

75.P4

1A

7

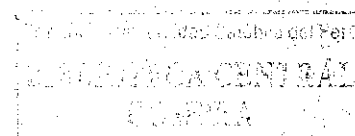
+



Andinos y tropicales

La cumbia peruana
en la ciudad global

Raúl R. Romero



90
AÑOS

PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATOLICA
DEL PERU

INSTITUTO DE
ETNOMUSICOLOGÍA

ANDINOS Y TROPICALES

La cumbia peruana en la ciudad global

Raúl R. Romero

Primera edición, diciembre de 2007

©2007, Instituto de Etnomusicología
Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú

Teléfono (511) 626-6100

<ide@pucp.edu.pe>

<www.pucp.edu.pe/ide>

©Cada fotografía de sus respectivos autores

Serie Documentales Peruanos / vol. 2

ISBN: 978-603-45070-1-2

Hecho el Depósito Legal

en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2007-12677

Tiraje: 1 000 ejemplares

Diseño gráfico: Carlos Sotomayor

Corrección: Juana Iglesias

Cuidado de edición: Luis Alberto Gómez

El documental *Ciudad chicha* fue dirigido por
Raúl R. Romero y Omar Ráez Jiménez

*Reservados todos los derechos. No se permite la
reproducción de esta publicación y de las obras
grabadas sin el permiso previo de los titulares de los
derechos de la propiedad intelectual.*

Impreso en el Perú
Printed in Peru

Contenido

1. Introducción 7
2. El huayno rural y la industria cultural:
cómo lo local se convirtió en nacional 12
3. El advenimiento de la cumbia en la
música popular peruana 21
4. La cumbia encuentra al huayno: música
chicha en los años ochenta 27
5. La cultura tecno y el auge de una nueva
clase media 33
6. ¿Cultura local o masiva? 43

Referencias citadas 45

Entrevistas 47

Jaime Moreyra 48

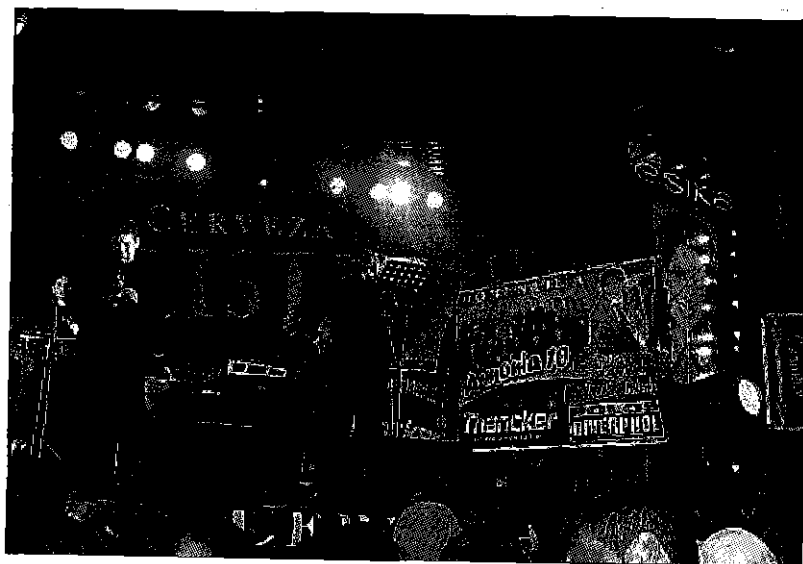
Edilberto Cuestas 78

Identidades 100

Ficha técnica del documental 103

DVD

Documental *Ciudad chicha*



1

Introducción

Página opuesta: A finales de los sesenta, cuando el huayno comercial aún estaba en su punto máximo, la cumbia empezó a ganar aceptación, adoptando una gran variedad de estilos regionales y culturales. Arriba, Leonor Chávez, Flor Pucarina, la faraona huanca. Falleció el 5 de octubre de 1987. Abajo, Armonía 10, una orquesta que nace en 1972 en Piura.

A finales de los años noventa hubo dos acontecimientos que captaron la atención pública en el Perú. El primero fue el auge y caída del corrupto régimen fujimorista, una década de dictadura política encubierta y violaciones sistemáticas de los derechos humanos. El otro fue el apogeo de la tecnocumbia, un estilo musical basado en la cumbia colombiana caracterizada por el uso de instrumentos electrónicos (guitarras eléctricas, baterías electrónicas, y sintetizadores). Procede de los sectores sociales menos favorecidos. La tecnocumbia rompió las barreras sociales y étnicas por primera vez y se convirtió en la música bailable predilecta para todos los peruanos, pobres y ricos, sencillos y sofisticados, pueblerinos y cosmopolitas.

Hasta entonces la música y la política no habían sido relacionadas con frecuencia por los analistas sociales o por los periodistas en el Perú, pero ahora ambas dimensiones compartían las primeras páginas, programas televisivos, debates públicos e inclusive campañas presidenciales¹. Mientras Alberto Fujimori y su política poco ética llevaban al país a la casi destrucción de sus instituciones formales (sistema judicial, organismo electoral, partidos políticos y fuerzas armadas), ignorando sistemáticamente las voces de la socie-

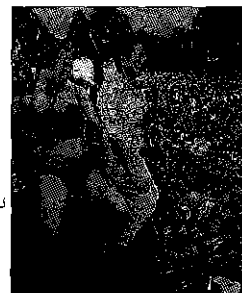
¹Durante las elecciones presidenciales del 2000, el mandatario en funciones, Alberto Fujimori, supuestamente compuso una canción de tecnocumbia y la usó como el tema principal de su campaña de reelección. Titulada "El Chino" (su apodo), se tocaba durante todas sus reuniones públicas y era bailada por el propio Fujimori y sus partidarios.

dad civil, la tecnocumbia era vista por muchos como una expresión espontánea de la población. El grado de participación pública e interacción social relacionadas con la música, espectáculos y actuaciones de la tecnocumbia creció en proporción inversa a los canales democráticos a través de los cuales las personas podían expresarse en los gobiernos locales y nacionales. Las oscuras figuras del congreso nacional y las fuerzas armadas, representantes de un régimen dictatorial en decadencia, aparecían en marcado contraste con los intérpretes musicales quienes, surgiendo de humildes hogares, se habían convertido en celebridades, modelos a seguir por el público en general². La música popular, por lo tanto, presentaba una visión diferente del futuro de la nación.

En este trabajo quisiera exponer las razones del éxito de la cumbia peruana, movimiento del cual la tecnocumbia se desprende como su manifestación más reciente³. El marco general de mi argumento será el proceso de globalización, ya que es imprescindible observar el auge de este estilo musical como un resultado de los procesos transnacionales de intercambio cultural. La cumbia peruana puede servir como un caso de estudio para la determinación del impacto positivo o negativo de la globalización en la cultura local. Las opiniones actuales al respecto varían entre la celebración de las corrientes globales por un lado y la crítica hacia sus tendencias homogeneizantes por el otro (Jameson, 1998: xiii). En el primer caso se considera la globaliza-

²Las consecuencias políticas y sociales implementadas en la última década han sido analizadas por diversos autores. Ver Bowen (2000), Degregori (2000) y Rospigliosi (2000).

³El presente texto es una traducción del artículo "Popular Music and the Global City: Huayno, Chicha and Techno-cumbia in Lima", publicado en *From Tejano to Tango: Essays in Latin American Popular Music*, Walter Clark, ed. New York: Routledge, 2002 (traducido por Cecilia Noriega Figari).



Alberto Fujimori y "El baile del Chino", tema utilizado durante su campaña reeleccionista del año 2000.

ción como un proceso que, definitivamente, ha redefinido al siglo veinte, construyendo un nuevo orden en el cual la interdependencia es la norma. Las fronteras y costumbres son reemplazadas gradualmente por mercados libres y abiertos; por lo tanto, los productos, servicios y bienes culturales parecen circular extendidamente alrededor del mundo. Las personas ya no están predestinadas a vivir y morir en sus pueblos, sino que se movilizan como parte de las migraciones internacionales masivas de la era moderna. Los medios de comunicación llegan a todos y por primera vez en la historia cualquiera puede ser testigo en tiempo real de una guerra, de un concierto o de un golpe de estado. Y si bien la televisión por cable y los incessantes programas de radio sobre los "40 mayores éxitos musicales" no son exactamente un mecanismo de diálogo, el advenimiento de Internet sí ha proporcionado los instrumentos para un intercambio interactivo de ideas e imágenes alrededor del mundo.

En el otro lado del espectro están quienes opinan que la globalización no aporta nada nuevo, teniendo en cuenta que el intercambio multinacional de bienes y servicios ha existido durante siglos (Hannerz, 1996: 18). Es solamente una retórica moderna detrás de la cual se esconden fuerzas homogeneizantes, una fachada para las políticas neoliberales y la expansión de los países industrializados hacia el resto del mundo. En este caso la globalización solamente beneficia a los países poderosos que controlan los medios y

comunicaciones en perjuicio de las culturas soberanas locales y nacionales. En el campo cultural, la globalización es considerada "americanización" y la invasión de McDonald's y Burger King tiene un paralelo con los crecientes índices de audiencia de MTV y el dominio de las películas de Hollywood en el mercado mundial.

¿A través de qué lente deberíamos observar el auge de músicas transnacionales como las diversas variantes de la cumbia peruana? ¿Es una apropiación legítima que realizan los sectores populares de las tendencias globales disponibles en el mundo libre o es el resultado de la imposición de las fuerzas homogeneizadoras de los medios masivos? ¿Es una contribución bienvenida a la diversidad cultural de Latinoamérica o representa las fuerzas de una comercialización trivial y de un entretenimiento escapista? ¿Es lo que los marxistas hubieran denominado una forma cultural alienada o lo que los postmodernistas etiquetarían como apropiación cultural? Cualquiera que sea la interpretación final, la certeza indiscutible es que la cumbia peruana es el resultado de influencias transnacionales y que su éxito en el Perú refleja las buenas o malas consecuencias de la globalización.

Para poder comprender este proceso, examinaré primero sus antecedentes inmediatos, empezando con el éxito del huayno comercial desde los años cincuenta en Lima (Núñez y Llórens, 1981; Turino, 1988). Fue una de las primeras expresiones culturales de

un grupo subalterno que se apropió de los espacios urbanos y mediáticos usados anteriormente solo por las elites, y contribuyó a construir un mercado para las músicas populares basado en las tradiciones regionales, especialmente entre los inmigrantes andinos. A finales de los sesenta, cuando el huayno comercial aún estaba en su punto máximo, la cumbia empezó a ganar aceptación, adoptando una gran variedad de estilos regionales y culturales. En los ochenta uno de estos estilos, luego nombrado música chicha, mezclaba el huayno con la cumbia y producía una forma bailable y moderna que atraía a cientos de miles de jóvenes inmigrantes y descendientes de inmigrantes. Se convirtió en la música más popular de la nación (Romero 1989, Turino 1990, Hurtado Suárez 1995, Quispe 2001). A finales de los noventa, la tecnocumbia se encontró con un mercado urbano consolidado, listo para su explotación, compuesto básicamente por lo que los sociólogos urbanos han llamado intuitivamente "clases emergentes", "sectores informales" o "nuevos limeños", refiriéndose a un sector social conformado por limeños no tradicionales: la población que migró a Lima desde las provincias después de los años cincuenta (o quienes nacieron en Lima de inmigrantes recientes) y que no se integró totalmente a las tendencias culturales o patrones residenciales de los sectores de las elites tradicionales.

⁴El sociólogo Aníbal Quijano teorizó en los años sesenta sobre los "grupos sociales emergentes" (ver Quijano 1980). De Soto acuñó el término "sectores informales" para referirse al mismo grupo social (1987) y Gonzalo Portocarrero introdujo la descripción de "nuevos limeños" al hablar de esos sectores sociales, una definición que planteaba un reto a los sociólogos urbanos (1993).

Cualquiera que sea la interpretación final, la certeza indiscutible es que la cumbia peruana es el resultado de influencias transnacionales y que su éxito en el Perú refleja las buenas o malas consecuencias de la globalización.

2

El huayno rural y la industria cultural: cómo lo local se convirtió en nacional

¿POR QUÉ UN GÉNERO RURAL como el huayno se convirtió en éxito comercial en el Perú urbano?⁵ Este logro fue el resultado directo del repentino desarrollo de un mercado interno urbano conformado por inmigrantes andinos desde los cincuenta. Hasta esa década la inmigración rural-urbana estaba limitada a las elites provinciales como hacendados, comerciantes y profesionales (Altamirano, 1984) pero, a comienzos de los cincuenta, la inmigración alcanzó proporciones masivas. En la búsqueda de mejores oportunidades de empleo y mejores servicios (como salud y educación), en medio del descontento político y económico, cientos de miles de inmigrantes invadieron las ciudades, especialmente Lima. La capital tenía medio millón de habitantes en los años cuarenta, pero en 1956 su población se había más que duplicado a 1'200,000 (Matos Mar, 1966: 23). Gran parte de su crecimiento se debió a la inmigración desde las áreas andinas que continuó después de los años cincuenta. La población de

⁵El huayno es la canción y el baile más popular en los países andinos. Su música es generalmente en ritmo binario y su pulso interno es altamente sincopado. La figura rítmica repetitiva que lo caracteriza consiste en una corchea y dos semicorcheas, o en una semicorchea, corchea y semicorchea (ver Roel 1959).

Perú cambió de ser 73.1 por ciento rural en 1940 a un récord de 53 por ciento urbano en 1972 (Cotler, 1978: 290). Esta transformación de rural a urbano generó serios problemas sociales debido a que la economía nacional y el planeamiento social no estaban listos para absorber tal expansión.

Como resultado de esta falta de planeamiento, la mayor parte de la población inmigrante que venía de los sectores sociales más pobres (principalmente del campesinado) se reunió en asociaciones informales, organizó invasiones masivas e ilegales y construyó las "barriadas", más tarde llamadas "pueblos jóvenes", y luego "asentamientos humanos". Los primeros hogares erigidos en las barriadas fueron chozas levantadas con las frágiles y poco protectoras esteras, un material útil solamente en un medio ambiente como el de Lima, una ciudad en la que la lluvia es rara y escasa. Gradualmente, gracias a un *lobby* comunitario y con el apoyo del Estado, en la mayoría de estas barriadas se implementaron servicios urbanos como la electricidad, agua potable y desagües y se mejoraron los materiales de sus viviendas. Por los años setenta las antiguas barriadas como El Agustino y San Cosme eran consideradas suburbios de las clases trabajadoras, con calles pavimentadas, restaurantes y muchos negocios, convirtiéndose así en ejemplos a seguir.

La otrora Ciudad de los Reyes estaba cambiando radicalmente. Siempre orgullosa de su herencia colonial y de su cultura criolla, cuna de las elites políticas y financieras de la

Las reuniones de los domingos en los coliseos se convirtieron en los lugares favoritos para escuchar música en vivo y recordar emociones regionales.



nación, era testigo de una invasión literal de sus tierras por campesinos andinos. Hernando de Soto estimó que en 1981 la ciudad de Lima tendría solamente 1'445,000 personas en vez de los 4'000,000 que fueron oficialmente contados, si la inmigración no hubiera sucedido desde los años cuarenta (1987: 8).

Los pueblos jóvenes y los espacios urbanos que los rodean también se convirtieron en el nuevo entorno para la producción cultural. Conforme la población de estas barriadas crecía, también lo hacía la demanda por música andina, la principal expresión cultural que los inmigrantes trajeron a las ciudades. Habiendo tenido que dejar atrás otros hábitos culturales como la vestimenta, el lenguaje y la comida en la búsqueda de adaptación a los hábitos y estrategias urbanos, la música era una de las manifestaciones culturales que podía continuar expresando su identidad, su nostalgia regional y su resistencia a una completa integración a la vida y valores urbanos. Gracias a la nueva demografía, las reuniones de los domingos en los coli-

seos (estadios deportivos adaptados para los festivales musicales o, en otros casos, simplemente carpas de circo) se convirtieron en los lugares favoritos para escuchar música en vivo y recordar emociones regionales. Rápidamente, los horarios matutinos de las estaciones AM en la radio fueron contratados por empresarios inmigrantes para sacar al aire música regional y mensajes a la comunidad, convirtiéndose así en el medio más importante para la interacción y comunicaciones de los "nuevos limeños", en la ausencia de otros medios, tales como periódicos o revistas, por ejemplo (Lloréns, 1991). En el campo de las grabaciones de *long-plays* (LP) de música andina, el huayno era el género más popular y pronto se convirtió en un símbolo cultural por derecho propio.

Durante la "época de oro" de la música andina comercial (1950-1980), casi el cincuenta por ciento del total de ventas record se encontraba en la categoría "folclor" (música andina), demostrándose así la importancia de este mercado. Pero a finales de los ochenta los números cayeron a un 20 por ciento, debido básicamente a cambios en la demanda del mercado y a la creciente piratería de casetes⁶. Por estas fechas, el género conocido como cumbia peruana empezó a vender más que el huayno comercial, el cual, aunque no desapareció totalmente de la escena, mantuvo un perfil más bajo. El éxito del huayno comercial, sin embargo, estableció una tendencia pionera: fue el primer género tradicional musical que saltó de una ubicación

⁶Las cifras oficiales y exactas de las ventas de discos en Perú generalmente son consideradas información reservada y por lo tanto difícil de obtener. La información proporcionada aquí fue obtenida a través de varias entrevistas con ejecutivos de las disqueras.

local a un contexto nacional y también el primero en adoptar el uso de amplificación, representación escénica y reproducción electrónica para poder trascender su localismo. La utilización intensiva de la frecuencia radial AM y la distribución de grabaciones comerciales proporcionaron al huayno una sólida presencia urbana, aunque su mercado estaba limitado a los sectores de inmigrantes.

