



Ricardo López Alcas (Lima, 1989)



Músico multi-instrumentista con estudios de percusión en el Conservatorio Nacional de Música. Es bachiller en Musicología por la Universidad Nacional de Música y bachiller en Arte y Cultura por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, de Lima y en la especialidad de percusión. Ha publicado artículos musicológicos desde 2016. Participó como ponente y artista en el II Congreso de Etno y Arqueomusicología llevado a cabo en México y organizado por tres universidades de América Latina (2023): en las VIII Jornadas Académicas de Ciencias de la Música del Conservatorio Superior Nacional de Ecuador (2021), en el II Encuentro de Arqueomusicología de las Américas en la Universidad de los Andes de Colombia (2019) y el II Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (2018). Integró diversas agrupaciones musicales, entre ellas el Conjunto Nacional de Folklore del Perú (2013-2019), el conjunto musical de la cantante peruana Luz Merly Santa Cruz y algunas bandas de *indie* rock, rock fusión y blues como Fútbol en la Escuela, Del Pueblo, Los Nómadas y Ciudad Blues. Durante el año 2022 ha sido docente en la Escuela de Folklore en asignaturas como Introducción a la Etnomusicología, Práctica preprofesional y Música Tradicional Peruana en la carrera de Artista Profesional-Música y actualmente es investigador cultural en la línea de Etnomusicología de la Dirección de Investigación de dicha institución y miembro de agrupaciones musicales como Pacha Wakay Munan – música con instrumentos prehispánicos, con la que acaba de publicar una primera producción discográfica.

La música en el Conjunto Nacional de Folklore: apuntes y reflexiones sobre sus inicios y su posterior proyección, al cumplirse el 50° aniversario de fundación

Music in the National Folklore Ensemble:
notes and reflections on its beginning and its subsequent
projection, on the 50th anniversary of its foundation

Ricardo López Alcas

→ **Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas** ←

genérica-rla@escuelafolklore.edu.pe

ORCID: 0000-0001-7669-9848

Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 29 de marzo

Resumen

El presente texto se ocupa de la música y los músicos que fueron parte del primer grupo que integró el apenas fundado Conjunto Nacional de Folklore en la década de 1970. Para ello, se inicia describiendo el contexto en el que tuvo lugar su creación y cómo se dio el proceso de asignación de Victoria Santa Cruz como su directora. Seguidamente, para abordar la música en la entidad artística se plantean tres ejes: primero, se da cuenta del perfil que debían tener los músicos en la visión de su directora, de cómo se dio eso en la práctica, además de un registro de los nombres de los primeros integrantes. Luego, se describe el rol que tenía el asesor musical en la agrupación artística para, finalmente, dar cuenta en una tercera parte de las músicas que se tocaban en los primeros años del conjunto, echando mano de material documental diverso y algunos testimonios de viva voz. Como complemento a todo lo expuesto, y previo a unas reflexiones finales, se mostrará también cómo una institución pública en la



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

actualidad intenta dar continuidad de manera simbólica al conjunto fundado por Victoria Santa Cruz hace 50 años.

Palabras clave

Conjunto Nacional de Folklore; Victoria Santa Cruz; 50 aniversario

Abstract

This text deals with the music and musicians who were part of the first group that joined the newly founded Conjunto Nacional de Folklore in the 1970s. To do so, it begins by describing the context in which its creation took place and how the process of appointing Victoria Santa Cruz as its director unfolded. Next, to address the music within the artistic entity, three aspects are presented: first, an account is given of the profile that the musicians were expected to have in the director's vision, how this played out in practice, as well as a register of the names of the first members. Then, the role of the musical advisor in the artistic group is described, before finally providing an overview of the music played in the first years of the ensemble, drawing on various documentary materials and some oral testimonies. As a complement to all of the above, and prior to some final reflections, it is also shown how a public institution today is symbolically trying to continue the group founded by Victoria Santa Cruz 50 years ago.

