carrasco 1982, 48-49),

¹⁷ Marco Iriarte: Entrevista, Lima, 2017.

reunió a aquellos talleristas con mayor capacidad para profesionalizarse. Con su formación, simultáneamente, Garrido-Lecca también respondía a una solicitud oficial de la Oficina Central de Información del SINADI¹⁸, para proveer un grupo renovador a sus Talleres de la Danza y la Canción (Álvarez Espinoza 2021, 73; Barrós 2020, 187 y ss).

Para Aída “Mocha” García Naranjo –fundadora y destacada política peruana–, la historia de Tiempo Nuevo puede contarse como el tránsito desde una primera fase acentuadamente chilena y latinoamericana –hasta inicios de los ochenta–, hacia fases sucesivas de peruanización y de fusión latinoamericanista, la última, animada por los procesos revolucionarios centroamericanos:

[...] en el caso de la primera etapa, se producen muchas críticas a Tiempo Nuevo a partir de que el grupo se venía “chilenizando” ¿no? [...] esa preocupación de no marcar un grupo peruano con sonidos solo chilenos hace efectivamente que vayamos a la búsqueda de profundizar muchísimo más el canto popular peruano. Y luego, el canto latinoamericano abierto bastante más hacia Centroamérica, después de un primer momento que fue básicamente una apertura hacia el sur, ¿no? Y en Centroamérica, donde tiene otro peso la canción campesina nicaragüense, la salsa centroamericana, la fuerza de la Nueva Trova [...] que no tienen que ver con la sonoridad del canto chileno¹⁹.

Pero, a propósito del apego al modelo chileno, otro de los fundadores de Tiempo Nuevo, el sociólogo Marco Iriarte asistió a la interpretación de “El pueblo unido jamás será vencido” por Inti-Illimani durante el X Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes en Berlín Oriental en 1973. Iriarte acudió al evento con la compañía teatral Cuatro Tablas –desde donde pasaría al TCP– y la delegación oficial peruana. Esta experiencia –agregó– fue fundamental para él, pues le enseñó cómo debía ser la música políticamente comprometida²⁰.

Desde temprano, Tiempo Nuevo participó en todo tipo de actos y movilizaciones, sobre todo iniciada la segunda fase del GRFA (1975–1980), con el golpe de Estado del general Francisco Morales Bermúdez. Poco antes, el movimiento de la NCP asumía una posición ambigua ante el velasquismo: si bien los partidos y facciones “ultra” con que se relacionaban se oponían oficialmente al régimen (Roca-Rey 2016, 17), buena parte de los conjuntos en algún momento trabajaron directa o indirectamente con el GRFA, a pesar de sus reticencias²¹. Esta ambigüedad, en definitiva, es

¹⁸ R. Álvarez: Entrevista.

¹⁹ Aída “Mocha” García Naranjo: Entrevista, Lima, 2017.

²⁰ M. Iriarte: Entrevista. La versión de Tiempo Nuevo fue registrada bajo el título de “El pueblo unido” en un LP de la primera mitad de los ochenta, e incluida en una recopilación más reciente. Tiempo Nuevo. 2015. *Antología de un canto testimonial 1974-2015*. Lima: autoedición [sin código].

²¹ P. Molina: Entrevista. A. García Naranjo: Entrevista.

absolutamente coincidente con la paradoja que el GRFA significó para amplios sectores de la izquierda: un híbrido que desafiaba su cultura política y organicidad, que cada tanto se mostraba abiertamente anticomunista y autoritario, y que, sin embargo, sintonizaba con sus aspiraciones y ofrecía incluso espacios para la cooperación (Portocarrero 2003, 242-243).

Al contrario, la segunda fase de la dictadura fue conducida por oficiales conservadores que consideraban al velasquismo excesivo (Zapata 2015, 61), sobre el trasfondo de una álgida movilización popular y una rampante crisis económica (Contreras y Cueto 2014, 356, 361). Si bien Morales se presentó al inicio como el continuador de Velasco, en 1977 ya era comparable a cualquier dictador latinoamericano (Kruijt 1989, 231-238). De hecho, Morales abrió una mañosa legalización de la actividad partidista –proscrita anteriormente por Velasco– paradójicamente acompañada de persecución, tortura, encarcelamiento y exilio de militantes peruanos, y de la deportación y desaparición de exiliados latinoamericanos en coordinación con la Operación Cóndor.