En términos de estilo, el huayno urbano, difundido a través de representaciones escénicas en vivo, programas radiales o grabaciones comerciales, introdujo una técnica antes desconocida para la expresión musical rural: un solista acompañado por un conjunto musical (con la ayuda de amplificadores). La notoriedad del solista permitía que unos pocos elegidos pudieran lograr el estatus de celebridad entre sus seguidores y romper de esta manera con las metáforas de anonimato y comunidad que siempre habían identificado al folclor andino. La grabación del huayno inició el éxito urbano personalizado, la apropiación de la modernidad y la conquista de la ciudad. En comparación con la cumbia andina (también conocida como música chicha) y la tecnocumbia, sin embargo, el huayno urbano comercial era musicalmente conservador. El huayno tradicional se mantuvo casi intacto en su estructura y forma, mientras que el acompañamiento musical que se hizo más común fue la *orquesta típica* regional de los Andes centrales, que incluía saxofones, clarinetes, un arpa y violines. Por lo tanto, el atractivo recaía en la combinación de un cantante

En el campo de la producción discográfica, el huayno era el género más popular.



María Dictenia Alvarado Trujillo, más conocida como Pastorita Huaracina (19/12/1930-24/05/2001).

y una orquesta, y en los requerimientos obvios del formato de la representación (escenario, programa en vivo o grabaciones).

Quizás la consecuencia más importante del "sistema de estrellas musicales" andino fue que trascendía las barreras locales y regionales y se expandía hacia el contexto nacional. Antes de que emergiera, la música regional se producía y era consumida por sus propias comunidades; ahora, personas de diferentes regiones se convertían en consumidores de una única estrella de la música. Dicho fenómeno se podía ver, por ejemplo, en los casos de Pastorita Huaracina y Jilguero del Huascarán, quienes estaban relacionados con los estilos regionales del norte del departamento de Ancash, y con los de Picaflor de los Andes y Flor Pucarina, vinculados con el folclor wanka de los Andes centrales. A pesar de su lealtad hacia el estilo musical de una cultura regional particular, los seguidores de estos intérpretes provenían de diferentes regiones del Perú y aprendían a apreciarlos a través de la radio, conciertos en vivo y grabaciones. Este primer intento de fusión de estilos y gustos locales estaba lejos de ser un proceso de homogeneización. Era evidente, sin embargo, que el estilo de vida del inmigrante había empezado a crear las condiciones para la interacción cultural y el rompimiento de singularidades locales a favor del proceso de identificación suprarregional.

Otro acontecimiento relevante fue el desarrollo de un mercado de consumo para el huayno urbano como producto. La población

⁷Para más información sobre la orquesta típica y música del valle del Mantaro, ver Romero (2004). Para visiones panorámicas sobre la música tradicional andina, ver Romero (1998, 2002, 2007) y Turino (1998).

Los ejecutivos de las disqueras sabían, antes que los sociólogos, que el mercado para el huayno estaba en los sectores informales, tales como los nuevos vecindarios, algunos de ellos aún barriadas y otros suburbios de la clase trabajadora, austeros pero grandes.

recién llegada constituía un nuevo mercado a ser explotado por las disqueras (transnacionales y locales), empresarios renombrados y modestos, y por los artistas mismos. El mercado para el huayno urbano era parte de una "economía informal" consistente en vendedores ambulantes, tiendas familiares y negocios clandestinos ubicados en las afueras de la ciudad, en los pueblos jóvenes y, algunas veces, en el centro de Lima (el caso de los vendedores ambulantes y de mercados informales como el Mercado Central o La Parada). Los ejecutivos de las disqueras sabían, antes que los sociólogos, que el mercado para el huayno estaba en los sectores informales, tales como los nuevos vecindarios, algunos de ellos aún barriadas y otros suburbios de la clase trabajadora, austeros pero grandes. Esta es la razón por la cual las grabaciones andinas nunca se promocionaban en los distritos de las clases media y alta de Lima, sino únicamente en las poblaciones pobres al sur y al norte de la ciudad.

Entre las estrellas musicales más renombradas de estos tiempos estaban, como ya se mencionó, los cantantes Picaflor de los Andes, Flor Pucarina, Pastorita Huaracina y Jilguero del Huascarán (seudónimos que aludían a animales o flores, metáforas muy frecuentes en la poesía popular andina), unos pocos elegidos entre cientos de intérpretes que trataban de hacer una carrera musical. El caso de Picaflor de los Andes (Víctor Alberto Gil Mallma) es emblemático. Él comenzó sus grabaciones en una época relativamente tar-

día de su vida. Nacido en 1929 y criado en Huancayo, el pujante centro comercial de los Andes centrales, Picaflor hizo lo que muchos campesinos de esa región hacen durante su adolescencia: trabajó en los centros mineros cercanos para suplir los limitados ingresos que se recibían por las actividades relacionadas con la agricultura o la ganadería. Alrededor de los 30 años intentó involucrarse con la incipiente pero prometedora industria disquera en Lima. En 1959, cuando el huayno comercial estaba prosperando, Picaflor se fue a la capital para participar en un concurso organizado por Radio Excelsior. Cuatro años más tarde vio el lanzamiento y distribución de su primer éxito musical: "Aguas del río Rímac". Los 14 LP que grabó subsecuentemente fueron sonados éxitos y lo convirtieron en un personaje famoso para sus compañeros inmigrantes. Murió en el año 1975 durante una de sus giras a La Oroya, un pueblo minero cercano a Huancayo. El vehículo que traía sus restos a Lima tuvo que parar en cada pueblo del trayecto porque todas las personas que vivían en los alrededores de la Carretera Central (una zona geográfica fuertemente influenciada por la cultura regional del valle del Mantaro) querían verlo y ofrecerle sus respetos. Su cuerpo fue velado en el Coliseo Nacional en Lima, donde muchos de sus colegas habían ofrecido inolvidables sesiones musicales.

El estilo musical de Picaflor había adoptado las características fundamentales de la música regional de los Andes centrales. La or-

Víctor Alberto Gil Mallma. Todos lo llamaban Picaflor de los Andes porque era dueño de una voz prodigiosa y recorría diversos pueblos andinos.



questa típica era el conjunto instrumental elegido y el poder de su sonido y color completaban el círculo. Los modernos saxofones y clarinetes se mezclaban con el arpa colonial y el violín, dando como resultado una expresión regional que, debido a su popularidad, era aceptada como *lingua franca* musical por las personas de diferentes regiones. El mismo formato musical, era adoptado por muchos de sus compañeros cantantes, celebridades musicales, lo cual determinaba la superioridad de dicho estilo.

El mercado del huayno creció rápidamente en diferentes direcciones y se diversificó adaptándose a diversos grupos generacionales, orígenes regionales y gustos musicales. El huayno fue la música favorita de los inmigrantes recién llegados a Lima en este período. Aunque los que arribaron de los años cincuenta en adelante mantuvieron al huayno urbano como su principal referente regional, también demandaban otros estilos musicales que diversificaban sus visiones del mundo y expresaban su experiencia multicultural en una ciudad como Lima. Sus descendientes tendrían igualmente otras necesidades y demandas, y había un mercado emergente que estaba listo para aceptar estilos musicales creativos provenientes de los distintos sectores de Lima.

3

El advenimiento de la cumbia en la música popular peruana



La cumbia colombiana comenzó a ganar popularidad en el Perú a finales de los sesenta.

MIENTRAS QUE EL HUAYNO COMERCIAL continuaba congregando multitudes, otro género musical de un país vecino empezó a ganar popularidad a finales de los sesenta: la cumbia de Colombia. La cumbia había evolucionado en ese país de una manera similar al huayno en Perú. Desde las comunidades locales y rurales se convirtió en música urbanaailable, vendida en grabaciones comerciales y consumida ampliamente a lo largo de las ciudades de la nación. Tal como las rancheras mexicanas y el tango argentino, la cumbia colombiana pasó a ser rápidamente un producto cultural exportable e invadió los mercados extranjeros y las ondas de radio internacionales (Wade, 2000: 174).

No fue sorpresa que en el Perú la cumbia ganara prontamente la aceptación popular. Después de todo, en los cincuenta, la población urbana de Lima había recibido con entusiasmo la rumba cubana, el merengue dominicano y el mambo de Pérez Prado. Lo que distinguía a la cumbia era que también había

sido admitida en las zonas rurales. En los pueblos campesinos de la costa y de los Andes, las bandas de música comenzaron a interpretar cumbias como géneroailable en las festividades locales. En los mercados regionales de todo el Perú, principalmente ubicados en las capitales de las provincias, se vendían LP de famosos artistas de cumbia y de esa manera se diseminaba aún más.

El paso natural siguiente fue la grabación de cumbia por los músicos locales. Gracias a sus presentaciones en vivo y múltiples giras alrededor del país, estos artistas lograron gran popularidad y vendieron muchos discos. Venían de todos los lugares del Perú, pero algunos de los más llamativos eran originarios de la zona aledaña a Huancayo, del valle del Mantaro en el centro del país. Grupos como Los Demonios del Mantaro, dirigidos por Manuel Baquerizo, utilizaban dos saxofones y percusión latinoamericana (timbales y bongós), tocando una cumbia convencional, fiel al estilo de los conjuntos colombianos. Una de sus canciones, "La chichera", se convirtió en un gran éxito a finales de los sesenta y muchas veces se le menciona como uno de los probables orígenes del término chicha aplicado al estilo de la cumbia peruana (Hurtado, 1995: 11-12).

Enrique Delgado y Los Destellos

Sería otro grupo local que tocaba cumbia que daría un sello definitivo a la llamada cumbia peruana. Fundado en Lima en 1968 por Enrique Delgado (1949-1996), Los Destellos utiliza-

En los años '70 un hombre de baja estatura y anteojos de gruesos cristales llamado Enrique Delgado congregaba multitudes en diversos locales limeños hoy desaparecidos como El Durísimo y Los Mundialistas. Era la época de Los Destellos y el inicio de lo que después se llamó cumbia peruana.



ban dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico y un juego de timbales. Las congas y los bongós fueron incorporados después y, a mediados de los setenta, el órgano eléctrico. Esta instrumentación reflejaba también la fuerte influencia que el rock, el pop y la música tropical (caribeña) tenían en la cumbia peruana. Lima, después de todo, era una ciudad cosmopolita en la cual las películas, la televisión, la radio y otros medios proporcionaban acceso a la música global y a las corrientes culturales foráneas. Los LP de Los Beatles, por ejemplo, se vendieron en Lima al mismo tiempo de su lanzamiento en Gran Bretaña y se ponían al aire en las estaciones de radio locales.

Delgado, primera guitarra, mezclaba cumbias puramente instrumentales con versiones cantadas. Al inicio del tema él tocaba la melodía completa con su característico sonido limpio, abierto y ligeramente reverberante. En la parte final su guitarra llenaba las pausas del cantante con riffs (adornos melódicos) y contramelodías. Este estilo de tocar la guitarra

Verlos
Cultivos

En los cincuenta, la población urbana de Lima había recibido con entusiasmo la rumba cubana, el merengue dominicano y el mambo de Pérez Prado.





Enrique Delgado sería llamado "el padre de la cumbia peruana" por la mayoría de los intérpretes de este género.

influiría en otros grupos de cumbia peruana durante los años ochenta, especialmente en aquellos involucrados con la llamada música chicha. En la introducción la guitarra de Delgado anunciaba el tema principal y su presencia era abrumadora durante toda la canción. Los interludios musicales eran de tales proporciones que se podrían considerar melodías contrastantes en sí mismas (como un segundo tema). En las melodías instrumentales, la guitarra era el único instrumento principal. Por ejemplo, en "Caminito serrano", compuesta por el mismo Delgado y uno de los más populares éxitos de Los Destellos, toda la melodía es tocada por la guitarra, incluyendo los *riffs* e interludios. Su melodía no era andina, aunque el título alude a esa región.

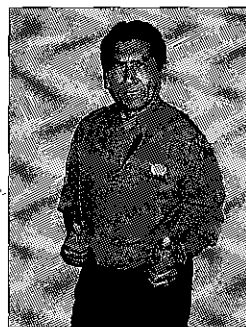
Pero las contribuciones de Enrique Delgado iban más allá de los estilos interpretativos. En términos de repertorio, introducía también diversas raíces musicales regionales en sus canciones, anticipando así la variedad de estilos que la cumbia peruana exhibiría en los años subsiguientes. Al mismo tiempo que tocaban principalmente un tipo de cumbia convencional, usualmente conocida como cumbia costeña por sus seguidores, Los Destellos también introducían canciones con trasfondos andinos, como los huaynos "Valicha" y "Carnaval de Arequipa", e imagería amazónica como en "La charapita". Conforme el repertorio fue evolucionando en los setenta y ochenta, las últimas modalidades musicales se hicieron conocidas entre el público como cumbia andina ("chicha") y cumbia selvática.

La historia de la vida personal de Enrique Delgado refleja su diversidad cultural. Nació en la Lima costeña, pero interpretó huaynos comerciales como la guitarra principal de la estrella musical andina Pastorita Huaracina. De hecho su primer instrumento fue la mandolina, que en Perú se considera un instrumento folclórico ya que fue introducido por los españoles en el siglo XVI. Su padre, originario del Cuzco, era un músico regional y un intérprete del charango andino tradicional. La experiencia personal de Enrique Delgado refleja un importante cambio cultural y generacional. En vez de seguir los pasos de su padre y ceñirse a los patrones tradicionales, prefirió experimentar con la cumbia urbana, popular y "moderna"⁸.

El periodista peruano Pablo O'Brien (1999) resume la situación de manera elocuente:

El nuevo estilo creado por Los Destellos se fue haciendo gradualmente más elaborado. Mezclando ritmos de diferentes tradiciones musicales, especialmente la cumbia colombiana, el huayno, el rock y la nueva ola [música pop], rápidamente se conectaron con los sentimientos de los nuevos limeños, aquellos jóvenes, hijos de inmigrantes que no se sentían ni forasteros ni locales. Se identificaban con la letra del huayno, que habían escuchado junto a sus padres, pero la nostalgia y la profunda tristeza de su ritmo les incomodaban y preferían la alegría de las cumbias y guarachas, a pesar de que sus letras no les decían nada.

⁸La información personal de Enrique Delgado y otros músicos fue obtenida durante entrevistas con los intérpretes mismos o con sus parientes. Agradezco al antropólogo Carlos Baldeón por su apoyo en la conducción de algunas de las sesiones más fructíferas. Otra información biográfica se obtuvo de folletos promocionales y páginas de Internet de las empresas representantes de los artistas.



Jorge Rodríguez Grández, fundador del grupo de cumbia amazónica Los Mirlos, nombre en honor al pajarillo de color negro típico de la amazonía peruana, que aprende a imitar sonidos e inclusive la voz humana.

Las contribuciones de Enrique Delgado no han pasado desapercibidas. Él es ampliamente reconocido, por todos los intérpretes con quienes he hablado, como el padre de la cumbia peruana. Entre ellos está Jorge Rodríguez Grández, fundador del muy conocido grupo Los Mirlos en 1973. Mientras que Los Destellos eran considerados un grupo limeño y costeño, a pesar del legado andino de Delgado, Los Mirlos enfatizaban su identificación con la selva peruana. Rodríguez Grández nació en Moyobamba, una ciudad en el centro de la selva amazónica del Perú. Su padre era un hombre de negocios de Rioja, un pueblo cercano, y tocaba el acordeón. Jorge creció viéndolo tocar la chimaycha y la pandilla, géneros tradicionales de la amazonía peruana. Rodríguez Grández reconoce abiertamente la identificación regional que su música buscaba al describirla como cumbia amazónica y es muy directo en su compromiso con sus raíces regionales: "Le he hablado a mi selva, a todos los inmigrantes del Perú". Los títulos de sus más exitosas canciones son emblemáticos, por ejemplo: "Contigo a la selva", "Fiesta en la selva" y "El poder verde". La presencia general y la popularidad de la cumbia amazónica, sin embargo, eran limitadas en esta época en que imperaba la cumbia costeña. Fue solamente a finales de 1990 cuando los símbolos e imágenes amazónicos reaparecerían.

4

La cumbia encuentra al huayno: música chicha en los años ochenta



Los ochenta fueron testigos del ascenso de grupos que incorporaban elementos musicales andinos a la cumbia.

DURANTE LAS TRES DÉCADAS que transcurrieron desde los años cincuenta el Perú, especialmente Lima, experimentó cambios cruciales. Las barriadas que aparecieron como invasiones ilegales masivas de familias inmigrantes se desarrollaron como vecindarios prósperos de las clases trabajadoras. La economía de estos sectores informales fue experimentando una repentina y, sin embargo, consistente expansión, proporcionando soporte y recursos a los inmigrantes, a sus familias y a sus descendientes. Por los ochenta Lima ya era una ciudad conquistada por los recién venidos de las provincias. Sus suburbios ocupaban la mayor parte del área metropolitana, sus miembros sobrepasaban en número a los limeños tradicionales y su "forma de vida" pintaba la ciudad de nuevos colores. Hacia 1984, aproximadamente un ochenta por ciento de la población de Lima, mucha de la cual era primera y segunda generación de inmigrantes, vivía en pueblos jóvenes y vecindarios de clases trabajadoras.

mientras que solo un veinte por ciento habitaba en suburbios de la clase media y alta, bastiones de familias tradicionales limeñas (Matos Mar, 1984: 67).⁹

Un mercado había sido forjado y estaba llano a admitir un producto que expresara las aspiraciones y valores de los hijos e hijas de los primeros inmigrantes que habían llegado a la capital durante los años cincuenta. Aunque en los setenta este mercado era aún incipiente y estaba dominado por grupos costeros interpretando cumbia peruana, los ochenta fueron testigos del ascenso de grupos que incorporaban elementos musicales andinos a la cumbia. En particular, el huayno retornó en la forma de un marco melódico y un estilo de canto dentro de los cuales se exponían patrones de la cumbia: un estilo al cual se le conocía como música chicha. Muchas de las canciones eran huaynos adaptados al ritmo de la cumbia peruana y, en el caso de las canciones originales, el sabor andino era evidente en el estilo del canto, el pulso rítmico interno (compatible con el del huayno) y los movimientos del músico en el escenario; aunque sus letras eran similares en carácter a las del huayno, tratando principalmente del amor romántico y solo en forma secundaria de otros temas relacionados con el día a día de los inmigrantes de Lima, por ejemplo: temas sociales, políticos y laborales (Hurtado Suárez, 1995: 52)⁹.