Keywords

National Folklore Ensemble; Victoria Santa Cruz; 50th anniversary

1. El gobierno revolucionario y su institucionalidad como contexto propicio

Desde el año 1968, el régimen militar del gobierno peruano presidido por Juan Velasco Alvarado instauró diversas reformas estructurales en el diseño del Estado, de la mano de un discurso ideológico de carácter nacionalista y popular. Ello generó un mayor interés o énfasis general para el estudio y valoración de diversas expresiones culturales andinas, criollas y afroperuanas principalmente, y desde la institucionalidad. En ese contexto o ambiente de influencia, entre los años 1972 y 1973, desde el Instituto Nacional de Cultura, se dio la creación del Conjunto Nacional de Folklore (CNF) que sería dirigido por Victoria Santa Cruz quien, desde 1969, había sido designada por el gobierno militar como directora de la Escuela Nacional de Arte Folklórico, lo cual da cuenta también de que ella venía siendo parte de la política cultural puesta en marcha por el llamado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (Rodríguez, 2016, p.35).

También hay que mencionar que Victoria reconoció que desde el Estado se estaba propiciando un impulso al denominado “folklore peruano”, lo cual se puede apreciar en algunos testimonios suyos, como el que según Rodríguez (2016) figura en la página 7 del Suplemento del diario local *Ojo*, del 1 septiembre de 1974 y que se muestra a continuación:

El gobierno revolucionario está creando las condiciones propicias para que el hombre peruano tome conciencia de la parte que le corresponde hacer en este momento, en provecho de sí mismo, de su familia, de la sociedad y, lógicamente, todo esto redundará en beneficio del país. En lo que al folklore se refiere, hoy más que nunca se le está estimulando (Santa Cruz en Rodríguez, 2016, p. 44)

Como es notable, Victoria no sólo estaba consciente del contexto generado y el rol asumido por el gobierno militar, sino que también en calidad de artista mostraba su acuerdo y vio mucho de beneficioso en ello para la sociedad de entonces. Como una concreción del señalado estímulo al folklore, Victoria estableció entonces que la finalidad del Conjunto Nacional de Folklore, en tanto órgano de ejecución del Instituto Nacional de Cultura, era la de “recopilar, conservar, investigar, y difundir el folklore nacional en lo referente a danza, música, canciones e instrumentos musicales” (Rodríguez, 2016, p. 47), finalidad que estaba, según ella, en función del proceso de cambios que se estaba dando en el país y que implicaba “valorar los elementos esenciales de nuestra cultura popular tradicional” (Rodríguez, 2016, p. 47). Por todo ello, es apreciable que el propósito del naciente Conjunto Nacional de Folklore estuviera, en principio, en función del contexto propiciado por el gobierno militar, con el cual Victoria parecía comulgar o estar de acuerdo ideológicamente¹.

Finalmente, Victoria señalaba y reconocía el “apoyo inteligente” (Rodríguez, 2016, p. 48) de Martha Hildebrandt como directora del Instituto Nacional de Cultura² en esos años, para que el Conjunto Nacional se hiciera realidad, lo que la convierte en un actor importante desde la institucionalidad. Esto, teniendo en cuenta que Victoria venía trabajando por encargo de instancias superiores -presumiblemente-, la posibilidad de crear un elenco folklórico nacional, desde los años en que era directora de la Escuela Nacional de Arte Folklórico, como lo confirma un testimonio suyo en el que dice que se le encomendó “elaborar las bases sobre las que se fundaría dicho elenco” (Rodríguez, 2016, p. 47). Por lo cual, la creación del Conjunto Nacional de Folklore es, según Victoria, “consecuencia de lo que iniciara en aquel entonces” (Rodríguez, 2016, p. 47).

1. Como se puede apreciar en una entrevista para un diario local en 1974 (Rodríguez, 2016, pp. 43-46), Victoria también se mostró de acuerdo con lo que planteaba el régimen de Velasco en su “Plan Inca” y, específicamente, con la actuación de la mujer y algunas políticas en contra de la discriminación racial.

2. El Instituto Nacional de Cultura o INC fue la institución que continuó con las labores y funciones de la Casa de la Cultura del Perú en 1971 y mediante el Decreto Ley 18799. Para más detalles sobre el INC ver el texto de Coloma Porcarí (2001).