Fue precisamente a inicios del gobierno de Morales, en 1975, que SINADI rescindió el contrato laboral de Tiempo Nuevo, hecho que abrió el nuevo contexto en que el conjunto afrontó su “peruanización” de la NCP. Los rigores de la autogestión y la militancia llevaron al conjunto, por ejemplo, a asumir una orientación contingente con canciones “panfletarias” y el sacrificio parcial del “vuelo estético”²². La pertinencia política y estética de la canción condicionada por estas circunstancias fue otro de los problemas que el movimiento enfrentó. Esto se relacionaba con, por ejemplo, la intención de los partidos de contar con elencos musicales exclusivos, que contrastaba con el hecho de que los conjuntos más destacados –entre otros, Tiempo Nuevo (Pinzás 2021a, 120) y Vientos del Pueblo– eran ideológicamente pluralistas y multipartidistas²³. Estéticamente, los conjuntos de partido tendían a reducir la música a mera propaganda, cosa que contribuía en nada a la consolidación de la escena renovadora local ni al fortalecimiento de la izquierda²⁴.

Testimonio de esta etapa es *Por tierra y liberación nacional / Für Land und nationale Befreiung*, LP publicado en Alemania Federal, cuyas ventas fueron en beneficio de la Confederación Campesina del Perú²⁵. El álbum está compuesto por una docena de canciones, entre las cuales destaca “A la

²² Alberto “Chino” Chávez: Entrevista, Lima, 2017.

²³ En efecto, y si bien el Taller era por definición una instancia apolítica, allí se congregaron militantes de Vanguardia Revolucionaria, Partido Comunista Peruano-Unidad, Partido Comunista Peruano-Patria Roja, Partido Comunista Revolucionario y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Molina 2018, 338).

²⁴ M. Iriarte: Entrevista.

²⁵ A. Chávez: Entrevista.

salida de Casapalca”²⁶, huayno tradicional dedicado a la matanza de Cobri-za, perpetrada por el Gobierno en 1971. Aconteció en torno a las crecientes tensiones entre el GRFA y el sindicalismo minero, debidas tanto a las reivindicaciones del gremio como a la intención del régimen de subordinar las organizaciones sindicales autónomas (Zapata y Garfias 2014, 33-38, 40-43). Aunque perpetrada años antes de su formación, la matanza fue especialmente impactante para Tiempo Nuevo, pues en su momento animó a algunos de sus miembros a militar o a reforzar la militancia²⁷. En definitiva, la actitud contestataria del conjunto y las connotaciones de su repertorio reflejaban la intención de Tiempo Nuevo de orientarse musicalmente hacia el folklore peruano, estrechar vínculos con el mundo popular, y de asumir una posición clara. Sin ir más lejos, el álbum fue censurado y el conjunto amenazado de persecución o encarcelamiento²⁸.

Un año antes de su publicación, en 1976, al asumir la dirección de la ENM, Garrido-Lecca abandonaba el TCP, cuya dirección fue en adelante asumida por talleristas y otros docentes. Asimismo, el compositor aminoró su trabajo en torno a la música popular y retomó la composición docta. Justamente, su cantata *Donde nacen los cóndores ‘Kuntur Wachana’* fue fruto de estos cambios.

El formato cantata merece un paréntesis. Los vínculos entre intérpretes y creadores folklóricos y populares, y los ámbitos de formación y creación académicas, fueron estrechándose según el proceso de politización (Correa de Azevedo 1993, 67-69) del campo cultural latinoamericano de los sesenta. Esto implicó, entre otros aspectos, una adecuación de la canción a nuevos y más grandes formatos, como cantatas, ciclos de canciones o álbumes temáticos. En esta línea, merecen atención el trabajo de Brouwer y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC en torno a ciclos de canciones y la musicalización de filmes²⁹, la *Cantata Popular Santa María de Iquique*³⁰ de Luis Advis, o, en el Uruguay, la obra del compositor Federico García Vigil, específicamente su *Cantata del Pueblo*³¹ de 1972.

Con absoluta conciencia de este panorama, Garrido-Lecca proyectó *Kuntur Wachana* como una cantata peruana y popular³² a partir de la banda sonora que escribió para el docudrama homónimo del director Federico

²⁶ Tiempo Nuevo. 1977. *Por tierra y liberación nacional / Für Land und nationale Befreiung*. República Federal de Alemania: Neue Welt, NWIS 1007.

²⁷ A. García Naranjo: Entrevista.

²⁸ A. Chávez: Entrevista.

²⁹ Leo Brouwer, Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, Pablo Milanés *et al.* 1969. *Lucía / La premiere charge a la machette*. Saravah, 30 003-4.