El aumento de las ventas y la presencia general de los intérpretes de música chicha fueron el resultado de la aparición de una nueva



En los años ochenta, Los Shapis inundan con su colorida vestimenta y alegre música las calles y plazas de los barrios populares del Perú.

generación de residentes andinos en la ciudad capital: los hijos de la primera ola de inmigrantes que llegaron en los cincuenta y sesenta (Turino, 1990; Hurtado, 1995). Podemos asegurar que aunque la música chicha era la forma más expresiva de las manifestaciones de este nuevo sector social, definitivamente no era la única. Los analistas sociales han usado el término chicha para describir la cultura de los inmigrantes en Lima, caracterizados por sus estrategias de sobrevivencia, procedimientos informales y soluciones de emergencia. Sus símbolos principales eran los pueblos jóvenes, el micro (una pequeña camioneta utilizada como el principal medio de transporte) y el vendedor ambulante. La música chicha era, definitivamente, el lenguaje más estructurado y poderoso que estos sectores podían usar para expresar su creatividad.

Entre los muchos grupos que aparecieron, Los Shapis fueron el conjunto de música chicha más celebrado de los ochenta, el primero que rompió récords de ventas y que tuvo impacto en los medios, apareciendo en periódicos y entrevistas televisivas. Su fundador, Jaime Moreyra Mercado, nació en 1952 dentro de una familia de inmigrantes de los Andes del sur. Fue traído a Lima a los seis años para asistir al colegio. En 1974 ingresó a la Universidad Nacional de Ingeniería en la cual solía escuchar a estrellas de la salsa como Willie Colón y Héctor Lavoe, cumbia de Colombia y conjuntos de cumbia peruana como Los Destellos, Los Ecos y Los Diablos Rojos. Vivía en el Cono Norte (un área al nor-

⁹Para un estudio extensivo y la colección de letras de las canciones andinas, especialmente el huayno, ver Montoya (1987).

Usando rutas alternativas, la música chicha ocupó programas radiales específicos en AM y sus grabaciones eran producidas por pequeñas compañías independientes.

te de Lima en la cual estaban ubicados muchos pueblos jóvenes) donde fundó Los Elíos en 1973, un grupo devoto de la cumbia peruana que incorporaba tres guitarras, tres instrumentos de percusión y un cantante (no se utilizaban teclados aún). En 1977 viajó a Huancayo, el segundo más grande mercado de la cumbia peruana, y formó un grupo llamado Melodía, que tuvo éxito local moderado. En 1981 él y el cantante Julio Simeón, apodado "Chapulín", formaron Los Shapis.

Los Shapis siguieron el modelo de Los Destellos en términos de formato y estilo musical general. Continuaron con el uso de dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico y percusiones latinoamericanas (timbales, congas, bongós y cencerro), pero le incluyeron el teclado. Si este último era un sintetizador, su uso era limitado ya que usualmente se programaba como un órgano eléctrico. Su característica principal era el sonido claro y sin distorsión de la guitarra eléctrica, algunas veces acentuado por el efecto "wa-wa". Otra de sus atracciones más llamativas era el estilo andino del solista Chapulín, quien cantaba con una emisión vocal tensa y nasal. Su primera grabación exitosa fue una adaptación del muy popular huayno "El alisal" a una canción chicha nombrada "El aguajal". Jaime Moreyra recuerda sus inicios en Huancayo y también el rol de este tema en la carrera del grupo:

Comenzamos tocando en Huancayo para 200, 250, 300 personas. En la región del Mantaro existía un gran apoyo a esta música.

Empezamos en 1981 y en 1982 Radio Moderna nos concedió un premio especial por la canción "El aguajal". Esta canción fue grabada a sugerencia del productor y también porque era una fusión de chicha y huayno. La grabamos para ir más allá del mundo de "El alisal", que era considerado folclor popular, pero no era moderno entre los hijos de los inmigrantes¹⁰.

Los Shapis fue el primer grupo de la clase trabajadora que atrajo la atención de los medios visuales y escritos: los periódicos, programas de radio y televisión informaban sobre el enorme reconocimiento que estaban recibiendo. Además de sus orígenes sociales, era sorprendente el hecho de que un grupo local pudiera cosechar la cantidad de atención que usualmente solamente recibían los grupos musicales extranjeros. El enfoque principal de las noticias, sin embargo, se dirigía a las raíces sociales y étnicas del grupo. La opinión dominante era que su mérito artístico era debatible, su tecnología pobre y su arte meramente instintivo. La música chicha era vista despectivamente y todavía se consideraba un fenómeno subterráneo y marginal (aunque bullicioso). Pero su éxito era obvio.

La cultura oficial (intelectuales, medios masivos y opinión pública) tenía que advertir un fenómeno tal, pero era innegable que aún no tenía acceso a los principales canales mediáticos. Usando rutas alternativas, la música chicha ocupó programas radiales específicos en AM y sus grabaciones eran produci-

¹⁰De una entrevista citada en Hurtado Suárez, 1995: 20.



Los Shapis tuvieron impacto en los medios, debido al carisma de sus dos líderes: Julio Simeón, Chapulín, y Jaime Moreyra.

das por pequeñas compañías independientes. En los ochenta, la piratería musical estaba extendida en el país y casi toda la música chicha se diseminaba a través de baratos y accesibles casetes en casi todas las esquinas y distritos comerciales. Las presentaciones en vivo, sin embargo, eran el centro del negocio. Debido a que era una forma muy bailable, se convirtió en el mejor acompañante de reuniones. Diferentes tipos de locales, restaurantes, estacionamientos, terrenos públicos y privados eran alquilados para organizar los "bailes sociales", especialmente durante los fines de semana. Tenían lugar especialmente en los Conos Norte y Sur (zonas norte y sur en la periferia de Lima) y en el centro de la ciudad y los asistentes eran casi exclusivamente jóvenes solteros de ambos sexos.

Los Shapis era el único grupo que tenía tal impacto en los medios, debido en parte al carisma de sus dos líderes: Jaime Moreyra y Chapulín. Pero cientos de otros grupos chicha ingresaron al mercado, algunos igualmente talentosos, por ejemplo: Chacalón y la Nueva Crema, Alegría, Génesis, y Vico y su grupo Karicia.

5

La cultura tecno y el auge de una nueva clase media



Dina Páucar se ha convertido en todo un fenómeno de la música folclórica, su calidad musical crece cada día como una ola y ella está en la cresta.

EN LOS NOVENTA, el deseo de vivir "en modernidad" se incrementó debido a la política neoliberal del presidente Fujimori. Tan pronto como tomó el poder, gracias al proceso electoral democrático de 1990 (antes de que su régimen se tornara dictatorial después de un autogolpe de Estado en 1992), nuevas estaciones de gasolina de Shell y Mobil se construyeron en toda la ciudad. Diseñadas exactamente igual que sus equivalentes norteamericanas, sus luces, colores, máquinas expendedoras y servicio de 24 horas se convirtieron en símbolos de la Lima moderna. Los teléfonos celulares se pusieron tan baratos que se entregaban gratis. En menos de un año, McDonald's había abierto su primera tienda, seguido de Burger King, Blockbuster, Citibank y Telefónica (la gigantesca multinacional de teléfonos española que ganó la licitación a AT&T para tomar bajo su mando la red de telefonía nacional en su totalidad). Imágenes de modernidad invadían la ciudad. Todavía recuerdo cómo yo, desde la ventana



Eusebio, el "Chato" Grados, en alusión a su estatura, más no a su calidad musical, pues se agigantaba cada vez que subía al escenario.

de mi departamento de clase media en Lima, veía a un trabajador de construcción civil, que ganaba un sueldo mínimo, hablando por teléfono celular mientras sostenía un ladrillo en la otra mano. El líder del grupo subversivo Sendero Luminoso fue a prisión en 1992 y poco tiempo después cesaron los atentados terroristas, proporcionando a los ciudadanos un nuevo sentido de seguridad. La industria de Internet en el Perú creció mucho más rápido que en otros países de la región y el subdesarrollo era una cosa del pasado o, al menos, parecía serlo. Este era el contexto sociopolítico en el cual la tecnocumbia creció a finales de 1990.

Como el nombre así lo sugiere, la tecnocumbia está basada en la cumbia de Colombia, interpretada por un cantante principal o grupo vocal, acompañados por guitarras eléctricas, batería electrónica y sintetizadores. El prefijo "tecno" no sugiere ninguna relación de estilo con el movimiento tecno que se originó en Detroit a finales de los setenta, aunque deriva de su uso. En Detroit, el tecno se refería a un desarrollo específico de R&B caracterizado por arreglos electrónicos innovadores y experimentales y el uso de secuenciadores. El término ha sido empleado libremente en una variedad de géneros musicales peruanos desde 1980, simplemente para denotar el uso de la electrónica. La mera utilización de guitarras eléctricas en un género folclórico como el huaylas (una variante regional del popular huayno), por ejemplo, motivó a la industria disquera a nombrarlo tec-

nohuaylas a principios de los años noventa. De la misma manera, los productores adjuntaban el prefijo "tecno" a la cumbia cuando predominaban los instrumentos eléctricos en los conjuntos que la interpretaban.

A principios de los años noventa, las ventas de la música chicha empezaron a bajar. La excitación experimentada durante más de una década comenzó a moderarse. Los "bailes sociales" disminuyeron tanto en intensidad como en frecuencia y los grupos chicha ya no eran novedad para los medios. Este aparente declive era similar al que se experimentó con el huayno comercial en los años ochenta. Con la desaparición del formato LP y la demanda creciente de una segunda generación de inmigrantes, las estrellas musicales del huayno empezaron a mantener un perfil bajo. Es importante recalcar, sin embargo, que ni el huayno urbano ni la chicha habían desaparecido; solamente consolidaron su popularidad luego de un período en el cual estuvieron permanentemente a la luz pública.

Aún hay festivales folclóricos en Lima, en los cuales los cantantes de huayno atraen considerables multitudes. El antiguo Coliseo Nacional ya no existe pero cualquier cancha, patio o estadio sirve también, ya que cada fin de semana un local diferente puede ser alquilado para este mismo propósito. Uno todavía puede comprar grabaciones de huayno urbano con las voces de nuevos intérpretes tales como Amanda Portales y el "Chato" Grados. Los precios accesibles de la tecnología digital han permitido una producción fluida de dis-

Amanda Portales, "la novia del Perú", se inició en la música desde muy niña, y hace poco cumplió más de 40 años en el escenario.



cos compactos desde mediados del noventa, cuando los empresarios locales finalmente importaron las primeras máquinas replicadoras industriales. Los grupos de música chicha como Los Shapis y Alegría siguen tocando al interior del país y continúan sacando a la venta grabaciones musicales. Ya no son el centro de la atención, pero no han desaparecido por completo de la escena.

Rossy War y la ascendencia de la tecnocumbia

La aparición de la tecnocumbia en el Perú fue tan rápida como inesperada. Sucedió en torno al excepcional éxito musical de la cantante Rossy War (nombre de pila: Rosa Guerra) en 1998. Su sencillo "Nunca pensé llorar", compuesto por su esposo/productor Alberto "Tito" Mauri, rompió récords de ventas y se convirtió en una melodía muy familiar durante varias semanas en la mayoría de estaciones de radio, haciendo de su intérprete una invitada frecuente a los programas de televisión. Sin embargo, esta vez había algo diferente: la música de Rossy War era aceptada por todos los sectores sociales, no solamente por los grupos de inmigrantes o de clases trabajadoras. Incluso cuando los medios realizaban reportajes sobre su música lo hacían con admiración y respeto, en contraste con la actitud prejuiciosa y desconfiada con la cual se había tratado a la chicha. En los círculos elitistas de Lima, las interpretaciones de Rossy War eran bienvenidas con curiosidad más que con desconfianza y rápidamente hasta las fiestas más espléndidas en los suburbios más acomodados

Su nombre de pila es Rosa Guerra Morales, sin embargo, en el ambiente musical es conocida como Rossy War. Llegar al sitio que hoy ocupa ha sido producto de largas horas de trabajo, perseverancia y confianza en su talento.



dos estaban tocando la tecnocumbia de Rossy War. ¿Cómo era esto posible?

Rossy War nació en un pequeño pueblo de Madre de Dios, una región en la selva tropical de la amazonía peruana. Creció viendo películas mexicanas y cantando rancheras y canciones criollas peruanas. A los cinco años empezó a presentarse en público y a los 15 integraba un grupo local en la ciudad de Puerto Maldonado. A los 17 años se mudó a Vitarte, una ciudad industrial cerca de Lima. En 1984 empezó su carrera profesional como cantante en el grupo Los Bio Chips de Chimbote (al norte de Lima), donde conoció a su esposo Tito, el productor del grupo. Rossy War empezó a hacer giras por varias provincias del Perú y países vecinos. En 1993 sacó a la venta su primera grabación "Como la flor" en Chile y otra en Bolivia en 1996, titulada "Cositas del amor". En 1997 ella y Alberto Mauri formaron su actual grupo musical, La Banda Kaliente, con la que continuó acumulando fieles seguidores en el sur y el norte del



Alberto "Tito" Mauri, junto a su esposa Rossy War y su Banda Kaliente, innovaron la música tropical peruana y dieron inicio a un nuevo y sorprendente boom musical con la tecnocumbia.

Perú. Una vez que conquistaron las provincias, su empresa disquera propia, la independiente Fama Records, sacó al mercado en Lima en 1997 el que sería su álbum mejor vendido y que incluía su éxito "Nunca pensé llorar", propalado hasta en las estaciones radiales que normalmente sacaban al aire solo rock, salsa o pop.

La corta pero intensa carrera musical de Rossy War nos sirve como fondo para explicar la razón por la cual la música de las clases trabajadoras, como la cumbia peruana, evolucionó de ser una expresión cultural marginal a ser la música bailable dominante; de cultura restringida (accesible solo a algunos) a cultura masiva (accesible a todos). Los siguientes puntos detallan las cuatro razones por las cuales surgió este proceso:

1) *Desandinización*: La tecnocumbia de Rossy War dejó a un lado cualquier referencia musical al huayno andino. Su estilo para cantar estaba influenciado por la música pop, especialmente por la cantante mexicana Ana Gabriel y no tenía relación con el estilo de canto de la chicha. Si los tipos anteriores de cumbia habían adaptado conocidos huaynos al formato de la cumbia o habían compuesto melodías de cumbia con un sentimiento propio del huayno, Rossy War no siguió esta tendencia. Es más, ella acentuaba otros elementos no andinos como la incorporación de montunos caribeños y el intensivo uso de sintetizadores marcando una diferencia con el rol protagónico que la primera guitarra había jugado en los estilos anteriores de la cumbia.

2) *Sensualidad*: El baile jugaría un rol más prominente que antes. Los músicos de la cumbia andina hacían solamente unos pasos sincronizados a derecha e izquierda durante sus presentaciones, pero los movimientos no eran coreográficos en el sentido estricto. Rossy War se presentaba con dos bailarinas que usaban un vestuario muy ligero y hacían gala de movimientos sensuales, tales como expresivos movimientos pélvicos e intensos movimientos de caderas. El vestuario que usaba Rossy War y sus bailarinas representaba una radical diferenciación de los estilos anteriores y reforzaba la cualidad erótica de sus presentaciones en escena. Rossy War, además, enfatizaba con orgullo su herencia amazónica. Uno de sus trajes favoritos para sus presentaciones era la estilización del tradicional vestido nativo de la selva.

3) *Globalización*: Además del vestido amazónico nativo, el más frecuente atuendo de Rossy War fue uno muy similar al de Selene, la estrella pop tejano-mexicana. Vestida totalmente de negro, incluyendo sombrero, pantalones cortos y blusa ajustada, Rossy War representaba a la Selene peruana, estrella pop, icono global y símbolo de Hollywood. Su competente calidad de voz y su parecido con la de Ana Gabriel ayudó a que la gente la viera como una cantante con cualidades globales. Su asociación con la selva amazónica, que era resaltada con fotografías, vestidos y parafernalia (así como con su autoproclamación), también realzó su personalidad global. Las selvas amazónicas cruzan las fronteras nacio-

El más frecuente atuendo de Rossy War fue uno muy similar al de la desaparecida estrella del tex-mex, Selene.



nales en Sudamérica, cubriendo partes de Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela y Brasil. Más aún, la cualidad "exótica" de la selva amazónica podría simbolizar todas las selvas del mundo. La creciente popularidad de la tecnocumbia en países vecinos como Bolivia, Chile y Argentina reforzaba aún más la condición transnacional del género.

4) *Masividad mediática*: La tecnocumbia de la variedad de Rossy War se hizo altamente masiva en los medios. La radio, la televisión y la industria disquera se enfocaron en el género como el negocio musical más rentable en los tiempos recientes. Poco tiempo después del gran éxito de Rossy War, los productores independientes empezaron a formar grupos de jóvenes cantantes de tecnocumbia, a imitación de los grupos que la industria pop mexicana había promocionado tan efectivamente en América Latina. Dirigidos al mercado adolescente y con la ayuda de altamente calificados arreglistas profesionales y músicos de estudio, estos grupos (Skandalo, Tornado y Zona Franca, por nombrar a algunos) se apoderaron de un importante segmento del mercado.

Luego del triunfo de Rossy War, otros intérpretes de tecnocumbia y de otras variantes de la cumbia peruana fueron descubiertos por los medios y la industria disquera. Algunos de estos habían existido por inclusive más tiempo que Rossy War y evolucionaron a través de diferentes estilos musicales a lo largo del camino. Armonía 10, por ejemplo, se formó en Piura, una provincia norteña a

Skandalo, uno de los grupos de tecnocumbia dirigidos al mercado adolescente.



Ruth Karina, nacida en Pucallpa, empezó su carrera en Iquitos como líder del grupo Euforia.

1,000 kilómetros al norte de Lima, en 1972. Manteniendo los mismos *riffs* improvisados que caracterizaron a los grupos colombianos de cumbia en los años setenta, Armonía 10 incluyó influencias del pop balada latinoamericano; salsa caribeña y montunos (especialmente en el rol de los teclados y los quiebres rítmicos de los vientos). Su más saltante diferencia con otros grupos de cumbia es su conformación. Ellos usan una sección de instrumentos de metal (trombones y trompetas) que proporciona fuerza a sus arreglos e incluyen cuatro cantantes principales en las presentaciones en vivo del grupo. Su estilo vocal permanece interesantemente cercano al de los músicos chicha, junto con el estilo interpretativo de la guitarra eléctrica. De hecho, su estilo ha sido considerado como "norteño" por algunos de sus seguidores.