Figura 1

Oswaldo Romero, Victoria Santa Cruz, Aurelio Tello e Integrantes del CNF



Nota. Archivo personal de Aurelio Tello.

2. La música en el Conjunto Nacional de Folklore

2.1. Los músicos debían ser cultores profesionales

En declaraciones para un medio local en el año 1975, Victoria describió cómo formó un equipo de trabajo competente con la finalidad de impulsar al Conjunto Nacional de Folklore en sus inicios.³ Ella pensaba que el conjunto debía conformarse con “bailarines de gran experiencia provenientes de las diferentes regiones del país como asesores de danza, músicos profesionales ejecutantes de instrumentos autóctonos y tradicionales y, previa selección [...] [un] cuerpo de bailarines” (Rodríguez, 2016, p. 47). En relación con los músicos, y desde una primera lectura, da cuenta de que ella posiblemente no intervino de manera activa en la selección de algunos de ellos, como sí lo hizo en la selección de bailarines, dentro de los cuales hubo algunos experimentados y otros novatos, considerados por su potencial o compromiso inicial.

La selección de músicos pudo haber pasado por un criterio de convocatoria directa y no pública, es decir, llamados por ser parte de un entorno cercano, por recomendación o reputación, en base a una comprobada experiencia musical. Al respecto, Aurelio Tello Malpartida, que integraba el grupo de asesores del Conjunto en materia de música, afirma que para el variado repertorio que se preparaba y que abarcaba principalmente costa y sierra del Perú, “había conjuntos instrumentales que tocaban [...] con músicos de la región” (entrevista personal, abril de 2017). Entonces, se hace plausible una característica de los músicos en el Conjunto Nacional de Folklore que lideró Victoria, a saber, que debían ser cultores muy experimentados, sin espacio para novatos o aprendices.

El Conjunto se configuró como un espacio para reunir a músicos experimentados, cada quién en sus instrumentos, proveniencias y estilos regionales, haciendo también que la idea de folklore nacional representada en la performance musical del Conjunto en la segunda mitad del siglo XX, se mostrara asociada a la figura de personas mayores. Como una primera referencia visual de los músicos y el resto de los integrantes del Conjunto, a continuación, una imagen de todo el elenco, que data del año 1973:

3. En esa misma entrevista para un medio local, Victoria relata que solicitó la colaboración del folklorista y violinista Eduardo Gago Mago como asistente de dirección, y da cuenta de varios asesores más que estuvieron al iniciarse el Conjunto, como María Cecilia Grau para expresión corporal, Oswaldo Romero Gallegos, Alberto Chara Arriaga y Juan de la Cruz Fierro como asesores de danza de diversas regiones del Perú (Rodríguez, 2016, p.50).

Figura 2

Músicos, bailarines, asesores y directores del Conjunto Nacional de Folklore, 1973



Nota. Fuente: Archivo de Aurelio Tello.

Gracias a programas de mano y testimonios de los ex integrantes Aurelio Tello Malpartida, (entrevista personal, 2017) ex asesor de música, y Francisco Palacios De la Cruz (entrevista personal, 8 de abril de 2023), ex bailarín, se cuenta con la información de la presentación de estreno del Conjunto Nacional de Folklore en el Teatro Municipal de Lima en diciembre de 1973 (ver anexo 1), y también con los nombres de la mayoría de los músicos que trabajaron en el Conjunto, entre ese año 1973 y 1975,⁴ los que se presentan a continuación mediante una tabla indicando el nombre, el instrumento que tocaba y algún cargo o característica particular:

4. Según una nota periodística sobre Victoria y el Conjunto Nacional de Folklore de septiembre de 1974 (Rodríguez, 2016, p.43), la cantidad de músicos presentes en la conformación instrumental usual era de quince personas, lo cual permite tener un promedio.