³⁰ Quilapayún y Humberto Duvauchelle. 1970. *Cantata Popular Santa María de Iquique*. Santiago: Jota-Jota, JYL 08.

³¹ García Vigil, Federico *et al.* 1972. *Cantata del Pueblo*. Montevideo: Cantares del Pueblo, CM 0020.

³² A. Tello: Entrevista.

García Hurtado. Una vez adaptada a ensamble folklórico, coro, solistas y narrador, *Kuntur Wachana* fue estrenada en 1977 por estudiantes del TPC bajo la dirección de Garrido-Lecca, presentada innumerables veces más como actividad de extensión de la ENM (Niño 2016, 81), y registrada finalmente en un disco de larga duración³³. Cuando fue estrenada internacionalmente en el XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes de La Habana, en 1978, los talleristas que viajaron a interpretarla formaron posteriormente el conjunto Vientos del Pueblo, que en cierta manera vino también a satisfacer –como antes lo hizo Tiempo Nuevo– la necesidad del compositor de un conjunto que interpretara sus obras. Poco después, cuando que Garrido-Lecca decidió simultáneamente volver a la composición especulativa y dejar la dirección de la ENM, Vientos del Pueblo siguió un camino propio. Su cese indirectamente dio lugar al cierre definitivo del TCP en octubre de 1979³⁴. En lo musical, desde entonces Vientos del Pueblo ha cultivado un estilo que también adapta la renovación latinoamericana al criterio nacional. Al igual que Tiempo Nuevo, se ha caracterizado por su acercamiento a las músicas tradicionales del Ande y de la costa peruanos, al que posteriormente agregó la fusión de géneros sudamericanos, centroamericanos y caribeños.

La crisis de los ochenta

Desde fines de los setenta, en el medio musical limeño fue acentuándose el cuestionamiento al modelo de la NCCCh. Este, además de ser animado por las querellas político-estéticas arriba analizadas, en adelante lo estaría por las nuevas oleadas transnacionales que impactaron al campo del folklóre y la NCP. Algunas de estas oleadas fueron la Nueva Trova Cubana –esencial para lo que se conocería como canción testimonial– y ciertas novedades bolivianas que, por su enorme éxito y popularidad, reconfiguraron las músicas andinas y folklóricas sobre nuevas fusiones del huayno, la saya afroboliviana (Wara Céspedes 1993, 84 y ss.) y una canción despolitizada y determinada por la balada romántica. Esta coyuntura, según el musicólogo Julio Mendivil, moldearía en adelante la categoría de “música latinoamericana” –para más confusión, llamada también “folklórica” y receptiva también de la canción cubana– que, a partir de ahora, reuniría en Lima a los artistas –normalmente de extracción popular–, circuitos –peñas, locales sindicales y barriales, etcétera–, estilos, repertorios, géneros y sus fusiones,

³³ Vientos del Pueblo Walter Zambrano. ca. 1978. *Cantata popular donde nacen los cóndores 'Kuntur Wachana'*. Lima: Epocap, R. I. 1423.

³⁴ A. Tello: Entrevista.

provistos todos tanto por el folklore y el movimiento renovador como por nuevas glorias, entre otras, Los Kjarkas y Savia Andina (Mendívil 2015, 35-36).

Mendívil describe esta coyuntura sin desconocer el valor de algunos de sus exponentes. Sin embargo, no oculta su escepticismo ante quienes, en su opinión, careciendo de un vínculo concreto con la tradición y el folklore, seguían imitando a los conjuntos de la NCCCh (Mendívil 2001, 38-40). Como con Mendívil y otros críticos, es advertible la persistencia en los ochenta de los problemas estéticos y políticos que afectaron al movimiento de la NCP desde sus inicios. En un sentido similar, Roberto Miró Quesada señalaba que, para el caso de Tiempo Nuevo, el doble propósito de denunciar la injusticia social y reivindicar el folklore peruano y latinoamericano incurría en una articulación arbitraria de texto de denuncia y estilo vernáculo (Miró Quesada 2022, 109) que descontextualizaba al folklore y lo reducía a panfleto.

En un sentido general, para los críticos de la NCP era evidente su eventual desgaste político. A propósito de esto, el cantautor Juan Luis Dammert también observaba la desconexión del movimiento respecto del medio popular, clamando por un real involucramiento entre las experiencias “verdaderamente populares de la canción” y los artistas comprometidos (Damián Huamani *et al.* 1980, 5). Por su parte, el antropólogo Rodrigo Montoya coincidía en este punto cuando aseguraba que los émulos de Quilapayún o Inti-Illimani desaparecerían si no lograban asimilarse al campo folklórico. En su juicio, además, este desajuste en la Nueva Canción hacía aún más difícil que el folklore peruano pudiera ser reconocido definitivamente como música de carácter nacional y popular.