Una cantante que siguió las huellas de Rossy War es Ruth Karina, quien empezó como líder del muy conocido grupo Euforia. También nacida en la amazonía (Pucallpa), inició su carrera en Iquitos, el más importante puerto y ciudad fluvial de la selva tropical peruana. Con el grupo Euforia ella logró un éxito moderado, pero se convirtió en una celebridad cuando empezó su propia carrera como solista, igual que Rossy War dos años antes. Usando imagería amazónica de una manera aún más intensa que la misma War, Karina vistió a sus cuatro bailarinas con plumas y muy pequeños bikinis adornados con parafernalia selvática. En su coreografía cultivó el uso desenvuelto de movimientos sen-

suales, especialmente pélvicos. Pero en vez de escandalizar a la audiencia, estos movimientos de baile se hicieron muy populares entre grupos de todas las edades y géneros. El uso de imaginería selvática también era evidente en sus videoclips, filmados en Iquitos. Era claro que los productores de Ruth Karina querían identificarla con la selva, pero ella introdujo un nuevo elemento musical en su carrera. Tratando de diferenciar su repertorio del de Rossy War, se orientó hacia la música popular brasileña, en particular hacia las *toadas* de los estados nortños de la amazonía vecina. El sentimiento y el ritmo de las *toadas* (una mezcla animada y bailable de música brasileña, salsa, ritmos caribeños y pop) eran muy compatibles con el pulso de la tecnocumbia. Entonces no fue muy difícil para Karina cantar toadas e incluso pasar como una intérprete de la tecnocumbia (aun cuando las copias pirata de las *toadas* brasileñas originales podían encontrarse localmente).

6

¿Cultura local o masiva?

¿Deberíamos sentirnos agradecidos de que la globalización permita que las culturas locales refuercen sus identidades a través de la revitalización de sus expresiones culturales?

¿ESTÁN SIENDO LOS SECTORES SOCIALES creativos e inventivos o solamente están creando "malas copias" de los originales? ¿Deberíamos sentirnos agradecidos de que la globalización permita que las culturas locales refuercen sus identidades a través de la revitalización de sus expresiones culturales? ¿O es que acaso la cumbia peruana y todas sus variantes demuestra las maldades de la globalización, su capacidad de imponer prototipos dominantes sobre culturas locales debido a un sentido de urgencia por ser globales y cosmopolitas?

Cualquiera sea el caso, la tecnocumbia en los años noventa, por ejemplo, constituía más que una moda efímera entre los jóvenes. La avalancha de esta música en los medios era avasalladora. Por primera vez en el siglo xx el producto cultural de un grupo subalterno llegó a ocupar una posición de tal importancia, las primeras páginas y las horas de mayor audiencia de la televisión en un país fuertemente dividido como el Perú. Las expresiones cul-



El huayno urbano y la música chicha habían sido vistos como entretenimiento de baja categoría o como folclor pintoresco hasta la aparición de la tecnocumbia.

turales anteriores de los "nuevos limeños" nunca habían recibido un trato tan preferencial. Por el contrario, siempre habían sido vistos por la cultura oficial con desdén, como entretenimiento de baja categoría o como folclor pintoresco. El huayno urbano y la música chicha habían sido vistos de esa manera hasta la aparición de la tecnocumbia. Este cambio no fue solamente un cambio de actitud, sino el resultado del lento pero firme crecimiento de un mercado interno y de la presión del consumidor dirigidos hacia la generación de expresiones culturales alternativas. Sin duda, las fuertes políticas neoliberales de los años noventa aceleraron una dinámica a través de la cual una mayoría multclasista y multiétnica, en vez de las privilegiadas elites, influenciaría las decisiones del mercado y la atención de los medios. Este resultado no hubiera sido posible sin el crecimiento (aunque desigual) de los sectores sociales marginales de Lima y la transformación de su estatus: de desplazados y pobres a residentes y solventes. La música popular y los intercambios transnacionales definitivamente han jugado un rol crucial en la dinámica de la cultura urbana y génesis social.

Referencias citadas

ALTAMIRANO, Teófilo

•1984 "Regional Commitment among Central Highland Migrants in Lima". En: *Miners, Peasants and Entrepreneurs: Regional Development in the Central Highland of Peru*. Norman Long and Bryan Roberts, eds. Cambridge: Cambridge University Press.

BOWEN, Sally

•2000 *El expediente Fujimori: el Perú y su Presidente 1990-2000*. Lima: Perú Monitor.

COTLER, Julio

•1978 *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DEGREGORI, Carlos Iván

•2000 *La década de la antipolítica: auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

HANNERZ, Ulf

•1996 *Transnational Connections. Culture,*

People, Places. New York: Routledge.

HURTADO SUÁREZ, Wilfredo

•1995 *Chicha peruana: música de los nuevos migrantes*. Lima: ECO. Grupo de Investigaciones Económicas.

JAMESON, Fredric

•1998 *Preface to The Cultures of Globalization*. Fredric Jameson and Miyoshi Masao, eds. Durham: Duke University Press.

LLORENS, José Antonio

•1991 "Andean Voices on Lima Airwaves: Highland Migrants and Radio Broadcasting in Peru". En: *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 177-189.

MATOS MAR, José

•1966 *Las barriadas de Lima 1957*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
•1984 *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década*

de 1980. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MONTOYA, Rodrigo, Luis y Edwin

•1987 *La sangre de los cerros*. Lima: CEPES/Mosca Azul/Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

NÚÑEZ REBAZA, Lucy y José Antonio Liórens

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

O'BRIEN, Pablo

•1999 "Grandes momentos de la música tropical peruana". En: *Somos* 643 (suplemento de *El Comercio*, marzo 3).

PORTOCARRERO, Gonzalo (ed.)

•1993 *Los nuevos limeños: sueños, fervores y caminos en el mundo popular*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo/TAPOS Taller de Fotografía Social.

QUIJANO, Aníbal

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

QUISPE LÁZARO, Arturo

•2001 "Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecnocumbia". En *Debates en Sociología* (PUCP) No. 25-26: 119-141.

ROEL, Josafat

•1959 "El wayno del Cusco". En *Folklore americano* 6-7: 129-245.

ROMERO, Raúl R.

•1989 "Música urbana en un contexto rural: tradición y modernidad en Paccha (Junín)". *Anthropologica* 7: 119-133.

•1998 *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl R. Romero, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (segunda edición).

•2002 *Sonidos andinos: una antología de la música campesina en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

•2004 *Identidades*

múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro. Lima: Congreso Nacional del Perú.

•2007 "La música tradicional y popular". En *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía (tercera edición).

ROSPIGLIOSI, Fernando

•2000 *Montesinos y las fuerzas armadas: cómo controló durante una década las instituciones militares*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SOTO, Hernando de

•1987 *El otro Sendero: la revolución informal*. Lima: Instituto Libertad y Democracia.

TURINO, Thomas

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

•1990 "Somos el Perú: Cumbia Andina and the Children of Andean Migrants in Lima, Peru". En: *Studies in Latin American Popular*

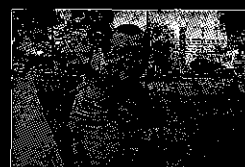
Culture 9: 15-37.

•1998 "Quechua and Aymara". En: *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. New York: Garland.

WADE, Peter

•2000 *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

Entrevistas



Jaime Moreyra y Edilberto Cuestas reflexionan sobre su papel en el movimiento de la música popular.

En esta sección de entrevistas presentamos testimonios de dos de los músicos más representativos del movimiento de la cumbia peruana. Jaime Moreyra es un reconocido compositor, guitarrista y director musical del grupo Los Shapis, que llegó a los más altos niveles de reconocimiento popular en la década del ochenta. Con el grupo, Jaime Moreyra (quien compartía la imagen externa del grupo junto con el cantante Julio Simeón, Chapulín), viajó por todo el Perú y compuso temas con letras con las cuales el migrante andino se identificó plenamente. La segunda entrevista es con Edilberto Cuestas, fundador y director musical del grupo Los Écos en 1970, con el que ha transitado por diferentes épocas y estilos musicales, manteniendo la vigencia durante todo este tiempo y sin perder la aceptación del público. Ambos músicos son muy hábiles en sus habilidades musicales y también han cumplido con ejercer cargos de gestores culturales en agremiaciones de músicos. Asimismo, al igual que otros directores de conjuntos de cumbia peruana que hemos entrevistado, han reflexionado profundamente sobre su papel en el movimiento, los objetivos que persiguen, y qué significa su aporte artístico en el gran espectro de la cultura nacional. Sus revelaciones son muy útiles para entender qué piensan los protagonistas de la cumbia peruana y cómo se ven como agentes culturales en los inicios del siglo veintiuno.

Jaime Moreyra

Los Shapis

JAIME MOREYRA director y fundador del grupo Los Shapis, nació en 1952 en Puno, vino a Lima a los seis años de edad para seguir estudios escolares. En 1974 ingresó a la Universidad Nacional de Ingeniería. Es en esos años cuando se familiariza con la música de origen caribeño y de grupos de cumbia peruana de aquella época. En 1981 formó con el cantante Julio Simeón –“Chapulín”–, el grupo Los Shapis en Huancayo.

—Cuéntanos sobre tu lugar de nacimiento y sobre tu infancia.

—Quien les habla nace un 13 de julio de 1952 en la lejana Juliaca, provincia de San Román, en el departamento de Puno, “Capital Folclórica del Perú”. A los pequeños por allí nos decían los “coritos”, recuerdo mucho eso y algunas semblanzas del lago Titicaca. Luego nos trasladamos a Sicuani –un “Arequipa pequeño” le dicen–, en la provincia de Canchis, del departamento de Cuzco. Allí tenía familia por parte de mi madre; de ahí nos pasamos al Cuzco, igualmente con familia por parte de mi padre; y después a Arequipa. A los seis o siete años ya estoy en Lima completando lo que siempre hace el hombre andino: llegar a la capital en busca de un futuro promisorio tal vez.



“Yo pienso que con la llegada de Los Shapis surgió un pequeño fenómeno tal vez positivo, un pequeño proceso de identidad. Había grupos de la época que jamás cantaban a su lugar de origen”.

—¿Cómo fue llegar a Lima con la familia? ¿Encontraron alguna resistencia?

—Definitivamente. Desde que llegamos, más o menos en el 58 o 59, la historia verdadera resultó un poco diferente de las novelas. El primer cambio problemático que encuentra el hombre andino al llegar a la costa es el de la vivienda y no nos escapamos de eso: más aún porque llegamos en la época de las invasiones. El lugar era Comas, en el Cono Norte, a la altura del kilómetro 11 de lo es hoy la avenida Túpac Amaru. Nos recibió una tía que unos años atrás ya se había planteado la historia de llegar a Lima capital. Nos cobijó por unos cuantos meses hasta que se forjó otro nuevo pueblo en la zona, que se llamó en ese entonces Pampa de Cueva, posteriormen-

te distrito de Independencia. Allí nos quedamos, yo el mayor de tres hermanos y mi madre, en la invasión de Pampa de Cueva.

—¿Durante el corto tiempo que pasaste en Puno tuviste alguna oportunidad de captar algún elemento musical?

—No tuve la suerte ni para el idioma ni para el aprendizaje, pero sí dentro del sentimiento. Tal vez el oído y lo que uno se va grabando dentro del corazón de repente hace que ya cuando uno tiene uso de razón lo recordamos y lo expresamos cuando nos toca el turno de ejercer alguna inquietud, alguna cualidad. Eso pasó conmigo porque desde muy joven jamás tuve un concepto de ejecución de algún instrumento o de composición, la música me gustaba como a cualquier ser humano común y corriente, pero de temprana edad no me imaginé que podía hacer algo. Por eso es que nunca planifiqué tocar un instrumento ni cantar nada, pero sí dentro de la lejanía, de repente la añoranza por la tierra haga que esa melodía fluya de uno como el mejor locutor o compositor. Por ahí nos dijeron una vez que nuestra música tiene un aire del huaynito de la parte del sur en combinación con la parte del centro. Solo viví mis primeros años en Puno y llegué a Lima para estudiar el segundo de primaria, así que la inicial y el primer año los hice allá.

—¿A qué se dedicaron tus padres en Lima?

—En la década de los sesenta todavía no era tanta la fluidez, la demanda del crecimiento del ambulante pero había que buscar un negocio. Recuerdo que mi padre tenía va-



Enrique Delgado y su grupo Los Destellos fue una las influencias musicales en la formación de Los Shapis.

rias formas de ganarse el sustento, trabajaba reparando zapatos, era muy experto en ello, o de repente viendo algo de electricidad. Mi madre por su parte se consiguió un puesto en un mercado de mi barrio donde vendía carne. Distribuidora de carnes rojas, ese era el trabajo de mi madre, y con eso prácticamente nos mantuvieron y nos educaron.

—¿Cuáles fueron las influencias musicales que tuviste en esos años?

—La música que estaba de moda: salsa, baladas y la música tropical peruana definitivamente: El maestro Enrique Delgado ya sonaba con su grupo Los Destellos, estaban Pedro Miguel y sus Maracaibos, Manzanita, Los Riberenses, comenzaban a salir Los Ecos de Edilberto Cuestas; en fin, un sinnúmero de agrupaciones que empezaban a hacer la música tropical, versión guitarra eléctrica, porque sus antecesores (Los Demonios del Mantaro y otras agrupaciones similares) también hacían cumbias, música tropical peruana, pero con instrumentos de viento, saxos principalmente. Bueno, ahí mi influencia fue música netamente peruana más que nada.

—¿Cómo se llegan a formar Los Shapis?

—Bueno, a la par que ingresé a la universidad yo tenía un grupo en mi barrio, Independencia. Después me llamaron otros grupos que ya tenían un poco más de camino y mayor posibilidad de salir. Me llamaron los chicos del grupo Andalúz, luego me llamó el grupo Melodía, con ellos ya viajé a Huancayo. Un poco antes ya integraba el grupo Los Topacios con el señor Ortega. No podía viajar a

mi tierra porque era muy lejos, la distancia es diferente completamente, comparada con Huancayo que son cinco o seis horas solamente. Antes el camino a Juliaca era terrible, no era tan bueno como ahora. Entonces, un lugar donde la semilla de la música tropical comenzó a germinar porque el terreno estaba muy abonado fue pues Huancayo. Allí comienza la historia de lo que es música tropical andina como la hacemos nosotros.

—Te incorporas entonces al grupo Melodía.

—Así es. Mi amigo Gonzalo Chávez me propone trabajar con ellos como segunda guitarra porque había una primera guitarra, Juan Arana, que tocaba las canciones que había grabado el grupo hasta esa fecha, que eran tres discos 45 solamente. Comienzo a hacer música con ellos y a reencontrarme con el paisaje serrano, porque ya era mayor de edad y no había vuelto a mi tierra, pero veía la similitud de los campos, de repente un poco más agreste el paisaje allá en el sur, por el frío, por los pajonales y tal vez por el lago. La zona de Huancayo, en cambio, es un poquito más alegre, es un valle plagado de verdor, con el amarillo de las retamas a las orillas del río Mantaro, siempre con su guardián celoso que es el Huaytapallana, un hermoso paisaje. Me sentía como en mi casa y también porque llegando a Huancayo hicimos muchas amistades y muchos adeudos con la música del grupo Melodía.

—¿Cuándo te conoces con Chapulín?

—Cuando dejé el grupo Melodía pasé a integrar sucesivamente el grupo Victoria y el

grupo Karicia. En el año 1980 terminé mi trabajo con Karicia y prácticamente estaba sin grupo. Chapulín por su parte había hecho otra historia con el grupo Los Ovnis. Él comenzó en el 79 y para el 80 se encontraba libre como yo. A veces hay diferencias de opiniones, de repente no hay compatibilidad de caracteres, llega un momento en que ya no puede ser y surge una separación, pues. Eso me pasó con el grupo Karicia de nuestro amigo Vico y por la parte de Chapulín, con el grupo Los Ovnis y los hermanos Chambergó. De casualidad nos juntamos, conversamos y planificamos una aventura. Un 14 de febrero de 1981 nace la historia de Los Shapis con una primera presentación en el Coliseo Regional de Huancayo.

—¿Cómo escogieron el nombre?

—El nombre se fue tejiendo también justo a finales del 80. Éramos un grupo nuevo en el que podíamos volcar nuestras inquietudes, él como cantante, yo como compositor y como instrumentista. Barajamos varios nombres y lo que se estila a veces es agarrar el diccionario, de repente ver un nombre que nos agrada, alguna piedra preciosa, etc., pero por ahí nada. Yo sabía que Chapulín bailaba una danza que se llama los *shapish*, que es tradicional, originaria de nuestra parte central del Perú, exactamente de la provincia de Chupaca en el departamento de Junín. Yo me acordaba que él bailaba esa danza —aunque era el último bailarín, allá atrás, por su tamaño— y por ahí salió la idea: “¿Por qué mejor no le ponemos algo de lo que es nuestro, auténtico, y

ampliamos su difusión y radio de acción? Quién sabe si tenemós la suerte y agarremos algo nuestro, pues. Bacán, no suena mal y Shapis quedó". Algunos amigos que nos contrataban después, cuando ya la historia comenzó a caminar, ponían Shapi's con apóstrofo y parecía una cosa importada todavía, pero era Shapis nomás.

-¿El nombre tuvo aceptación?

-La verdad no esperábamos tanta bondad del público para aceptar nuestro producto, pero finalmente sirvió de ejemplo, de lo cual no nos arrepentimos. Al comienzo la crítica detractora decía: qué raro, Los Shapis, ¿qué tocan?, ¿huayno? Como sucede siempre en la capital o en la zona urbana de Huancayo, que ven las cosas andinas un poco discriminándolas. Hay un sector de nuestro país que siempre ve eso, pero nosotros no nos amiláramos y salimos adelante con el nombre que escogimos con mucho orgullo y agradeciendo a Dios, porque después ese nombre sirvió de mucho y la gente se sintió muy contenta con nosotros, ya que no solo era un grupo que tocaba música sino que también agarramos un nombre que es de nuestro folclore y lo llevábamos por todos sitios, más allá de nuestra frontera inclusive. Eso la gente nos ha reconocido. Los *shapish*, la danza original, es también más conocida con el aporte de Los Shapis como grupo musical.