Tabla 1*Músicos del Conjunto Nacional de Folklore entre 1973 y 1975*

Mauro Flores Hilario	arpa	
Valentín Chiara		
Atilio Moreno		
Carmela Morales	canto	
Moisés Zambrano Buenaño	cajón	Músico y bailarín
Oswaldo Vásquez		
Filemón Medina Chauca	charango y mandolina	
Esteban Palacios Fierro	clarinete	Director de la orquesta de músicos
Nicolás Caro Romero	clarinete	
Guillermo Villacorta Luyo	guitarra	
Luis Medina		
Vicente Vásquez Días		guitarra y canto
Víctor Aragón Llave	mandolina	
Pedro Cansaya Bolaños	mandolina y bandurria	
Moisés Anglas Espinoza	saxofón	
Pablo Rosales Huatuco		
Marcial Rosales		
Pedro Castillo Castillo		
Luis Durand Rodríguez	quena	
Pedro Chalco Sandoval		
Mencio Sovero Llacsa		
Juan Pérez Fuertes	violín	
Narciso Garibay		
Vidal Paucar		waqra puku

Nota. Fuente: elaboración propia.

De esta lista de veinticuatro músicos es notable que dos de ellos fueran músicos y bailarines, lo que da cuenta de cierta relatividad en el rol asignado, y cierta amplitud y apertura para con el perfil de algunos integrantes del Conjunto por parte de la dirección artística. También es necesario mencionar que, si bien no aparecen formalmente en el programa como músicos, según algunos testimonios la misma Victoria Santa Cruz y su hermano Rafael, en calidad de artista invitado,

tenían intervenciones cantando marineras a dúo en algunos momentos musicales de los espectáculos y, finalmente, gracias a esos testimonios es posible mencionar a algunos músicos que integraron el conjunto después de 1975, posiblemente durante los últimos años previos a su desactivación. Fueron los siguientes: los guitarristas Emeberto Martínez y Adolfo Zelada, Osvaldo Romero como mandolinista y charanguista, los quenistas José Arbieto y Juan Quiñones y Luis Anglas Espinoza y Abelardo Cotesa como saxofonistas.

2.2. El asesor musical: enseñanza, dirección y recreación musical

Como se mencionó anteriormente, Aurelio Tello, músico formado en el Conservatorio Nacional de Música durante esos años, fue asesor musical en los inicios del Conjunto Nacional de Folklore. Más específicamente y en palabras de Victoria, que veía como “vital” el trabajo de los asesores, él era “asesor de teoría musical” (Rodríguez, 2016, p. 50), que, junto al trabajo de otros asesores en otras disciplinas,⁵ configuraban la formación integral que Victoria aplicó en los integrantes del conjunto, principalmente los bailarines. Esta labor, más a detalle y según el testimonio de Aurelio Tello,⁶ implicaba dos acciones o tareas que se mencionan a continuación:

Yo tenía dos tareas: daba unas clases de educación musical, para que los chicos, los bailarines, aprendieran solfeo, lectura, educaran el oído, y cantaran [...] y, por otra parte, yo me ocupaba de ensayar a los músicos. (López, 2018).

Entonces, la labor de asesor implicaba docencia, es decir, dar formación musical básica a profesionales de la danza, y además implicaba un cierto margen de dirección musical, la misma que propició una interacción entre el asesor y un colectivo de músicos experimentados, que bien puede verse como una confrontación o diálogo entre dos perfiles diferentes que coexisten en un espacio artístico que son el músico académico y el músico popular o de música tradicional. Para intentar ampliar sobre esa interacción, a continuación, otro testimonio de Aurelio Tello en el que relata su trabajo con un violinista del Conjunto Nacional:

Había un violinista que tocaba de oído [...]. Entonces yo tenía que cantarle la parte de unos arreglos que hice para una especie de obertura que recogiera diversas danzas o bailes del Perú [...] era una especie de popurrí para abrir el espectáculo. (López, 2018)

5. Para tener una referencia del equipo de trabajo entre 1973 y 1975 en los programas de mano, ver anexos 2 y 3.

6. El testimonio de Aurelio Tello proviene de una amplia entrevista realizada en el año 2017 y publicada en enero del 2018 por el autor de este artículo, cuya transcripción completa puede ser vista en <https://ricardolopezalcas.wordpress.com/2018/01/03/primer-entrada-del-blog/>