Montoya –un crítico especialmente agudo– señalaba que las agrupaciones de la NCP tendían a reemplazar a los músicos populares en la representación de lo popular, en sintonía con una actitud vanguardista propia de la izquierda de entonces (Damián *et al.* 1980, 5). Retrospectivamente, la crisis de los ochenta pareciera ser producto de la paulatina despoltización de la canción latinoamericana. En efecto, la escena fue tensionándose aún más en torno a la vieja oposición entre una defensa de la música como fin en sí –independiente de su compromiso– y una supeditación de la calidad musical al contenido propagandístico. Así, la escena seguiría respondiendo a esta dicotomía definida inicialmente por la NCP, ahora actualizada, por ejemplo, según una separación entre grupos “chilenos” y “kjarkeros” (Molina 2018, 342). El nuevo panorama afectó especialmente la función política de los conjuntos (Niño 2016, 80).

Parte de esta crisis, sin duda, tuvo que ver también con la situación de la izquierda peruana a partir de la segunda fase del GRFA. La movilización popular, el debilitamiento del régimen y la crisis económica obligaron a

Morales a abrir una transición democrática, convocando una Asamblea Constituyente a fines de 1977, en cuyas elecciones la izquierda –a pesar de sus disputas intestinas– gozó de amplia preferencia popular. Sin embargo, llama la atención que, a pesar de la popularidad de la izquierda política peruana, el movimiento de la NCP no haya logrado impactar favorablemente ante el público en general, ni la aprobación de otras figuras peruanas gravitantes en la intersección de música y política, como Manuel Acosta Ojeda, quien de hecho interpelaba a la NCP por razones similares. Del mismo modo, y en contraste, Ernesto Sánchez Fajardo, alias el Jilguero de Huascarán –cuya música fue desde temprano muy social y política–, resultó electo constituyente en 1978 por el Frente Nacional de Trabajadores y Campesinos FRENATRACA, hecho que para Lloréns fue prueba del prestigio que la vieja música folklórica podía capitalizar políticamente (Lloréns 1988, 23). Para Pablo Molina, en cambio, la presencia de un folklorista en la Asamblea Constituyente, y no de un novocancionista, sería confirmación de la desconexión de la NCP³⁵ y de la debilidad de la escena.

Finalmente, la situación de la NCP y de la música latinoamericana se vio dramáticamente alterada con la irrupción del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso en 1980 (Zapata 2015, 64), año que también marcó el retorno de la democracia tras doce años de dictadura. El clima del conflicto armado interno fue puntualmente sensible para estos géneros, pues el cisma entre las tendencias legalistas –ligadas a la coalición de Izquierda Unida– y las rupturistas –comúnmente ligadas a Sendero Luminoso– terminaban, por ejemplo, por quebrar agrupaciones musicales comprometidas, o provocaban que determinados repertorios fueran evitados o censurados por su contenido crítico o por connotar algún grado de implicación insurgente. Esta situación resultaría aún más complicada para el movimiento de la NCP con la celebración de la Semana de Integración Cultural Latinoamericana (SICLA) en Lima, en 1986, evento que habría causado una implosión de la escena (Molina 2018, 351-358).

Conclusiones

En síntesis, la NCP fue un movimiento latinoamericano de renovación folklórica surgido en la ciudad de Lima hacia mediados de la década de 1970, vigente con fuerza hasta la segunda mitad de la década de 1980. Una escena musical diversa y compleja, que, a lo largo de su historia, estableció relaciones ambiguas con el gobierno de Velasco y relaciones orgánicas con la izquierda política, tanto durante la dictadura de Morales como durante la transición democrática y los gobiernos de Fernando Belaúnde y Alan

³⁵ P. Molina: Entrevista.

García. Desde sus inicios, la NCP estuvo muy influida musicalmente por el movimiento de la NCCh, pero enseguida fue definiéndose en base a los problemas de lo nacional y lo popular –según fueron descritos y analizados– y al desafío de la peruanización; y, posteriormente, a la fusión en una ampliación de lo latinoamericano junto a otras oleadas cosmopolitas, como la Nueva Trova y las novedades bolivianas. La preocupación por el arraigo fue resultado del genuino interés y la autocrítica de los novocancionistas, aunque se trató también de un aspecto recurrentemente observado por los críticos y detractores del movimiento.