-La primera canción con la que ingresan al mercado es "El aguajal"...

-Definitivamente. Para mi entender, como que soy parte de la obra de Los Shapis, "El

aguajal", que grabamos en el 81, es nuestra partida de bautizo, la llave que nos abre todas las puertas en cuanto al mundo artístico se refiere. Si bien es cierto que nuestra historia en cuanto a discografía comienza con un primer disco simple que hicimos con una composición mía, "Porque eres mujer", en el lado A y con un tema de mi amigo Dante Macha Orihuela, "Porque no me quieres", en el lado B, y que fue la partida de nacimiento de Los Shapis, con él hicimos nuestras primeras giras a los centros mineros, por decir Casapalca, Huancayo, Cerro de Pasco, etc.; al valle de Chanchamayo. Pero es con "El aguajal" que nos vamos a Tingo María, a Huánuco, a Ayacucho, a Huancavelica y llegamos a la capital.

-¿Hasta ese momento seguían en Huancayo?

-Así es, y allí grabamos "El aguajal" porque nuestro centro de operaciones o nuestro lugar de residencia era Huancayo; fue una producción para una disquera mediana llamada Horóscopo, de don Juan Campos Muñoz. Yo habré llegado a Huancayo el 79 más o menos, como ya te dije, con el grupo Melodía y allí me quedé a vivir. Pero ya con Los Shapis la historia cambia, comenzaron las giras y en enero de 1982 llegamos a Lima capital por primera vez para recibir la "Antena de Oro" de Radio Moderna, que era la radio "papá" de ese entonces en FM, bien tropical esa radio. Nos habían nombrado el Grupo Revelación por nuestra grabación de "El aguajal" en octubre del 81, todo noviembre y diciembre se regó como pólvora esa canción y creo que llegó a todos los confines de nuestro

país. La presentación fue en el Coliseo Cerrado del Puente del Ejército y compartimos escenario con Yola Polastri, Tulio Loza, el Grupo Maravilla, entre otros. De allí hicimos una pequeña visita a Barranca, el pueblo de Juan Campos Muñoz, dueño de la disquera Horóscopo, hicimos un show ahí y de nuevo a Huancayo, a esperar otras proposiciones.

—Que no tardaron en llegar, me imagino.

—Así es. En el mes de septiembre del año 82 una institución residente en Lima de un hermoso pueblo que queda en Jauja nos contrata para la fiesta de coronación de la reina de la primavera en un local de recepciones del Paseo Colón. Fue una bonita fiesta, bien organizada, con bastante gente y ese fin de semana agarramos unos compromisos más: en un local cerca del Palacio de Gobierno, otro en el Cono Norte y otro en La Victoria.

—¿Pero todavía no se mudaban a Lima?

—Creo que la visita definitiva fue en junio del año 83, cuando nos contrata el programa radial *Mañanitas tropicales* de don Ike Santos Ballarta, con la coordinación de Manuel Álvaro Carvajal, locutor también. La presentación era en un local llamado La Playa Asunción y fue el punto de partida también para nuestro afincamiento en Lima capital. Se vio un bonito producto, la música de Los Shapis complementada con la música andina y con orquestas que usaban trompeta, saxos el estilo de la música huarochirina. Fue el 12 de junio de 1983, una fiesta que repletó las instalaciones completamente, una fiesta casi costumbrista, recordando la "herranza", don-

de a los animales se les sabe marcar, se les pone sus cintas etc. La fiesta era tan pegada a la costumbre que había hasta animales, que se quedaron afuera. A partir de eso la gente tomó atención de la música de Los Shapis y como había personas de instituciones, de diferentes pueblos nos pidieron tarjetas para contratarnos. Los compromisos se hicieron pan de cada día para nosotros en los años siguientes, 83, 84 y 85, de tal manera que ya no pudimos regresar a Huancayo. Nos alojamos en el hotel El Káiser, que queda a una cuadra casi de llegar a la avenida Aviación, en pleno corazón de La Victoria. Allí estuvimos unos ocho meses más o menos; de ahí conseguimos una ubicación por Maranga y ese fue nuestro centro de operaciones.

—¿En general cómo los recibieron en Lima?

—Cuando llegamos a Lima capital mucha gente nos recibió muy bien y decían: "Soy de San Isidro o soy de Miraflores", y cuando veíamos su origen verdaderamente eran de Cerro de Pasco, de Huancayo, de Chanchamayo, eran provincianos pero se ponían la careta de capitalinos. Yo pienso que con la llegada de Los Shapis surgió un pequeño fenómeno tal vez positivo, un pequeño proceso de identidad. Había grupos de la época que jamás cantaban a su lugar de origen; incluso yo no sabía que mi colega Walter León, compositor de una hermosa canción que se llama "La colegiala", un éxito rotundo a nivel mundial, era de Cerro de Pasco o de una zona cerca de Pasco. De diferentes intérpretes, autores o músicos de la época me enteré después que

eran de estas hermosas zonas. En el caso de Los Shapis lo que sucede es que cuando llegamos a Lima capital cantamos en voz en cuello que éramos provincianos: yo de la parte sur de Juliaca, Chapulín de Huancayo, otro compañero de Huánuco, el otro muchacho de Ayacucho, el otro de Trujillo, teníamos uno del Callao, etc. Un grupo heterogéneo en cuanto a lugares de procedencia, en condiciones y ocupaciones igualmente, pero todos con la única idea de hacer música y decir sin vergüenza nuestros lugares de origen.

-Muchos se identificaron con ustedes.

-Definitivamente. La gente que nos recibe bien era la que había llegado a Lima por diferentes motivos, en diferentes épocas e integraba ya diferentes generaciones. Los hijos de los provincianos que habían llegado 15 ó 20 años atrás escucharon nuestra música, que tenía ese aire andino combinado con lo tropical y ya sonaba mucho en la costa, y la agarraron como símbolo, se identificaron porque parece que era el puente que esperaban ellos en esa época, porque no les gustaba mucho lo andino netamente y sí les gustaba lo tropical. Pero si se metían su traguito en una celebración, estoy seguro de que bailaban su huaynito al final, por decir; por eso se hablaba de los fines de fiesta con huaynito. Eso le sirvió a Los Shapis para jalar a la gente y hacer que se identifiquen con lo propio.

-Fue todo un fenómeno.

-Nos salió cualquier cantidad de provincianos. Ahí escuchaba decir: Jaime, yo soy de Huánuco; Jaime, yo soy de Cerro de Pasco;

otros decían yo soy de Huancavelica, soy de Pampas, soy de La Oroya. Igual pasó cuando llegamos a EE.UU., el mismo fenómeno, eran de Lince, San Isidro, de Miraflores, pero no todos eran de Lima, eran de todas partes del Perú. Siempre hay una pequeña negativa a decir el lugar de origen pero para mí la parte positiva de Los Shapis, aparte de la música que hacíamos, fue el hecho de que servimos para identificarse. En mi caso mis paisanos se identificaban conmigo, con Chapulín todos sus paisanos de Huancayo, por ahí una época muy bonita de ver que la gente se identificaba con su lugar de origen.

-Y la contraparte de eso, ¿sintieron alguna discriminación hacia su música?

-En algún momento había de repente unos colegas que con envidia seguramente nos comenzaron a tirar, como se dice, barro por la radio. Por decir: "pero ese cholito qué hace por acá", "ese serranito qué hace por acá", "que se vayan a su tierra". Hay una canción de María Alvarado, la Pastorita Huarcina, con letra mía, que era uno de nuestros éxitos también, y decía: "Solo un minuto nos queda ya / para retirarnos de este lugar". Y nos contestaban: "Ya váyanse, qué hacen por acá ustedes, su sitio es Huancayo, vayan por allá". Creo que era inspirado por el hecho de que no podían competir con nosotros. Habrán sufrido una baja, qué sería, porque entramos nosotros como un torbellino, cambiando un poco los parámetros de la época para los grupos que se presentaban entonces. Llegamos con nuestro estilo de música, con

nuestro aire de folclore combinado con tropical, pero no solamente llegamos con eso, sino con unos politos entallados: éramos más delgados (*risas*), donde predominaba el blanco y lo mezclamos con los colores primarios del arco iris. Y no nos quedamos ahí, aparte de la alegría que dábamos en el espectáculo, le poníamos baile, pasitos, saltos y letra.

—Era todo un cambio...

—Definitivamente, todo eso fue el cambio que la gente sintió y por lo cual nos aceptó, se volcó a consumir nuestro producto. Es la diferencia con los grupos de la época que tenían su chaleco, su terno, su música era muy buena, pero tal vez lo que hizo que se sintiera el cambio fue que, salvo el cantante, tocaban más estáticos, parecían un instrumento más en el escenario. Yo creo que todo el mundo lo aceptó porque inclusive llegamos a participar en un comercial en televisión donde cantábamos una canción que decía: "Si tengo plaita, contigo cholita". En cuanto a música tropical, ya estábamos en un círculo que parecía que no nos correspondía, de repente era una elite de gente un poquito de la *high life* de la época, pero ahí estábamos con nuestra música. Al final nuestro producto fue aceptado por todos en la época positiva de integración e identificación que vivimos Los Shapis.

—Aparte de lo que acabas de mencionar, ¿qué había de especial en el sonido de Los Shapis para diferenciarse de los demás grupos?

—En cuanto a la guitarra, que es el instrumento que ejecuto, desde la época que salimos le poníamos un efectito que se llamaba



Julio Simeón, Chapulín, un menudo chupaquino que hace 26 años se convirtió en ídolo indiscutible de un género musical que tiene sus raíces en la nostalgia del huayno.

el *delay*, la repetición, el eco. Hacía unos glissandos, mordentes, *staccatos* y trémolos; parece que mucha gente imitó estas partes porque eran atractivas, de un sabor musical especialmente andino. Eso en cuanto a la instrumentación, tal vez bastantes mordentes, bastantes *glissanditos*. En cuanto a la composición no era necesariamente huayno, eso se confundió porque dentro de los temas de Los Shapis el 80% es producción mía, por decir, y 20% de Julio Simeón, y del auténtico folclore nacional, obras de autores que antes se escuchaban en versión de música andina. El mayor porcentaje eran obras mías que como compositor me nacieron, de repente por la lejanía de la tierra, las historias de los amigos, las historias de la vida, y eso trasladado al disco. Pero el aire andino era nacido de por sí, porque yo soy serrano, soy andino, no me tocó hacer huayno porque nacimos en otra época, otra generación, sino que mi música tropical con esos airecitos de Andes se complementa con la voz de Julio que es netamente andina, él en su época de juventud cantaba huaynitos en las labores agrícolas. Entonces, cuando ya hicimos el grupo nos ponemos a hacer música tropical pero nos queda la esencia de ser andinos. Julio canta como andino y eso hacía que las canciones creadas se interpretaran de esa manera y mucha gente se confundía, por decir: "Los Shapis tocan pegado al huayno, de repente ya sus canciones son de autores conocidos, no tienen producto Los Shapis". Pero no era eso, sino que nosotros mismos somos andinos y

hacemos nuestra música también de tipo andino.

—¿En dónde tuvieron más aceptación?

—Los Shapis hemos tenido la suerte de llegar desde Lima capital hacia nuestra Provincia Constitucional del Callao donde se ejecuta la salsa, y allí hemos “pegado” tremendamente. No contentos con eso hemos pasado por Chincha, Nazca, Pisco, nos hemos ido hasta Tacna, hemos cantado en Moquegua, por el norte nos hemos ido sin ningún problema hasta Tumbes, hemos actuado en Piura, Chiclayo, la parte del centro es prácticamente nuestro territorio musical, la selva. Creo que hasta la fecha pocos grupos de Lima capital, menos los andinos, han tenido la suerte de llegar a Iquitos, donde el caso de Los Shapis es muy singular. Iquitos, Tarapoto son como nuestra casa, nos hemos paseado mucho por allá y en general nuestra música ha sido muy querida por la gente de la costa, de la sierra y de la selva.

—¿Han tenido dificultades en lo que se refiere a la industria discográfica, a las grabaciones?

—Bueno, desde que salimos ya éramos conocidos, porque tanto Chapulín como yo teníamos una pequeña trayectoria y cuando nos juntamos el señor Juan Campos Muñoz, que es productor discográfico de Horóscopo, ya nos conocía y sabía que habíamos formado un grupo nuevo. Nos abrió totalmente las puertas y nos dijo: “Vengan a grabar”, pero la historia es que cuando grabamos el disco no nos dio crédito por lo que íbamos a hacer, tal es así que el técnico se retiró de la sala mien-

tras estábamos grabando, sin interés; por eso en la mezcla de nuestro primer tema “El aguajal” hay unos excesos que no deberían ser, por ejemplo las campanas que suenan en un nivel desmedido. Pero finalmente el tema y el estilo son buenos y además era un momento en que el público estaba predispuesto a hacer suyo algún producto. Era la época de Los Bee Gees, de Travolta, de la salsa, pero sin embargo nuestro producto se metió, por el arreglo tal vez, por ser un producto andino tropicalizado y hasta hoy se sigue escuchando. Eso es lo que recuerdo de nuestros inicios en lo que a discografía se refiere, pero problemas para grabar no lo tuvimos. Sí comenzamos de cero porque tuvimos problemas para instrumentos, no teníamos cables, menos guitarras ni instrumentos de percusión, ni teclado. Con las justas teníamos los músicos y en nuestros inicios alquilábamos los instrumentos.

—Sabemos que a muchos músicos no les gusta el término “chicha”. ¿Cómo llamaban ustedes a su música al comienzo?

—Cuando salimos, el término chicha estaba regado pero un poco ligado a lo informal. Como nosotros no teníamos voz ni voto lanzamos nuestro producto “El aguajal”, que en el reverso tenía el tema “Sol y mar” y como género: cumbia andina, que creo que no lo pusimos nosotros sino el productor. Cuando nos llaman para grabar nuestro primer LP, ya nuestra voccecita comienza a crecer un poco y entonces nos aventuramos, dijimos: “Hay que poner algo de nosotros”. Entonces pusimos cumbia *folk*, por decir la cumbia del pue-

blo; siguió el proceso, conforme venían las producciones pusimos ya un *folk* tropical, estábamos en la época de "Chofercito carretero", "Somos estudiantes", "La novia", "Qué nos pasa". Luego nos pasamos ya a la chicha que era el término que quise aplicar, rescatando el legado de nuestros antepasados los Incas y de su bebida sagrada.

—¿Eso cuándo fue?

—A partir del 88 comienzo a utilizar la palabra "chicha". ¿Por qué? Porque revisé un poco, analicé y como ya el nombre Shapis pesaba, era momento de poner algo que definiera la música que hacíamos. En primer lugar, ¿por qué no estaba de acuerdo en seguir con lo de cumbia costeña o cumbia peruana? Porque el término cumbia pertenece netamente al folclore colombiano. Me preguntaba cómo nos sentiríamos los peruanos si alguien llevara nuestra música a Colombia y sacara huayno colombiano o santiago colombiano, que es netamente de acá, o pasacalle colombiano o huaylas puertorriqueño. Entonces dijimos: "Que sea algo propio, natural, nuestro". Nos amparamos en lo que era la historia de nuestro Tahuantinsuyo y utilizamos como símbolo los colores primarios de su bandera. Pensé entonces: "¿Por qué no utilizamos un vocablo netamente peruano que nos identifique en todos los lugares que vayamos" y ubiqué el vocablo chicha por este sentido, porque era una bebida sagrada en la época de nuestros antepasados y persiste hasta nuestros días. En la costa tenemos chicha morada, chicha de maíz por el Cuzco, el masato de yu-

ca en la selva, chicha de jora y clarito en el norte. Dije: "Hay chicha en el norte y en el sur, en la costa, en la sierra y en la selva. Sería bueno identificarnos con este término". Por ese lado es que hice nuestra el vocablo chicha para poner como género a nuestra música a partir del año 88 y cada uno de nuestros discos utilizó ese nombre. Por ejemplo el primero se llamó *Rica chicha*, el siguiente *Cinco estrellas en chicha*, *Dulcemente chicha*, y así sucesivamente hasta el presente.

—¿Cuántos discos han grabado Los Shapis?

—Tenemos ya un estimado de 24 producciones en las cuales la mayoría son temas inéditos. Hay dos o tres producciones que son de recopilación, una de nuestro aniversario y varios 45.

—La mayoría se grabó en el formato LP...

—Bueno, la época del disco en su bonanza la vivimos Los Shapis. La matriz de "El aguajal" se utilizó tantas veces que terminó malograda. Vino después el casete que todavía persiste y el compacto que es un bonito soporte, pero ambos son muy copiados y plagiados. En nuestra historia habremos hecho uno diez discos de vinilo, dos casetes y el resto ya son compactos. Por la época en que salían nuestro amigo Cartagena y Willy Rivera, Los Shapis tuvimos la suerte de que nos sacaran dos compactos, uno con nuestra historia musical y otro con temas inéditos.

—¿Hay alguna estadística de cuántos discos en total habrán vendido Los Shapis?

—No la tenemos y eso es una muestra de la informalidad en nuestro país. Pero si me

pongo a pensar en nuestra mejor época, el que menos tenía un casete, un compacto o un disco de vinilo de Los Shapis, entonces me pongo a sumar cuántos cholos somos en nuestro país, son miles los discos que hemos vendido y de repente me quedo corto.

—¿Cómo está ahora la chicha con todo esto de la tecnocumbia y comparada con lo que era la cumbia peruana?

—Puedo decir que estoy contentísimo, la historia de Los Shapis sigue, persiste a través de los años, vamos a cumplir 27 años en febrero del 2008. Si bien es cierto que todos acá cumplimos un papel, somos piezas de esa maquinaria que se llama música tropical en nuestro país, estoy contento porque veo que Los Shapis jugamos un papel muy importante. La historia sigue, continúa, hay grupos que tienen 25, 30 años, a los que recién les tocó la suerte de figurar o salir a la palestra. Yo siento que recién hace cuatro o cinco años se franquean las puertas para este género en Colombia, México, Puerto Rico o Argentina, porque de acá es que sale el peruano con la música tropical y se lo lleva a Argentina, los argentinos importan nuestra música y ya no nos devuelven nuestros productos. La gente que no conoce se equivoca y piensa que la música tropical es un producto netamente argentino. Si bien es cierto que tenemos alguna influencia de Colombia, nuestra música tropical existe desde hace más de cuatro décadas.