Además del evidente uso de la oralidad como uno de los componentes o articuladores de la relación entre el asesor y un músico del conjunto, ambos de perfiles diferentes, surge una tercera acción además de la docencia y la dirección, que es la de compositor o arreglista. Este accionar o tarea se dio para algunos momentos del programa artístico y por encargo de Victoria, como el inicio y el cierre del espectáculo,⁷ ya que para otros momentos se buscaba presentar las músicas sin hacerles modificaciones o arreglos para intentar presentarlas como versiones similares o casi inalteradas a como ocurrían en su contexto tradicional. Sobre ello, dice el maestro Tello que:

Había cosas que los músicos ya tocaban y ahí yo no me metía. O sea, todo lo que era típicamente regional, eso ya lo sabían ellos [...] Pero sí [intervenia yo] con los números que Victoria quería que se montaran en conjunto [...] Cuando ensayaban [esos números] iba con ellos y a veces le daba sugerencias: 'mire profe usted está duplicando a la melodía, haga una segunda voz, un adorno o mantenga el acorde', sugerencias mínimas" (López, 2018).

De esa manera, se hace notable cómo desde el accionar del asesor en teoría musical se concretaban dos maneras de plantear las músicas como parte del programa artístico del Conjunto Nacional. La primera correspondía a un criterio tradicionalista para presentarlas, alterando posiblemente algunos pocos aspectos de su duración como la forma musical y algunas subestructuras en función del tiempo asignado para cada música de danza y cada número musical si es que lo hubiese.

Como segunda manera se observa un criterio creativo en el cual el papel del asesor no sólo viabilizaba y articulaba lo previsto por la directora del conjunto en momentos muy específicos del programa, sino que también generaba la recreación de músicas tradicionales en aspectos y elementos como la forma, la armonización melódica, los ornamentos, la afinación, entre otros, para presentar versiones y sonoridades musicales y folklóricas nuevas, lo cual, visto en un plano más amplio, agregaría una acción más a la finalidad planteada en principio por Victoria: "recopilar, conservar, investigar, difundir" (Santa Cruz en Rodríguez, 2016, p.47) y *recrear*, al menos desde algunos momentos del programa, el folklore nacional.

2.3. Las músicas que se tocaban:

El repertorio que se hacía en el Conjunto Nacional de Folklore era, en su mayoría, versiones adaptadas de música tradicional al contexto artístico,

7. Sobre la pieza creada para el cierre del programa, Aurelio dice que era una pieza donde [se] mezclaba lo negro, lo andino y aparecían todos los grupos." Sobre la acción de arreglista, cabe agregar que Aurelio intervino, por ejemplo, en una versión del poema "Me gritaron negra" del Conjunto Nacional. Como dice en su testimonio:

que reformulaban aspectos como la forma musical y algunas subestructuras frecuentemente y, como se señaló antes, en base al tiempo asignado para la música y las danzas como parte del espectáculo. Se puede afirmar que las músicas en el CNF eran resultado de una selección hecha con la intención de dar, en palabras de Victoria, “una visión panorámica del folklore peruano” (Rodríguez, 2016, p. 38) y que formaban parte de un espectáculo de dos horas aproximadamente.

En una nota periodística de 1972, que cubrió un espectáculo del CNF para una reunión de Presidentes con motivo del sesquicentenario de la batalla de Ayacucho (pp. 38-39), se señalan las siguientes danzas que fueron parte del programa: de Puno, la llamerada y la diablada; de Junín, shapish y chonguinada; de Ayacucho, la danza de tijeras; y de Cusco, solischallay y qanchis, abarcando así un primer panorama andino-amazónico seguido de músicas y danzas costeñas que fueron el son de los diablos, zamacueca y marinera limeña. Hay que mencionar que en todas las presentaciones del Conjunto Nacional “cada número era precedido por una breve explicación acerca del origen y el significado de cada música y danza” (Rodríguez, 2016, p.39), dados solamente por Victoria y su asistente Eduardo Gago.