La tensión entre modelos y tendencias nacionales e internacionales, como se planteó en la hipótesis, resultó ser efectiva en este caso. La cuestión transnacional no solo configuró a la NCP en sus relaciones internacionales concretas, que las tuvo, y potentes, aunque no estén tratadas en este artículo. La dimensión transnacional también se manifestó en el tipo de influencias musicales que recibió o en sus vínculos con circuitos y conjuntos a nivel continental o hemisférico. En este caso, lo transnacional supuso sobre todo un problema pues, más allá de la buena conciencia latinoamericanista de la renovación folklórica, la implementación en el Perú de un modelo renovador extranjero chocó con diferentes expectativas puestas en la canción comprometida. Este problema alude a sus funciones esperables –particularmente, su desempeño estético, su capacidad para concitar interés, transmitir un mensaje consciente y contribuir a la transformación de las estructuras–, funciones que inevitablemente son condicionadas por los contenidos nacionales y populares propios de determinado campo musical, cruzado en este caso por la intersección de política y cultura. Esto, por supuesto, no tuvo que ver con esencialismos propios del folklore más tradicionalista, entre otros, el contenido nacional de la música vernácula local *versus* el contenido desnaturalizante de las músicas extranjeras o cosmopolitas. Más bien, tuvo que ver con las dificultades que hallaba el movimiento en su intento por calzar con el gusto popular y contribuir efectivamente al fortalecimiento de la organización popular, también a partir de las tradiciones nacionales.

Bibliografía

- Aharonián, Coriún. 1989. “Música, revolución y dependencia en América Latina”. En *Congreso Internacional 1789-1989: Música, historia, democracia: 17 al de julio de 1989*, 1-16. París: IASPM / Vibrations.
- Álvarez Espinoza, Raúl. 2021. “Walter Paz. Cambiar la Rickenbacker por el charango”. En *Cielo Rock. Una visita al panteón del rock peruano*, ed. por Hugo Lévano, 68-77. Lima: Ediciones Contracultura.

- Ansi3n, Juan. 1988. *Anhelos y sinsabores. Dos d3cadas de pol3ticas culturales del Estado peruano*. Lima: Gredes.
- Aretz, Isabel. 1980. *S3ntesis de la etnom3sica en Am3rica Latina*. Caracas: Monte 3vila Editores.
- Barrig, Maruja. 1977. "Testimonios". *Runa* 4: 10-13.
- Barr3s, Manuel. 2020. "El teatro negro afroperuano en el estado pluricultural. Pol3tica y sociedad en la trayectoria art3stica de Per3 Negro (1969-1975)". En *Mitolog3as velasquistas. Industrias culturales y la revoluci3n peruana (1968-1975)*, ed. por Miguel S3nchez F., 179-208. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Benedetti, Mario. 1982. "La canci3n como instrumento". En *Ensayos de m3sica latinoamericana. Selecci3n del Bolet3n de M3sica de la Casa de las Am3ricas*, ed. por Clara Hern3ndez, 395-396. La Habana: Casa de las Am3ricas.
- Bermani, Cesare. 2006. "El nuovo canzoniere italiano, la canci3n social y 'el movimiento'". En *La horda de oro (1968-1977). La gran ola revolucionaria y creativa, pol3tica y existencial*, ed. por Nanni Balestrini y Primo Moroni, 102-121. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Blache, Martha. 1983. "El concepto de folklore en Hispanoam3rica". *Latin American Research Review* 18, n.º 3: 135-148. <https://www.jstor.org/stable/2503023>.
- Bol3var Cano, John. 1994. "Celso Garrido-Lecca". En *Entrevista a la nueva canci3n latinoamericana*, 173-178. Medell3n: Editorial Universidad de Antioquia.
- Borras, G3rard. 1998. "Los de arriba y los de abajo', espaces de musiques dans la capitale p3ruvienne (1940-1990)". *Histoire et Soci3t3s de l'Am3rique Latine* 8: 187-200.
- Brito Ureña, Luis. 1997. *El merengue y la realidad existencial de los dominicanos. Bachata y Nueva Canci3n*. Santo Domingo: UNIGRAF.
- Carrasco, Eduardo. 1982. *La Nueva Canci3n en Am3rica Latina*. Santiago: CENECA. <http://www.archivoceneca.cl/2018/08/07/la-nueva-cancion-en-america-latina/>.
- Carvalho-Neto, Paulo de. 1973. *El folklore de las luchas sociales. Un ensayo de folklore y marxismo*. M3xico D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Cohen, Ronald D., y Stephen Petrus. 2015. *Folk City. New York and the American Folk Music Revival*. Nueva York: Museum of the City of New York / Oxford University Press.
- Coloma Porcari, C3sar. 2001. *El Instituto Nacional de Cultura del Per3. Organizaci3n y funciones 1971-2001*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/381>.
- Contreras, Carlos, y Marcos Cueto. 2014. *Historia del Per3 contempor3neo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Cat3lica del Per3 / Universidad del Pac3fico.
- Correa de Azevedo, Luis H3ctor. 1993. "La m3sica de Am3rica Latina". *Am3rica Latina en su m3sica*, coord. por Isabel Aretz, 53-69. M3xico D. F.: Siglo Veintiuno Editores / UNESCO.
- Cort3s, Mar3a Lourdes. 2000. "Los primeros aÑos de la Nueva Canci3n en Costa Rica". *Escena. Revista de las Artes* 23-46: 29-38. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/4042/3902>.
- Dami3n Huamani, M3ximo *et al.* 1980. "M3sica popular. Las ra3ces de la cultura nacional". *El Caballo Rojo* aÑo I, n.º 19: 3-5, 12.