—¿Cómo ha cambiado Lima desde tu llegada hasta hoy?

—Lima, en realidad, ha crecido tremendamente. Ahora ya no es solo Comas, Independencia; ahora hay Los Olivos, Pro y más allá Zapallal, y nos vamos hasta Ancón. Los asentamientos humanos siguen uniendo a Lima y hay pocos lugares de sembrío, ya no hay chacras, se han convertido en urbanizaciones. A pesar de la crisis la construcción en la periferia de Lima ha ido avanzando en forma acelerada y así pues todos los pueblos jóvenes y asentamientos humanos han crecido enormemente hacia el este, hacia el sur y hacia el norte. No ha crecido hacia el oeste porque está el océano Pacífico.

—¿Por qué escogiste el huayno para salir?

—Con la responsabilidad que me correspondía de hacer el repertorio del grupo para grabar y por el carácter andino que tanto Julio como yo tenemos, creo que estábamos más cercanos con nuestro folclore andino. Escogimos el huayno porque lo hay en el norte, en el sur, en el centro, en la parte de la selva también, y vimos que era la base más afín para nosotros y que podíamos utilizar con mayor rapidez. En realidad cuando escogimos esta orientación nuestra finalidad nunca fue comercial, las cosas se dieron de manera imprevista, como cosas del destino, porque lo que queríamos era hacer música, a nuestro estilo, a nuestro contento. A partir del primer tema nos salió bonito y si bien es cierto que el repertorio de Los Shapis tiene una afinidad con el folclore, lo principal es que se trata de canciones de hombres andinos como Chapulín y yo.

—Entiendo que “El aguajal” es una adaptación del huayno “El alisal”. ¿Por qué el cambio de nombre?

—Nuestro primer productor, el señor Juan Campos Muñoz, nos esperaba, luego de haber hecho nuestro primer 45, con las ganas de que siguiéramos haciendo música con ese aire andino especial y había adquirido varios discos de música andina. Entre todos ellos yo escojo “El alisal” que estaba en un disco 45 y parte de su letra decía: “Que se vaya, que se vaya”. Me gustó la melodía y me lo llevé a la casa de mi madre en Independencia para escucharlo mejor. Allí fue que se me ocurrió darle una forma diferente sin quitarle su esencia. El prólogo es similar a la canción original, al estilo del arpa de Teodomiro Salazar, la introducción propiamente dicha es una creación mía en cuatro acordes que no se utilizan en el folclore, la fuga es también mía en un solo acorde con descanso en el tono menor, la letra es la misma y la mayoría de acordes también. Mi aporte son unos acordes que yo adapto, diferentes a los que se utilizan en el huayno pero afines, entonces quedó un trabajo, un producto final que cuando lo escuché me pareció muy agradable, muy movido. A los demás la nueva forma que le había dado les pareció muy bien, me dio mucha alegría saber que el producto era aceptado por el oído de la gente. Ya en la sala de grabación del estudio del señor Maldonado de ese entonces y con el ingeniero Pascual Saldarriaga, un poco que se me escapó el significado exacto del aliso y decidí escoger otro más familiar

para nosotros. A pesar de ser andino, ya habíamos hecho nuestras primeras giras a la selva, donde habíamos encontrado muchísimo la planta del aguaje. Entonces la historia se cambió para ese lugar y el producto quedó bonito y gustó muchísimo: “El aguajal”.

—¿Cuáles fueron las dificultades del grupo en su primera etapa, antes de consolidarse?

—Como todo grupo que comienza un nuevo proyecto, lo primero, como te dije antes, son las dificultades de equipo. En ese entonces siempre se alquilaba equipo de sonido por la zona de Huancayo y comenzar a difundir nuestro primer 45 tal vez se hizo un poco trabajoso, pero no podemos ser malagradecidos porque la gente siempre nos dio cabida en la radio, siempre esperaban nuestra música, nos recibían muy bien, hacíamos nuestras giras. Como nuestro centro de producciones era Huancayo, de ahí salíamos a las zonas de Cobriza, Huancavelica, Jauja, Concepción o La Oroya; también por Chanchamayo, San Ramón, La Merced, Kivinaki, uno de los primeros pueblos que visitamos en la parte del Perené; y luego más allá: Satipo, Pichinaki, San Martín de Pangoa y alguna vez en el 81 llegamos hasta Pucallpa, Tingo María. Pero como cualquier grupo que comienza padecemos por la falta de instrumentos, siempre alquilando, ninguno tenía cable de conexión entre la guitarra y el planificador, no teníamos movilidad, no teníamos más que uniformes austeros de esa época y el personal también era limitado porque solo éramos una primera voz que era Julio, una primera guita-

rra que era yo, Macha la segunda guitarra, Héctor Rivera el bajo, Davico el tumbador, Luchito Guevara el timbalero. Poco a poco fuimos incrementando una percusión más, luego un teclado, otro cantante más, otra percusión, pero comenzamos de cero.

—¿Siempre usaron uniforme?

—Sí, creo que la única vez que no utilizamos uniforme fue un 14 de febrero de 1981 en el Coliseo Regional de Huancayo que salimos cada uno de civil, por decir. A partir de las presentaciones siguientes teníamos nuestros uniformes que consistieron, las primeras veces, en un tradicional pantalón celeste, chaleco celeste y una camisa floreada. Luego nos pusimos más sport: un *jean*, un polito multicolor, justo cuando llegamos a Lima.

—Que es más o menos parecido al actual.

—Es el uniforme base por decir, aunque ahora el color que predomina es el blanco, pero en esa época usábamos las rayotas listadas de colores primarios de la bandera del Tahuantinsuyo: rojo, amarillo, azul, blanco.

—¿Cómo funcionaba la economía de Los Shapis? ¿Obtenían mayores ingresos por las giras o por las regalías de los discos?

—Bueno, en esa época el desconocimiento de los derechos de autor era como un terreno casi inhóspito, casi no poníamos interés en hacer velar nuestros derechos, de tal modo que grabábamos sin contrato de ejecución pública, de inclusión similar por los derechos patrimoniales o morales que hoy en nuestra época la gente ya entiende. Lo que nos ocupaba más eran las giras, los contratos, los

compromisos, que nos mantenían suficientemente bien. No éramos millonarios más que de amigos pero vivíamos bien con los contratos, igual que todo el personal que trabajaba con nosotros. A veces solo descansábamos un día de la semana y viajábamos de norte a sur, tanto a pueblos importantes como a pueblos pequeños, no faltábamos a ningún compromiso. El trabajo era la principal fuente de ingreso para Los Shapis y no nos preocupábamos de otras cosas.

—¿Cuándo cambia esa situación?

—Cuando comencé a escribir mis obras en APDAYC. Nunca me había interesado en controlar si se generaban las planillas, si se pagaban los derechos autorales durante nuestras presentaciones. Fui por primera vez a cobrar mis derechos autorales, justo con mi pasaje y casi me dieron para mi pasaje de vuelta. Culpa de nosotros mismos porque como autores desconocemos nuestros derechos y no nos encargamos de velar que se cumplan. En los espectáculos nosotros somos los que debemos informar los lugares donde trabajamos, si ya se generó correctamente la planilla con los nombres de los autores cuyas obras se han ejecutado en ese espectáculo; cosa que hoy en día sí se está haciendo pero en esa época era un poco desconocida. La principal fuente de ingreso eran los espectáculos, los conciertos, lo discográfico, ni en la película nos interesaron los derechos autorales, hoy quisiera que se pueda generar la película en su segunda parte para poder de repente estar ahí con lo que nos corresponde.

—Sobre las canciones de contenido social de Los Shapis, que incluso han merecido algunos análisis sociológicos, por ejemplo “El ambulante”, “Somos estudiantes”, “En mi trabajo”, ¿por qué nace la necesidad de hablar de esta problemática?

—En este trabajo siempre he considerado el mensaje como creativo de la ideología de la propuesta de Los Shapis. Es bueno hablar con conocimiento de causa y yo lo puedo hacer porque tengo autoridad, porque soy el que se ha quemado las pestañas para poder hacer este trabajo. Yo estoy identificado con la problemática porque he sido vendedor ambulante, he acompañado a mi madre en sus viajes a las fiestas patronales de los pueblos de Ayacucho, Huancavelica, en el norte también la Cruz de Motupe, fiestas donde se reúne la gente alrededor de la vigencia de las costumbres. Se reúne también un comercio ambulatorio que lleva artículos de fantasía, cosas que están de moda y se vende muy bien, porque son muchos los que acuden a estas fiestas. Entre los integrantes de Los Shapis ha habido un vendedor de carne, otro de zapatos, el que se dedicaba a la agricultura, yo que era vendedor y estudiante a la vez. Eso me movió para hacer algunos temas con las historias de esos oficios con los que me identifico.

—¿Así nació “Chofercito carretero”?

—Exacto. Sabedores de que en nuestro desarrollo social cotidiano hay héroes anónimos como ese chofer que responsablemente toman un volante con el afán y la seguridad de llegar a la meta llevando su carga preciada

de artefactos, combustibles o carga humana en los carros de servicios públicos de pasajeros, había que hacer una canción para este “chofercito carretero”, una canción ha sido muy querida a través de los años. Los choferes se sienten identificados con esta melodía porque es un homenaje para ellos, que los acompaña en sus viajes de horas y horas por las rutas del Perú ya sea en la marginal, por la Panamericana o unas rutas accesibles ahora y convertidas en autopista gracias a la modernidad. Pero el homenaje es para los choferes responsables, no para aquellos que manejan sin dormir lo suficiente o que toman bebidas alcohólicas.

—¿Qué otras historias anónimas han cantado Los Shapis?

—“Mi tallerito” es la historia de amor de una persona común y corriente con un trabajo en un taller de mecánica, de confección; puede ser operario, carpintero, mecánico, etc. Pero dentro de eso se teje una historia de amor, se convierte en unas estrofas y en unas melodías que se ubican y, bueno, sale el homenaje para los que trabajan en los talleres. Tenemos otro para los que se quedan sin madre. “El hospital” habla de las penurias que pasan tanto los enfermos como los que tienen un familiar en un hospital. Canciones que no pasan de moda a través del tiempo y la distancia, como “Somos estudiantes”, una canción de compromiso por el hecho mismo de que a veces hay quienes tenemos la suerte de pisar las aulas, pero otros no tienen esa posibilidad. Canciones como estas me ha

gustado hacerlas porque hablan de la vivencia nuestra, como "El proletario", el hombre andino, costeño o selvático que quiere surgir y a veces el sistema no lo deja, siente que está limitado a ciertas cosas y se queda de proletario, pero el tiene su corazón, tiene las ganas de seguir trabajando, las ganas de poner su cuota de apoyo para el desarrollo de nuestra nación. Igual para el minero, trabajador de los fríos socavones.

—Algunos de los temas de Los Shapis han sido citados por Hernando de Soto.

—Es verdad. Tenemos una canción que se llama "Así es mi trabajo" que en sí no tiene la palabra ambulante, pero que habla de él, y fue tema de estudio del Instituto Libertad y Democracia que contactó con nosotros para pedirnos la letra y poder saber en qué contexto nos desarrollamos en la sociedad peruana. Tomaron en consideración nuestras canciones y sobre todo ese tema porque decía: "En mi casita yo tengo mi mercanciita para mañana ir a la calle a ir a vender, no me da vergüenza, así es mi trabajo, yo a nadie robo, yo a nadie engaño. Por favor déjenme ya, no me quiten mi merca, trabajar en la ciudad es mi afán y no robar". Se refería a los municipales porque en una época les quitaban su mercadería. Esa es una problemática que se vive en el mundo entero. Cuando viajamos a Francia vimos a turcos, a paquistaníes que vendían en forma ambulatoria, nadie se salva de esto. En nuestro país se ha desarrollado porque la necesidad es tremenda y el ingenio del peruano es único y admirable, puede vender desde

Hacia 1985 Los Shapis reciben una invitación para participar en el Festival Mundial de la Juventud en París junto a representantes de otros 40 países.



un ladrillo hasta la torre Eiffel. Como yo soy parte de esa problemática consideré hacerles un homenaje a los ambulantes y esa fue la primera versión. Después con Julio salió otra idea, me dio unas letras, un poco de la melodía y yo hice el complemento del tema y salió "El ambulante".

—¿Cuál es tu proceso de composición? ¿Dónde y cuándo compones?

—Bueno, ahora yo me ubico en un pequeño cuarto de ensayo. Tengo una grabadorita, una "compactera", no tengo el compacto aquí, lo tenemos en el estudio, y bueno lo principal, hay una guitarra ya sea de cajón o eléctrica, micrófonos y las ganas de querer hacer algo. Puede ser de día o de noche, agarramos la guitarra, unas cuantas melodías que nos agradan, por ahí un tarareo, un silbido y buscamos un tema, un título que necesitamos volcar por ahí. Si la melodía se presta, vamos descubriendo como en los jueguitos de raspa la primera línea, si no quedó bien la tapamos nuevamente y volvemos a discurrir otra palabra, otra letra, otra conclusión, otra alineación y vamos acomodando línea por línea y luego estrofa por estrofa hasta que nos sintamos más o menos complacidos y contentos, luego de repente hay algo que cambiar todavía y seguimos repasando, hasta que queda la canción.

—Es un trabajo realmente arduo, pero también debe haber momentos de pura inspiración.

—Sí. Alguna vez hemos hecho en una noche un *clip* completo, el caso por ejemplo del volumen tres de Los Shapis, *Los indiscutibles*. Una parte importante de esa producción, que incluye, entre otros temas. "El juguetito",

"Hombre casado", "Ladrón de amor", "Mi vecinita". "El serranito", la hice prácticamente en una noche. Se me venían los temas uno tras otro y los registraba en una grabadora pequeña porque estaba con una guitarra de cajón nada más. A veces hay momentos en los viajes también, uno va recordando la melodía, de repente se le ocurre algo de un paisaje, en gente que camina, calles, ciudades, valles que se van quedando atrás. O desde arriba, cuando estamos por vía aérea, viendo a través de las nubes los pueblos pequeños, los lagos o el hermoso paisaje de la selva con sus grandes ríos, eso nos trae bastante inspiración.

-Según los estudiosos y periodistas que se han ocupado de la música chicha, esta es la expresión cultural a través de la cual los emigrantes andinos descubren y mantienen su identidad en ciudades como Lima. ¿Cuál es tu opinión?

-Quienes hacemos música somos una parte solamente, no somos el motivo principal, jugamos un papel como en una maquinaria. No solo es la historia de la migración del hombre andino, es la historia de todos los provincianos que llegan a Lima capital o a las ciudades de la costa, por decir Chiclayo, Tumbes, Tacna en el sur, o Ica o Chincha, obligados por la centralización. Para mí, la música de Los Shapis específicamente es un puente por el carácter que tenemos de canciones pegadas a lo andino, aunque muchos en esta época dicen que no quieren saber nada con lo andino y sin embargo están triunfando con eso, si no preguntemos por qué graban "El chanchito de mi vecina", que es netamente



"Nosotros hemos sido más auténticos, más naturales, nunca hemos callado lo que hacemos, hemos cantado a voz en cuello que hacemos música andina..."

huayno, y lo pasan en radios que jamás han pasado uno. Es un poco no querer reconocer nuestras propias virtudes, pero cuando están de moda las ponen y se cobijan tras un disfraz. Nosotros hemos sido más auténticos, más naturales, nunca hemos callado lo que hacemos, hemos cantado a voz en cuello que hacemos música andina, que hacemos música que es un puente entre el folclore auténticamente andino original y la nuevas generaciones que buscan justamente algo que sea suyo. No bailan ni escuchan abiertamente su huayno pero sí escuchan su chicha, su cumbia andina, o la música *folk* tropical como le decimos a lo nuestro, se sienten ahí en el puentecito. En esta época el folclore ha retomado su verdadero cauce y eso me alegra porque yo soy andino y jamás podría renegar de ello. La música vernacular está en muy buen momento y nosotros nos estamos identificando con ello. Aquí en el ambiente de la música tropical andina peruana, la música chicha, no solo somos imitadores del género del hermano país colombiano, en nuestra música hay glosas de son cubano, de repente un poco de salsa, tal vez un poquito de merengues o bachatas, pero el carácter de música andina que le hemos puesto es el sentimiento que hace que se identifique con la chicha. La principal idea de Los Shapis es que nuestra música sea entendida de esa manera, no en una forma superficial calificándola de chicha solamente porque el término no les cae bien, y lo recibimos con todo lo informal.

Edilberto Cuestas

Los Ecos

EDILBERTO CUESTAS, director y fundador de Los Ecos en 1970, nació en Cajamarca en 1951, vino a Lima siendo todavía un niño. Vivió en Magdalena y en el Rímac, donde estudió primaria y secundaria. Los Ecos son una de las organizaciones musicales más longevas de la cumbia peruana, habiendo pasado por varias etapas de estilos musicales, todas ellas de gran repercusión popular.

—Según tu amplia experiencia en la música tropical peruana, ¿cómo han evolucionado los estilos en torno a esta?

—Bueno, la evolución de la música tropical peruana empieza cuando se identifica netamente con el habitante citadino en la década de los sesenta, porque ya en la década anterior había tenido un auge con la llegada de músicos argentinos como Freddy Roland y Enrique Lynch, que vinieron con Pérez Prado en la época del mambo, del rock. Sin embargo, podríamos decir que a la mitad de los sesenta ya se buscaba una identificación con lo nuestro, cuando las orquestas son influenciadas por la música andina. Muchos relacionan la palabra "chicha" con el tema "La chichera" de Manuel Baquerizo y sus Demonios de Corocochay, con las fiestas tradicionales que hemos heredado de nuestros ancestros, con la



"Nosotros queríamos seguir la corriente de Los Doltons, pero indudablemente eso nos hizo reflexionar y volvimos a nuestras raíces. Ahí es donde nace esa cumbia con acento andino, que le cantaba a las vivencias ciudadinas, a los amores del pueblo".

música wanka, con la música del centro. Los grupos se vieron en la necesidad de interpretar música comercial para los bailes y es en ese momento que se empieza a buscar una identificación con lo que luego se desencadenaría como nuestra música tropical peruana.