Asimismo, hay que destacar el perfil didáctico que caracterizó al Conjunto Nacional y sus espectáculos, que se corresponde con la labor de difusión establecida en la finalidad de éste. Además, según los registros de José Antonio Gutiérrez Espinoza (2019) de una actuación del Conjunto Nacional en la década de 1970 y un programa de mano de una presentación del año 1975, se muestran también las siguientes músicas de danzas: palchay de Apurímac, huaynachura, carnaval de Tinta y q’ara chuncho del Cusco, muliza de Cerro de Pasco, kullawada, carnaval de Ichu, pandilla y tucumanos de Puno, jija y toril de Junín y el tondero por la parte norcosteña.

A esas danzas se les sumaban algunas piezas musicales que incluían coreografía, como el poema rítmico hablado “Me gritaron negra”, y la canción “Ya yo ta cansá” de Victoria Santa Cruz, también una pieza musical de obertura y una de fin de fiesta a cargo de Aurelio Tello, como se mencionó anteriormente, y una intervención musical del conjunto orquestal de Cusco y otra del conjunto orquestal de Junín. Estas músicas, sumadas a las antes mencionadas, conforman un amplio repertorio de piezas instrumentales y músicas de danza que se enlistan a continuación, a modo de catálogo musical del Conjunto Nacional, entre los años 1973 y 1975:

*Victoria tenía el poema y la idea [...] Ella lo había hecho a su manera con [el grupo] Teatro y Danzas Negras del Perú, y yo le puse matices, crescendi, unos, otros, todos esto [...] ¡quedó un numerazo! (López, 2018).

Tabla 2*Repertorio del Conjunto Nacional de Folklore entre 1973 y 1975*

	Autor/departamento	Nombre
Piezas musicales	Aurelio Tello	Obertura Fin de fiesta
	Conjunto orquestal de Cusco	Músicas cusqueñas
	Conjunto orquestal de Junín	Músicas de Junín
	Victoria Santa Cruz	Me gritaron negra Ya yo ta cansá
Música de danzas de la sierra	Ayacucho	Danza de tijeras
	Apurímac	Palchay
	Cerro de Pasco	Muliza
	Cusco	Carnaval de Tinta Huaynachura Qanchis Qara chuncho Solischallay
	Junín	Chonguinada Jija Shapish Toril

Música de danzas de la sierra	Puno	Carnaval de Ichu Diablada Kullawada Llamerada Pandilla Tucumanos
Música de danzas de la costa o limeñas		Festejo Marinera limeña Son de los diablos Tondero Zamacueca

Nota. Fuente: elaboración propia.

Como es notable, el repertorio inicial del CNF abarcó dos regiones, entre seis y siete departamentos representados, y un total de veintitrés danzas y un promedio de seis y ocho piezas musicales que tenían lugar en presentaciones que duraban aproximadamente dos horas. De ello, también se puede señalar que, en las músicas de danza de todo este primer repertorio, cuantitativamente los departamentos menos representados fueron Ayacucho, Apurímac y Cerro de Pasco. Por el contrario, los más representados fueron Puno y Cusco, y dentro de este último, las músicas de danza solischallay y qanchis parecían tener una destacable y positiva recepción⁸ del público al concitar “los más cálidos aplausos cada vez que fueron interpretadas” (Rodríguez, 2016, p.39). En el repertorio de piezas musicales del CNF es notable el espacio dado o generado para presentar composiciones y arreglos musicales, al mismo tiempo que se establecieron momentos para que cada conjunto musical tocara músicas del repertorio popular y tradicional de Junín y Cusco, respectivamente. Como una segunda referencia visual de los músicos y demás integrantes del Conjunto, a continuación, una imagen de todo el elenco, que data del año 1975:

8. Para tener una referencia sobre la recepción de la performance del Conjunto Nacional, en algunas giras al extranjero en la década de 1970, ver anexo 4.

Figura 3

Integrantes del Conjunto Nacional de Folklore, 1975



Nota. Fuente: Archivo de Aurelio Tello.