- Degregori, Carlos Iván. 2013. “El otro *ranking*: de música folclórica a música nacional”. En *Del mito del Inkarrí al mito del progreso. Migraciones y cambios culturales*, 133-143. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Dorival García, Daniel. 2016. *Orquesta Sinfónica Nacional. El sueño y lo divino. La sinfonía Dante*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- Fairley, Jan. 1984. “La Nueva Canción Latinoamericana”. *Bulletin of Latin American Research* 3-2: 107-115. <https://www.jstor.org/stable/3338257>.
- . 1985. “Annotated Bibliography of Latin-American Popular Music with Particular Reference to Chile and to ‘Nueva Canción’”. *Popular Music* 5: 305-356. <https://www.jstor.org/stable/853316>.
- Fariás Zúñiga, Martín. 2014. *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Feldman, Heidi C. 2009. *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto de Estudios Peruanos.
- Fell, Eve Marie. 1987. “Du folklore rural au folklore commercial: une expérience dirigiste au Pérou”. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien Caravelle* 48: 59-68. https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2301.
- Figueredo, María L. 2014. “The Rhythm of the Values: Poetry and Music in Uruguay, 1960-1985”. En *The Militant Song Movement in Latin America*, ed. por Pablo Vila, 141-162. Lanham: Lexington Books.
- García, Tânia da Costa. 2013. “Refinindo o *nação*. Canção popular e folclore: um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no pós-Segunda Guerra Mundial”. En *Música e política. Um olhar transdisciplinar*, ed. por Tânia da Costa García y Lia Tomás, 17-3. São Paulo: Alameda.
- González, Yanko, y Carles Feixas. 2013. “La juventud en el siglo XX: metáforas generacionales”. En *La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, rockandroleros y revolucionarios*, ed. por Yanko González y Carles Feixas, 75-119. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Huamán López, Carlos. 2015. *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima: Ediciones Altazor.
- Instituto Nacional de Cultura. 1977. *Cultural Policy in Peru*. París: UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000024649>.
- Karam, Tanius. 2014. “Notas para pensar la ‘Nueva Canción’ Mexicana. De ‘Los Folkloristas’ a Alejandro Filio”. *Humania del Sur*, n.º 16(9): 27-39. <http://revistas.saber.ula.ve/index.php/humaniafelsur/article/view/4991>.
- Katz-Rosene, Joshua. 2015. “Discourse in *Música Latinoamericana*. Cultural Projects from *Nueva Canción* to Colombian *Canción Social*”. *Volume!* 11:2: 65-83. <https://journals.openedition.org/volume/4500>.
- Kruijt, Dirk. 1989. *La revolución por decreto*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Leyn, Wolfgang. 2016. *Volkes Lied und Vater Staat. Die DDR-Folkszene 1976-1990*. Berlín: Christoph Links Verlag.