—¿Cuáles fueron los cambios más radicales?

—Los cambios en nuestra música tropical peruana surgen, como ya lo dije, a mediados de los años sesenta, porque antes las orquestas nacionales interpretaban mayormente temas extranjeros. Podríamos tomar al huayno "La chichera" como punto de partida para lo que es la música tropical; sin embargo, la música tropical actual, la que ha tenido mayor auge o la que identifica en los últimos tiempos a esta corriente se da con la aparición de

Los Destellos. Nace genuinamente del rock porque los grupos tropicales de la época se inician con tres guitarras, primera, segunda, bajo y una batería, un timbal. La gente que emigra a la gran ciudad en las décadas del cuarenta y del cincuenta se ve en la necesidad de tener su propio producto, de manifestar sus propias vivencias. Para los años sesenta Lima está copada, ya no alcanza el centro de la ciudad para habitar y somos los emigrantes —yo también lo soy porque vengo de la sierra aunque, bueno, me crié acá desde la edad de un año— los que buscamos tener una música nuestra y comenzamos una retrospectiva, a crear temas con acentos andinos.

—¿Se trata de los inicios de la chicha?

—Es entonces cuando nace la música si se quiere tropical, que luego en la década de los ochenta se denominará chicha, acompañada con cambios sociológicos, de gobierno, de política. Nosotros nacemos en ese momento; con conjuntos que utilizaban el *fuzztone* y tenían cuatro o cinco integrantes. Estaban Los Destellos, que hacían música instrumental; Berardo Hernández, más conocido como Manzanita, uno de los primeros en ponerle el toque andino a la música, haciendo también música instrumental con su conjunto; luego estaban grupos como Pedro Miguel y sus Maracaibos o Los Girasoles, pero todo ellos interpretaban música caribeña, de Centroamérica, no había, digamos, la música netamente de inspiración nacional. Quienes la inician, repito, son Los Destellos y Los Pakines, con inspiraciones nacionales tropicales pero sin letras.



“Enrique Delgado tiene el mérito de haber sido uno de los primeros de plasmar en el disco lo que es la música tropical y en utilizar los acordes, la melodía, hacer la concordancia con la armonía”.

—Ya que mencionas a Los Destellos, ¿qué opinión te merecen los aportes de Enrique Delgado?

—El aporte de Enrique Delgado es muy valioso. Él se inicia a los 14 años como integrante de Los Embajadrcitos Criollos, hacia la década del cincuenta, que es cuando la música criolla nacional vivió un verdadero auge. A pesar de su juventud y de su amor por la música criolla, estudió guitarra clásica en el Conservatorio y le dio un rango de primer nivel a la guitarra eléctrica, que luego sus seguidores pusimos en práctica en nuestras interpretaciones. Enrique Delgado tiene el mérito de haber sido uno de los primeros de plasmar en el disco lo que es la música tropical y en utilizar los acordes, la melodía, hacer la concordancia con la armonía. No era un músico simple, era un músico de escuela y dejó bastante enseñanza.

—¿Cómo fue el debut de Los Ecos?

—Los Ecos aparecemos en 1970 haciendo nueva ola, con el nombre de Los Brians, en homenaje a Brian Epstein, el representante de Los Beatles. Pero resulta que cuando llegamos a FTA, de RCA Víctor, nos sugirieron cambiar el nombre por algo más latino y el productor musical de aquella época, Marco Antonio Collazos, nos dijo que la música de la nueva ola en el Perú ya estaba llegando a su punto culminante. Nosotros queríamos seguir la corriente de Los Doltons, pero indudablemente eso nos hizo reflexionar y volvimos a nuestras raíces. Ahí es donde nace esa cumbia con acento andino, que le cantaba a las vivencias ciudadinas, a los amores del pueblo.



Pedro Miguel
Huamanchumo, director
de la afamada
agrupación musical
conocida como Pedro
Miguel y sus
Maracaibos.

—¿Cuáles fueron sus primeros éxitos?

—Nos iniciamos con temas instrumentales como "Baila flaquita, baila", "Callejón de huaylash", pero luego encontramos lo nuestro con "Dulce espera" o "Mi cholita", un tema que me pertenece y que habla de aquella provinciana que llega a Lima, deja a su amor en el pueblo, consigue algo mejor y su pareja la sigue esperando, o sea realidades nacionales que comenzaron a plasmarse en el disco. Así se comienza y se logra la identificación de lo que viene a ser nuestra música tropical nacional.

—La música tropical vive su mejor momento entonces en la década de los setenta, llegando inclusive a los ochenta, como tú decías.

—Claro que sí, el *boom* de la música tropical peruana se da con Los Destellos, Los Girasoles, Los Maracaibos, Los Pakines, Los Diablos Rojos, Los Ecos, alcanzando ventas fabulosas dentro de la industria y el mercado del comercio de los discos. La discografía conoció ventas superiores a los 100 mil o 200 mil discos, llegando inclusive hasta el millón. Lo que sucede en la década de los ochenta es lo que conocemos como la explosión demográfica, que ya es incontenible en el Perú, y comienzan a proliferar los mercados informales de producción. Tanto así que las disqueras que tenían las patentes transnacionales se vieron perjudicadas en ese momento y lo puedo decir como testigo de excepción. Por ejemplo FTA, que era licenciada por RCA Víctor, donde grabábamos nosotros, o Iempsa de la EMI Record, vieron peligrar a su producto extranjero, porque para mantener la licencia

de determinada etiqueta tenían que vender al mes 50 ó 100 mil discos de Los Iracundos, de Los Beatles o de Julio Iglesias. Al no poder llegar a esas cifras, comenzaron a dejar de lado al elemento nacional para abocarse a la promoción sobre todo de sus artistas internacionales. Entonces el comercio obliga a las "grandes empresas" a una guerra, fratricida si se quiere, entre los artistas y comienzan un poco a denigrar esta clase de música para poder recuperar el mercado extranjero.

—¿Cómo enfrentaron esa crisis?

—El fenómeno ya estaba en marcha y se necesitaba surtir el mercado de esta música. Por eso junto a otros colegas formamos el sello Caracol y somos los iniciadores de grupos como Los Ilusionistas que en 1976 graba "La colegiala", una producción que realicé con mi hermano. No éramos piratas, como nos quiso llamar la Sociedad Nacional de Industrias en ese momento, sino que nos convertimos en "informales" porque la industria establecida legalmente ya no apostaba por el elemento nacional. Entonces este es un problema que pasa a ser socioeconómico, el de la "cultura chicha" como lo llaman los grandes estudiosos, y todos sabemos que no hay cultura mala ni buena. En ese campo los líderes son Los Shapis, que surgen como los abanderados de la chicha en la década de los ochenta, porque las grandes disqueras ya no le hacían caso al elemento nacional y estaban obligadas a prensar determinada cantidad de discos de los artistas extranjeros, para poder cumplir con las cuotas de la regalía y no perder su licencia. Es

así como nuestra música se vuelve citadina más que informal, porque cumplíamos con nuestros impuestos y, es más, aportamos para que surjan artistas que hasta ahora están brillando con luz propia.

—Los medios de comunicación también dejaron de prestarle atención a la música peruana, ¿es esa una versión correcta?

—Sí, vuelvo a repetir: los medios de comunicación —a pedido si se quiere de las grandes productoras transnacionales, cada uno definiendo a su mercado— comenzaron a correr la voz de que nuestra música era marginal y que había que bailar salsa. En aquella época teníamos Radio Unión, Radio Atalaya, Radio Libertad, Radio Central, eran como ocho emisoras que irradiaban la música de Los Destellos, Los Diablos Rojos, Los Ecos, Los Pakines, era todo un mercado. Al ver que el producto nacional estaba chocando con el producto extranjero, y ellos estaban asociados a capitales extranjeros, comenzaron a marcar que esta era una música muy marginal, entonces las radios la quitaron de sus programaciones.

—¿Qué hicieron entonces?

—En los ochenta la mayoría de nosotros comienza a contratar programas, ahí surge el auge de Radio Inca, Radio Éxito, Radio San Isidro para el folklore, Radio Unión. Nos volvemos unos empresarios, digamos, autogestionarios si se quiere, con la palabra de moda en esa época; o sea el mercado extranjero, el mercado transnacional quiso desplazarnos pero no ha podido y la prueba está en que es-

ta clase de música ha prevalecido. Lo que sí hizo de repente fue coadyuvar a la piratería, porque la piratería la engendran las mismas empresas transnacionales, pero ese es otro tema de conversación.

—¿Qué ocurrió después?

—Lo nuestro no era piratería, eran temas inéditos que luego pasaban a ser publicitados con artistas nacionales bajo nuestros costos. Yo mismo me iba a vender mis discos a la Plaza Unión, a Dos de Mayo con mi hermano, y el público los compraba. Las grandes industrias decían que eran piratas pero nosotros nos habíamos reunido con representantes de la cámara de productores fonográficos y les habíamos dicho: "No estamos pirateando porque los temas le pertenecen a Cuestas, al otro, y ellos son autores nuestros y no tenemos nada que ver con la producción de Los Beatles o de Julio Iglesias". Nosotros hacíamos lo nuestro y en ese sentido Los Shapis terminan siendo abanderados de las nuevas generaciones, es decir de los hijos e hijas de los emigrantes que se habían establecido en la capital desde la década del cuarenta. Esas generaciones que habían surgido en todos los suburbios de Lima necesitaban de unos ídolos y en ese momento lo fueron Los Shapis.

—Se llega así a la década de los ochenta...

—Así es. El promedio de vigencia de las corrientes musicales es entre seis y ocho años, como máximo diez. Ya en los noventa aparece la tecnocumbia. Podemos dividir en tres etapas la música tropical peruana: desde el setenta hasta el ochenta: la música instru-

Pepe y Pakín, del distrito del Rímac, formaron con Beto y Oscar el grupo Los Pakines a comienzos de los setenta.



mental, donde prevalecen las guitarras y la percusión con el acento bastante criollo pero también andino; del ochenta al noventa: totalmente andino, con algunos sintetizadores; del noventa para adelante se viene el empleo del tecno, la música rock y se acude a la tecnología para modernizarse. Esas son tres etapas hasta el momento en mi opinión de lo que es la música tropical peruana.

—¿La tecnocumbia surge solo por el uso de los instrumentos electrónicos o hubo otros factores?

—Definitivamente, por su propio nombre, la tecnocumbia es la tecnología. El desarrollo tecnológico trae el progreso y, de una u otra forma, en cualquiera de nuestros hogares se tenía un reproductor de CD, un DVD o una videocasetera. De manera que había que hacer uso de la tecnología, los discos 45 de polietileno quedaron atrás, la misma casetera, muchos de los grupos comenzaron a hacer uso de los sintetizadores. Pero aquí yo quisiera dejar constancia de que nosotros, Los Ecos, —una vez más y modestia aparte, lo tengo que decir con propiedad, porque ahí están los registros de ventas— fuimos de los primeros en utilizar la tecnología y un tema que me pertenece, "Paloma ajena", fue todo un *boom* en el año 99 en México y en Argentina; recientemente lo ha grabado Agua Marina y ha vuelto a resurgir.

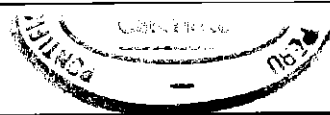
—Los Ecos se iban adaptando por tanto al ritmo de los tiempos.

—El aporte que hacen Los Ecos con la tecnología fue también porque ya estábamos

saturados de la música andina, fuimos de la mano con los que hacían el rock, el tecno y, del 90 para adelante, vendemos la tecnocumbia. También lo hizo Agua Marina, una gran agrupación, que tiene casi nuestro tiempo de permanencia, 28 ó 29 años; Armonía 10, 30 años; lo que aquí vale es cómo el elemento nacional usa la tecnología de manera positiva. Estuvimos en una reunión, me acuerdo, hace más de 12 ó 15 años, para polemizar sobre la música chicha y fui atacado por los compañeros que me decían: "Han transformado nuestro folclore que no es así, abajo la chicha". Entonces en un momento determinado estuvieron varios estudiosos, incluso extranjeros, yo solo puse en la mesa como reflexión lo falso de esa posición, porque si vamos a escuchar el huayno conforme se concibió, con pututos, con antara, entonces le dije al señor que me atacaba que dejara la guitarra que es española, que es europea. No podemos tampoco vivir divorciados de lo que es la corriente de la evolución del ser humano porque el espíritu quiere eso, no podemos encasillarnos ni tampoco olvidarnos de nuestros ancestros a quienes hay que conservar siempre.

—¿Existe una cumbia peruana?

—En este tema siempre ha habido un poco de polémica porque la cumbia es un género autóctono de Colombia; entonces podría concebirse un huayno ecuatoriano, un huayno argentino. Hay algunos que dicen cumbia peruana, como hay vals argentino; lo más autóctono nuestro viene a ser el huayno. El



boom de la música peruana ha sido desde finales de la década del 70 hasta el 80, me consta personalmente y lo puedo decir con orgullo y satisfacción, porque tengo más de 20 temas grabados en Colombia, que en un determinado momento en Europa pensaban que eran de colombianos porque llegamos a compenetrarnos tanto con este ritmo. Quizás lo que favorece al peruano es ese sentimiento que hemos heredado de nuestros antepasados, la nobleza, el respeto, y eso es lo que se le imprime a nuestra música combinado con los tambores centroafroamericanos, y sale una cosa bonita que le gusta al público.

—¿La conformación de Los Ecos ha sido siempre la misma?

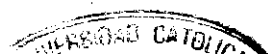
—Los Ecos ya tenemos más de tres décadas. Empezamos en el 70, como vuelvo a repetir, con la influencia de las guitarras. Nosotros queríamos ser rockeros, empezamos tocando música rock, pero sin embargo cambiamos, lo hicimos con mucho gusto y tenemos la suerte de que al público le guste. En los inicios fuimos uno de los primeros grupos en interpretar y grabar temas con nuestras letras con mensajes: "Dame tu amor", "Cuculí", "Llámame", "Mi cholita" y por suerte "pegamos", como se dice en el argot comercial, porque los líderes eran Los Destellos, Los Pakines en música instrumental, Los Diablos Rojos, Los Girasoles. Interpretaban música cantada pero eran músicas foráneas y nosotros ofrecimos nuestra música netamente nacional o sea con las vivencias peruanas.

—¿Cuándo incursionan en la tecnocumbia?

—En los 90 compuse el tema "Suave no más" que dio la vuelta al mundo con Pitín Sánchez, en una versión salsa-cumbia. Los Ecos hemos seguido trabajando ya no en la vitrina de la expectativa de antes, pero siempre tratando de renovarnos. También hicimos la tecnocumbia "Paloma ajena", luego "El ruido de tus labios", y es por ello creo que el público nos ha seguido tres generaciones. Ya en el 94 ó 95 hicimos "Te quiero, te espero" que ha gustado bastante y ahora está sonando en la radios, para luego hacer temas de corte andino, pero aplicando la tecnología.

—¿Cómo se logra esa vigencia?

—Yo creo que en estas tres décadas hemos aprendido a observar qué es lo que le gusta al público, ser respetuosos, a no variar nuestra esencia pero sí tomar en cuenta todos los avances tecnológicos. Hoy en día estamos muy contentos de que más de tres generaciones nos vengán acompañando, van a los centros de diversión el padre, la madre, el hijo y hasta el nieto; para nosotros es una satisfacción porque vamos dejando mensajes. Algo que me preguntaban y yo quisiera corroborar es que en ninguna de las letras de Los Ecos o en mis composiciones van encontrar "Me emborracho por tu amor" o "Voy a tomar una cerveza", porque no ha sido mi estilo. Eso no quiere decir que esos temas no sean buenos, son muy buenos y yo respeto a los compositores de esos temas que son mis colegas, pero el estilo de Los Ecos siempre ha sido sobre temas de amor, de mensaje, de reflexión.



—¿En qué se diferencia la música que hacían en los setenta de la que hacen hoy?

—Lo que pasa es que hay que seguir las corrientes del momento. Varnos a hacer una analogía para aquella década de los setenta: el caso de Los Pakines, fieles seguidores de Los Ventures en música instrumental, fueron la versión nuevaolera de estos. Había otro gran grupo, Los Belkings, que pegaron muchísimo en la época de Los Doltons. Las corrientes siempre han estado preestablecidas, hay que seguir el pedido del público, como ocurrió con la música cubana, centroamericana, donde prevalecían los efectos de la percusión y no se le daba mucha importancia a la guitarra. Con Enrique Delgado esta cobra mucha vigencia y él utiliza bastante la melodía, la segunda voz, las tres voces, el empaste de las voces en las cuerdas y le da una melodía muy bonita y viste de elegancia a la cumbia.

—¿Cómo evoluciona la música de Los Ecos?

—En la década del setenta solo nos fijábamos en las cuerdas, luego hubo la necesidad de adaptarse al momento, ya que la comunicación había avanzando, el acceso era más fácil, ya no nos vendían noticias solo de radio o de papel sino que existía la televisión, el cable estaba llegando, igual que las comunicaciones vía satélite. Utilizamos el sintetizador en primera línea e incluso contratamos a cinco músicos de la sinfónica, un quinteto de cuerdas. Cuando terminaron de poner las partes de las cuerdas y les montamos la música casi salen corriendo. FTA no quiso costear esa grabación. Les dije: "Quiero hacer un quinteto de

cuerdas tipo Los Beatles". "¡Estás loco! Si lo vas hacer en la música chicha, graba la melodía y después la traes", me respondieron. Entonces yo dejé los espacios para que montaran. Y allí está el disco: "Obsesionada", que estuvo en primer lugar en Radiomar. ¿Qué hicimos cuando estaban de moda Los Beatles? Desapareció toda la música tropical, entonces nosotros, buscando estar con el momento, grabamos cinco temas. Allí está el avance sobre lo que me están preguntando.

—¿Qué pasa en los años noventa?