- Lloréns, José Antonio. 1982. "La Nueva Canción Latinoamericana y la música popular nacional". *Boletín de Música* 93: 13-19.
- . 1988. "Música popular en Lima: criollos y andinos". *IADAP* 10: 15-26.
- Lloréns, José Antonio, y Patricia Oliart. 1984. "La nueva canción en el Perú". *Comunicación y Cultura* 12: 73-83.
- Madrid, Alejandro L. 2010. "Música y nacionalismos en Latinoamérica". En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. por Albert Recasens y Christian Spencer (eds.), 227-235. Madrid: Akal Ediciones.
- Malavet Vega, Pedro. 1988. *Del bolero a la nueva canción. La música popular en Puerto Rico: de los años '50 al presente*. Ponce: Editorial Corripio.
- Mamani, Ariel. 2017. "Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el L. P. 'Mujeres Argentinas' (1969)". *Revista Argentina de Musicología* 18: 143-166. <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/15675>.
- Manns, Patricio. 1986. "Los problemas del texto en la Nueva Canción". *Boletín de Música* 108: 15-19.
- Martín, Gloria. 1998. *El perfume de una época (la Nueva Canción en Venezuela)*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- Martínez, Marino. 2002. "La música como existencia real. Conversación con Celso Garrido-Lecca". *Lienzo* 23: 87-105. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1656>.
- . 2008. *Manuel Acosta Ojeda. Arte y sabiduría del criollismo*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Mendívil, Julio. 2001. *Todas las voces. Artículos sobre música popular*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú / Pontificia Universidad Católica del Perú.
- . 2014. "Huayno". En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. 12. Genres: Caribbean and Latin America*, ed. por David Horn, John Shepherd, Gabrielle Kielich y Heidi Feldman, 386-392. Londres: Bloomsbury.
- . 2015. "'Lima es muchas Limas'. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno". En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, ed. por Raúl R. Romero, 17-46. Lima: Instituto de Etnomusicología.
- Miró Quesada, Roberto. 2016. "Innovaciones en políticas culturales y transformaciones en el campo cultural. El caso de Perú". En *Antología del pensamiento crítico peruano contemporáneo*, ed. por Martín Tanaka, 297-351. Buenos Aires: CLACSO.
- . 2022. "¿Qué tiene de nuevo el conjunto 'Tiempo Nuevo'?" En *Lo popular viene del futuro. Escritos escogidos (1981-1990)*, ed. por Mijail Mitrovic, 109-111. Lima: La Sinistra Ensayos.
- Molina Palomino, Pablo. 2016. *¿Eso es 'tradicional'? Procesos de construcción e incorporación de nociones sobre lo 'tradicional' a través de las trayectorias musicales de los integrantes del Trío de Música y Canto Popular 'Los Cholos' en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- . 2018. "Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de Nueva Canción en Lima". En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. por Simón Palominos Mandiola e Ignacio Ramos Rodillo, 327-362. Santiago: LOM Ediciones.