—La música es universal de manera que nosotros hemos venido adaptándonos, evolucionando hasta llegar a un punto culminante en los noventa. En adelante se regresa a lo que es sintetizado y va de la mano con la coreografía, los auges de los programas televisivos. La tecnocumbia no hubiera tenido el éxito que hasta ahora ha tenido sin el apoyo de tantos programas *talk-show*, llámense "Laura", "La Suavecita", "Jeanette" o "Los Cómicos Ambulantes". Hoy en día, ¿por qué ha bajado la tecnocumbia? Porque no tiene espacios, entonces lo que tenemos que analizar es que todo va de la mano de lo visual y también con la audiencia.

—Háblanos del aspecto técnico en la música actual.

—Está más disciplinado, vamos a decirlo así. Antes se grababa con un metrónomo a la mano, si es que había; en la sala de grabaciones no tenían todas las facilidades de la tecnología. Hoy en día hay un computador que te dice si estás desafinado y otro que si tú

quieres te pone la voz de Pavarotti, por decirlo así. Entonces el cambio es radical y yo creo que es para bien, en el sentido de que va de la mano con la tecnología, lo que nosotros llamamos el "detector de mentiras" en la sala de grabación: "mira, acá está desafinado". Antes algunas grabaciones no sonaban tan genuinas ni buenas porque no había ese avance tecnológico, la diferencia marcada está ahí. Los avances tecnológicos permiten también una mayor educación para la música, para la interpretación.

—¿Hay estilos modernos presentes en la música de Los Ecos, por ejemplo el pop?

—Bueno, teníamos bastantes discusiones con nuestro productor fonográfico en la década de los setenta, incluso nos dejó solos una vez en la sala de grabación y esa es una anécdota. Yo quise hacer "Dame tu amor" y me dijo: "¡Estás loco, eso hacen Los Beatles, los americanos!". "Yo sé que va a pegar". "No, mira, es bajo tu riesgo", y dejó la sala. Se vendieron 70 mil discos. Es que uno va captando con el público que lo moderno siempre va a quedar y lo moderno es estar siempre al día con lo que suena en la radio. Nosotros siempre hemos utilizado como base el rock, por eso ahí está la guitarra, el rapeo y todo eso.

—¿Cómo definirías al público de ahora?

—Bueno, el público que asiste a nuestros espectáculos es un público masivo, por no decir chicha. Vemos con agrado que quienes asisten a nuestros espectáculos también gustan de la balada, del rock, puede gustarles la



Vico y su grupo Karicia. Victor Carrasco Tineo, ya famoso como Vico, filma la película *El Rey* donde relata la vida de un muchacho sufrido y golpeado que con esfuerzo logra triunfar.

música de Chayanne o la música nuestra. Alguien me dijo: "A los bailes de Los Ecos solo van clase D y E" y eso no es así. Hay grupos conocidos que no quieren tocar porque dicen: "Miren esto, como en el estadio". Yo en el estadio soy hincha del Alianza, pero no estoy con la barra brava pues, y puede ir un señor de la clase A, B o C, y eso es el fútbol. Entro a un recinto religioso y no sé si me siento al lado de un digno como lo llaman ahora, o de alguien que está al margen de la ley o qué sé yo. Entonces la música es eso y no puede haber parámetros para la cultura, la música que hacemos es parte de nuestra cultura, parte de nuestra realidad. Los que nos califican negativamente lo hacen porque todavía tienen prejuicios, pero nosotros nos sentimos como si saliéramos a una cancha de fútbol a jugar y en la tribuna hay gente de todos los colores, de todas las razas y de todos los gustos.

—¿Encuentras una gran diferencia entre el público actual y el de hace 20 años, conformado por hijos de emigrantes?

—Claro, y también ciudadanos. Hoy en día Lima es ya la gran provincia peruana, o sea que definitivamente ya no podríamos distinguir a los emigrantes de los que no los son. Nuestros bailes son un crisol, asiste toda clase de gente y de todos los gustos, depende de los locales donde nos presentemos. Hay algunos que de repente el acceso se les hace más cómodo a cierto público, digamos clase A-B, o cuando nos vamos a un gran campo y van clase D, y todos nos combinamos como en una feria.

—A propósito de eso, ¿en Lima cuáles son los circuitos de locales donde ustedes tocan?

—Los circuitos de ahora, los que mayor acogida tienen, donde —mejor dicho— hay un público mayoritario que acude, son los del distrito de San Juan de Lurigancho, que incluso ha sido denominado como la capital de la tecnocumbia, porque allí se han presentado todas las agrupaciones cumbiamberas, incluso salseras; es un público bailarín, conocedor sobre todo. Luego está la cadena del circuito en el Cono Norte cerca al gran complejo “Rinconcito Huaralino”, también la pista de baile “Costa Azul”, lo que es el local “Huayabamba” donde hay folklore, el “Bulevar Retablo” de Comas, discotecas como “El Capital”, que en alguna época eran para nosotros inaccesibles, hoy en día vamos y asisten 2 mil, 3 mil personas, la mayoría jóvenes. Son locales que nada tienen que envidiar a otros en cuanto al avance de la tecnología; en la carretera central está “La Balanza”, uno de los más grandes, donde ha actuado la mayoría de los grupos con mayor éxito nacional; en el Cono Sur está “El Bosque”; están además los parques zonales. Hemos tenido la suerte de participar en caravanas de empresas de gaseosas transnacionales donde hemos podido apreciar a 15 mil, 20 mil personas coreando los temas de Los Ecos, y los ejecutivos de ventas de la gaseosa más famosa, Coca-Cola, se quedaron asombrados: “No sabíamos que este fenómeno existía”. Pero ahí está la realidad, ahí está el parámetro, el prejuicio y todo eso. Hicimos un circuito de cinco presentaciones para pro-

mocionar la bebida, o sea que público hay, el público cautivo está ahí.

—¿A qué regiones del Perú han hecho más giras?

—Hemos tenido más acogida en el centro, en Ayacucho, en Huancayo, en Cuzco y también en el oriente: Iquitos, Pucallpa, Tingo María, porque hemos tratado de imprimir en nuestras creaciones temas con los acentos de cada región. Aquí dentro de la música peruana también hay variaciones: la música netamente tropical andina, la música oriental y la costeña neta que hacemos nosotros.

—¿Quiénes son los que mueven el aspecto comercial de esta música, personas individuales o grupos empresariales, o los mismos locales son los que organizan?

—Siempre ha habido lo que se llama las promotoras. Hoy en día es toda una estructura de empresa lo que se mueve, por cuanto está el que hace los afiches, el que los recoge, el que los pega, el que hace las banderolas, interviene la municipalidad, se tributa, se paga el derecho de autor, los impuestos, están las empresas cerveceras, el propio local, el grupo nuestro por ejemplo está conformado por 25 personas. Todos ellos dependen de cada espectáculo producido por la promotora en sí con la gerencia.

—¿Los Ecos tienen su propia promotora?

—Nosotros trabajamos con la promotora Marcahuasi, ellos son los promotores ejecutivos, en este caso yo soy el productor artístico, me encargo de las grabaciones y entonces combinamos esfuerzos y está delimitado, di-

Chacalón es el nombre artístico del desaparecido cantante peruano Lorenzo Palacios Quispe, personaje fundamental en la popularización de la música chicha en Lima, junto a José Luis Carvallo y su banda La Nueva Crema.



gamos, nuestro campo de participación. Ellos se encargan de generar los espectáculos, de contactar, de vender las fechas, de programar, mientras que yo me ocupo de ensayar al grupo, de aportar los temas, de grabar y de allá el otro aspecto, el radial. Entonces hay promotoras legalmente constituidas, como también hay asociaciones provinciales o clubes que contratan músicos cuando hay que celebrar a un aniversario. También hay personas naturales que hacen un baile una vez por salud, pero generalmente son promotores. Contamos igualmente con los auspicios de los grandes *sponsors*, así como hay para los grandes artistas internacionales, están las compañías cervceras, de gaseosas, de cigarrillos que van auspiciando estos eventos, porque ellos ven que hay un mercado potencial para el consumo de sus productos. Incluso las grandes telefónicas han puesto y han auspiciado espectáculos masivos para poder vender sus productos que están en los mercados.

—¿Marcahuasi es la más grande de las promotoras?

—Es una de las más cotizadas en Lima, ya tiene una vigencia de 16 años, ellos trabajaron con Chacalón, fue su artista emblemático por seis o siete años, pero también realizaron espectáculos a nivel internacional con artistas extranjeros. Hicieron el primer Festirock con No Sé Quién y Los No Sé Cuántos, con Antonio Cartagena y Los Ecos. Pensaban que iba a ser una pelea de gato contra ratón, pero en la carpa Brahma hubo más de 5 mil personas. Eso fue una muestra de cómo nuestra música

une a toda nuestra sangre y a nuestra realidad, o sea la promotora Marcahuasi, de trascendencia, de trayectoria y de solidez apostó por Los Ecos y creo que estamos por el camino indicado y ahí está la música todavía.

—¿Otros grupos tan importantes como Los Ecos también trabajan con promotoras?

—Bueno, sí. Por ejemplo Agua Marina tiene su propia productora establecida y Armonía 10 trabaja con una promotora, hay unas 4 ó 5 promotoras, dejamos que se encarguen de promover todo este movimiento, existen personas naturales que se agrupan o se asocian para llevar adelante esta clase de espectáculos.

—Para terminar, ¿podrías contarnos un poco de ti, dónde naciste, cuándo viniste a Lima?

—Bueno, mi nombre es Edilberto Cuestas Chacón, me dicen "Beto". Nací en Contamusa, distrito de Cascas, en Cajamarca. Yo llegué al año de edad, prácticamente me crié en Lima, regresé luego a los cinco años y estuve un año en mi tierra. De vuelta a Lima me establecí primero en Magdalena y luego en el Rímac. Allí estudié mi primaria y mi secundaria, a los 13 ó 14 años empecé a componer versos, poesías. Con mi hermano Core actuábamos siempre en el colegio y a los 15 ó 16 años adoptamos el nombre de Los Brians, incluso llegamos a presentarnos en las famosas "matinales" de ese entonces, como teloneros de Los Doltons. Cuando terminé la secundaria, a los 17 años, postulé a la universidad pero no pude ingresar porque me faltó puntaje. Después quise postular al Ejército o a la Avia-

ción, me acuerdo que quería seguir una carrera técnica; sin embargo los amigos del barrio me animaron y llevé mis canciones a FTA, escucharon mis temas y nos dieron la oportunidad de grabar.

Ya a los 20 años debuto como autor profesional, el primer tema que grabamos con Los Ecos fue "Callejón de Huaylash", después "Gloria", "Baila flaquita, baila", que pasa la barrera de los 40 mil discos, luego viene "Linda Ketty". De ahí estudié guitarra durante seis meses con un profesor particular. Hoy en día son 30 años con Los Ecos, ya pueden adivinar mi edad: 50 años. Sigo todavía para adelante y creo que el secreto está en la disciplina, en el estudio, en la constancia de no dejarse vencer en esta parte del camino artístico. Cuando uno escucha que su disco ya no está en el aire se siente morir, es muy doloroso, viene la depresión, pero lo importante es conocer de sus triunfos pero levantarse cada día y saber que hay un reto, porque si todo fuese triunfo... No todo puede ser color de rosa, la vida es como un río que tiene que transcurrir sobre un cauce normal, a veces hay sus cascadas, pero lo importante es conducirse con honestidad y tener confianza en lo que uno hace, agradecer al público.

Yo vivo agradecido del público y también de mi familia. Quien me dio la oportunidad de conocer que había una vena artística en mí fue mi padrastro, porque yo quede huérfano a los cinco años y mi madre se comprometió con Roger Rosas, a quien le debo un tributo y un agradecimiento. Él me metió en



"Sigo todavía para adelante y creo que el secreto está en la disciplina, en el estudio, en la constancia de no dejarse vencer en esta parte del camino artístico".

esto de la farándula desde los ocho años de edad, yo conocí a Rafael Otero, a Luis Abanto Morales, a mucha gente linda del gran espectáculo nacional. A esa edad conocí todo el Perú, haciendo fononimia e imitando a los cantantes de la época; a los 11 años me regalaron mi primera guitarra.

Soy pues autodidacta, hoy en día he vuelto a retomar mis estudios de Derecho, es un anhelo que quiero cumplir, terminar. Desde la década de los noventa hasta el año 2000 me cupo la oportunidad y la responsabilidad de ser director general de APDAYC, institución que reorganizamos y logramos satisfacer al autor, especialmente al autor nacional y al músico tropical que era tan denigrado. El honor, el gusto y la satisfacción que me da es que cerca de medio millón de dólares fueron repatriados de Argentina al Perú cuando se usurparon los derechos de la música tropical peruana. Uno de los grandes compositores peruanos como es Walter León ha recibido más de medio millón de dólares por derechos de autor, que es un reconocimiento a lo que hacemos los músicos nacionales populares. Esperamos que este mensaje llegue a todos y se sepa que no solamente la música criolla y el huayno son un orgullo para el Perú, sino también lo que hacemos nosotros.

Identities



Raúl R. Romero es licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú y doctor en Musicología por la Universidad de Harvard. Dirige desde 1985 el Instituto de Etnomusicología (IDE) de la Pontificia Universidad Católica del Perú en donde ha realizado diversas investigaciones académicas y producidos discos y video documentales sobre música y cultura peruana.

Es autor de *Música, danzas y máscaras en los Andes* (1993), *Sonidos de los Andes* (2002), e *Identities múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro* (2004), así como de numerosos artículos en revistas y libros académicos. Produjo para la Smithsonian Institution de Washington DC la serie *Traditional Music of Peru*, de ocho discos compactos, que es distribuida a nivel mundial por dicha institución.

También es profesor en el Departamento de Historia del Arte en la Universidad Nacional de San Marcos, y ha sido profesor invitado en el Departamento de Etnomusicología de la Universidad de California en Los Ángeles y ocupado la cátedra del Instituto Nacional de las Humanidades (NEH) en el Departamento de Estudios Nativos Americanos de la Universidad Colgate en el Estado de Nueva York. En el 2001 la editorial Oxford Univer-



sity Press (New York) publicó su libro *Debating the Past: Music, Memory and Identity in the Andes*, y desde 1999 forma parte del comité editorial de la revista *Latin American Music Review* que edita la Universidad de Texas.

Omar A. Ráez Jiménez (Junín, 1975) Técnico en Comunicación Audiovisual con estudios en Sonido, Electrónica y Música, le ha tocado pasar por diferentes áreas de la realización de audiovisuales en las que se desempeñó como camarógrafo, editor, director, productor y sonidista. Esta última es donde encuentra su mayor afinidad.

Se desempeña en el mundo del cine como director de sonido y músico de cortometrajes, largometrajes y documentales como: *A la mañana siguiente*, *303*, *Piratas en el Callao*, *Mañana te cuento 2*, *Sueños lejanos...* Y en el mundo de la publicidad y la radio como post productor de sonido y locutor profesional.

Su paso por el IDE (antes Centro de Etnomusicología Andina) como investigador y técnico audiovisual lo enriqueció en el aspecto sociológico y antropológico, siendo así que de forma conjunta con Raúl Romero Cevallos y con apoyo de la RUCP, deciden producir y dirigir *Ciudad chicha*, un documental que nació de la simple pregunta: ¿qué es la chicha? Y que busca responder esa y varias interrogantes acerca de este género musical y fenómeno social.

Además de la experiencia en docencia que le otorgo su paso por el Instituto Charles Chaplin como profesor de sonido directo,

Omar Ráez Jiménez, como sonidista de una nueva generación de cineastas, busca la perfección de su trabajo y la estandarización del mismo involucrándose en proyectos internacionales que lo mantienen en conexión a la gran industria del cine.

El **Instituto de Etnomusicología (IDE)** de la Pontificia Universidad Católica del Perú se fundó en el año 1985 gracias al auspicio de la Fundación Ford. Sus objetivos son promover la diversidad cultural y revalorar las culturas locales de los países andinos a través del estudio y la documentación de sus representaciones culturales de mayor expresividad como la música, el ritual y la danza-drama. Sus actividades consisten en realizar investigaciones de campo y documentación etnográfica audiovisual en diferentes áreas culturales, tanto por medio de su propio personal como captando colecciones de otros investigadores. A través de los años ha conformado uno de los más extensos archivos audiovisuales de carácter etnográfico sobre música y fiestas andinas. El IDE ha publicado varios libros, discos compactos y video documentales. Actualmente produce un programa radial semanal en la estación Filarmonía de Lima, Perú.

Ficha técnica del documental *Ciudad chicha*

Ciudad chicha
Documental producido por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú

DVD
46 minutos
Filmado en Lima-Perú del 2002 al 2005.

Producción y Dirección
Raúl R. Romero
Omar Ráez Jiménez

Cámara
Omar Ráez Jiménez
Javier Dueñas
Pierre Emile Vandoorne

Asistencia de Investigación
Carlos Baldeón

Edición
Pierre Emile Vandoorne

Asistencia de Producción
Mariella Cosio
Lourdes Pedraza

Post Producción
Omar Ráez Jiménez
Giancarlo Delgado

Comentan en el documental (por orden de aparición)
•Rodrigo Montoya (antropólogo)
•Julio "Chapulín" Simeón (cantante)
•Jaime Moreyra (músico y compositor, Los Shapis)
•Arturo Santiago (locutor, Radio Inca)
•Carlos Iván Degregori (antropólogo)
•Martín López (Grupo Naranja)
•Humberto "Tito" Caicho (músico y compositor, Los Destellos)
•Edilberto Cuestas (director y productor, Los Ecos)
•Jeanet Barboza (conductora de TV)
•Víctor Casahuamán (director, Grupo Celeste)
•Carlos Baldeón (antropólogo)
•Teófilo Altamirano (antropólogo)
•Ángela Moreyra (cantante, Grupo Ángel)
•Gonzalo Portocarrero (sociólogo)
•Ruth Karina (cantante)
•Patricia Awuapara (coreógrafa)
•Rossy War (cantante)
•Tito Mauri (compositor y productor)

Agradecemos a Tito Mauri y Rossy War por facilitarnos la filmación de su concierto en Cuenca, Ecuador.

La edición de este libro se terminó de imprimir
en diciembre de 2007 en los talleres gráficos de

FAUNOEDITORES

Av. La Paz 860, Miraflores, Lima

Teléfono: (511) 274-3599

<faunoeditores@terra.com.pe>

ML
3575.P4

R81A 07 DEC 2011

ACT