- Molinero, Claudio Danilo. 2011. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: Ediciones de Aquí a la Vuelta / Editorial Ross.
- Montoya Rojas, Rodrigo. 2011. *Encanto y celebración del wayno*. Cusco: Dirección Regional de Cultura Cusco.
- Moore, Robin D. 2006. *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*. Los Ángeles: University of California Press.
- Niño Vásquez, Nelson. 2016. *Celso Garrido-Lecca. Síntesis musical de dos pueblos*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Núñez Rebaza, Lucy, y José Lloréns Amico. 1981. “La música tradicional andina en Lima metropolitana”. *América Indígena* 41, n.º 1: 107-127.
- Oliart, Patricia. 2018. “Politizando la educación: la reforma del año 1972 en Perú”. En *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*, ed. por Carlos Aguirre y Paulo Drinot, 167-200. Lima: Instituto de Estudios Peruano.
- Palomino, Pablo. 2021. *La invención de la música latinoamericana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Peralta Idrovo, Hernán. 2003. *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Pinzás, Fernando. 2021a. “Danai Höhne. Canción en el exilio”. En *Cielo Rock. Una visita al panteón del rock peruano*, ed. por Hugo Lévano, 116-123. Lima: Ediciones Contracultura.
- . 2021b. *Ídola. Danai, la primera rockera del Perú*. Lima: inédito.
- Portocarrero, Gonzalo. 2003. “Memorias del velasquismo”. En *Batallas por la memoria. Antagonismo de la promesa peruana*, ed. por Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero Maisch y Víctor Vich, 229-256. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Prat, Juan José. 2008. *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ramos Rodillo, Ignacio. 2018. “Imperialismo cultural en la renovación folclórica latinoamericana: Nueva Trova Cubana y Nueva Canción Chilena”. *Vientos del Pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. por Simón Palominos Mandiola e Ignacio Ramos Rodillo, 259-303. Santiago: LOM Ediciones.
- . 2019. *La renovación folclórica latinoamericana y la Nueva Canción Peruana. Folclore, música popular y política entre las décadas de 1950 y 1980*. Santiago: Universidad de Chile.
- Roca-Rey, Christabelle. 2016. *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1966-1975)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Estudios Peruanos.
- Rojas, Rolando. 2022. *Los años de Velasco (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Romero, Raúl R. 2015. “Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda”. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, ed. por Raúl R. Romero, 100-129. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Santa Cruz, Nicomedes. 2004. "Forum Internacional sobre la Nueva Canción". En *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*, 238-243. Buenos Aires: LibrosEnRed.
- Spener, David. 2015. "Un canto en movimiento: 'No nos moverán' en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX". *Historia Crítica* 57:55-74. [dx.doi.org/10.7440/histcrit57.2015.04](https://doi.org/10.7440/histcrit57.2015.04)
- Sturman, Janet L. 2012. "Nostalgia for the Future: The New Song Movement in Nicaragua". En *Latin American popular culture since Independence*, ed. por William Beezley y Linda Curcio-Nagy, 247-266. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Tello, Aurelio. 1999. "Semblanza de Celso Garrido-Lecca", *Cuadernos* 1: 39-42.
- Torres, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1975*. Santiago: CENECA.
- Turino, Thomas. 2003. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations". *Latin American Music Review* 24, n.º 2: 169-209. <https://www.jstor.org/stable/3598738>.
- Vich, Víctor. 2015. "La cultura", *Perú. La búsqueda de la democracia. Tomo 5: 1960-2010*, ed. por Carlos Contreras y Antonio Zapata, 291-349. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus.
- Vivanco Guerra, Alejandro. 1973. *El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Wara Céspedes, Gilka. 1993. "'Huayño', 'Saya' and 'Chuntunqui': Bolivian Identity in the Music of 'Los Kjarkas'". *Latin American Music Review* 14, n.º 1: 52-101. <https://doi.org/10.2307/780009>.
- Zapata, Antonio. 2015. "La vida política". En *Perú. La búsqueda de la democracia. Tomo 5. 1960-2010*, ed. por Carlos Contreras y Antonio Zapata, 35-95. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus.
- Zapata, Antonio, y Marcos Garfías. 2014. *Apuntes de una historia de organización y lucha*. Federación Nacional de Trabajadores Mineros Metalúrgicos y Siderúrgicos del Perú.
- Zitarrosa, Alfredo. 1985. "Para una definición de la Nueva Canción desde Uruguay (1)". *Boletín de Música* 106: 19-23.
- Zolov, Eric. 2014. "Introduction: Latin America in the Global Sixties". *The Americas* 70-3: 349-362. <https://www.jstor.org/stable/43189190>.

Discografía

- Brouwer, Leo, y Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC: Milanés, Pablo *et al.* 1969. *Lucía / La premiere charge a la machette*. Francia: Saravah, 30 003-4.
- García Vigil, Federico *et al.* 1972. *Cantata del Pueblo*. Montevideo: Cantares del Pueblo, CM 0020.
- Jara, Víctor. 1971. *El derecho de vivir en paz*. Santiago: Dicap, JYL-11.
- Quilapayún y Humberto Duvauchelle. 1970. *Cantata Popular Santa María de Iquique*. Santiago: Jota-Jota, JYL 08.
- Tiempo Nuevo. 2015. *Antología de un canto testimonial 1974-2015*. Lima: autoedición [sin código].

Tiempo Nuevo. 1977. *Por tierra y liberación nacional / Für Land und nationale Befreiung*. República Federal de Alemania: Neue Welt, NWIS 1007.

Vientos del Pueblo Walter Zambrano. ca. 1978. *Cantata popular donde nacen los cóndores 'Kuntur Wachana'*. Lima: Epocap, R.I. 1423.

Entrevistas

Álvarez Espinoza, Raúl: Entrevista, encuentro virtual, 2019.

Catter, Juan Antonio: Entrevista, Lima, 2017.

Chávez, Alberto “Chino”: Entrevista, Lima, 2017.

García Naranjo, Aída “Mocha”: Entrevista, Lima, 2017.

Garrido-Lecca, Celso: Entrevista, Santiago de Chile, 2014.

Iriarte, Marco: Entrevista, Lima, 2017.

Molina Palomino, Pablo: Entrevista, Lima, 2017.

Tello, Aurelio: Entrevista, Lima, 2017.

Recibido: 14-1-22

Aceptado: 22-6-22