El Conjunto Nacional de Folklore, fundado hace cincuenta años, como espacio que reunió a músicos experimentados y provenientes de diversas tradiciones culturales y musicales como la afroperuana y la andina, y dentro de esta a varias reconocibles como la cusqueña y la puneña, entre otras, puede ser visto como uno de los primeros espacios artísticos de cierto perfil intercultural,⁹ como un ente artístico que planteaba o proyectaba al público inadvertidamente un discurso de interculturalidad al intentar brindar una visión panorámica de las músicas y danzas más reconocidas o populares en su tiempo, lo que incluía además composiciones y recreaciones musicales y danzarias.

3. La continuidad simbólica del CNF 30 años después

3.1. Aparece el Conjunto Nacional en una institución educativa

El Conjunto Nacional de Folklore que dirigió Victoria Santa Cruz dejó de existir a poco de iniciarse la década de 1980, al ser desactivado junto al Coro Nacional, exactamente en 1984 durante un nuevo régimen político¹⁰ (Arana,

9. La interculturalidad, desde una definición básica, hace referencia a "la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y a la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, a través del diálogo y del respeto mutuo" (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, s.f.).

10. Durante el segundo gobierno de Fernando Belaúnde Terry, el entonces ministro de Educación, Patricio Ricketts Rey de Castro, se refirió al cierre de esas entidades artísticas con la frase "El estado ni canta ni baila" (López, 2017).

2019, p. 46). Después de una última actividad artística con el conjunto,¹¹ Victoria viajó a Estados Unidos donde radicaría por varios años, siendo maestra en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh, y la entidad artística que dirigió desde 1973 no reaparecería sino hasta entrado el siglo XXI, pero de manera simbólica u homónima (Arana, 2019, p. 46), y en circunstancias peculiares.

Según el investigador Víctor Hugo Arana, en el año 2002 reapareció el nombre de Conjunto Nacional de Folklore como parte de la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”, que es una institución pública ubicada en Lima, dedicada a la formación de docentes y artistas profesionales en danza y música. Como parte de una nueva gestión a cargo del director general Emilio Morillo, a finales de dicho año, en el D.S. 054-2002-ED, “en el inciso h) del artículo 19, correspondiente a la Dirección de Difusión, [se establece] la función de dirigir el Conjunto Nacional de Folklore, la estudiantina y el coro de la Escuela” (2019, p.47), logrando que hasta la actualidad dicha entidad haya permanecido activa, con una considerable trayectoria que incluye varias producciones discográficas, audiovisuales y también espectáculos de música y danza realizados en el Perú y el extranjero, dedicados a diversas culturas tradicionales peruanas y a diversas temáticas para propuestas artísticas creativas con base en ellas. He aquí una breve selección de imágenes de los trabajos y actividades artísticas del conjunto de la Escuela de Folklore:

Figura 4

Algunos trabajos artísticos del Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela de Folklore



Nota. Fuente: archivo personal.

11. Fue exactamente en octubre de 1982 con el espectáculo *Adiós al Perú*. Para más detalles biográficos sobre Victoria ver los documentales recientes de TVPerú (2022) y ENSFJMA (2018, 2022).

Como se puede apreciar en esta breve muestra, parece haber la intención de dar continuidad al Conjunto Nacional de Folklore fundado en 1973, que se ha concretado con el uso de esa misma denominación dando vida a un conjunto artístico de distinta procedencia, que surgió como Conjunto Nacional de Folklore, pero integrado a una institución educativa pública, en lugar de estar adscrito a una institución encargada exclusivamente de la difusión y puesta en valor del patrimonio y manifestaciones culturales del país, como el Instituto Nacional de Cultura en su momento o el Ministerio de Cultura en la actualidad. Ese fenómeno, de implicancias institucionales, sociales o artísticas, entre otras, se configura como un interesante tema para profundizar en próximos trabajos. Finalmente, y para no desconectarme del propósito de este texto que es la música en el Conjunto Nacional de Folklore, brindaré a continuación una descripción breve sobre la música en el Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela de Folklore, desde una perspectiva autoetnográfica y participante, al haber sido integrante de esa entidad en el 2013 y el 2019.¹²

3.2. Una autoetnografía breve sobre la música en el CNF de la Escuela de Folklore

El Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela de Folklore “José María Arguedas” ha sido conformado por un elenco de bailarines, dos conjuntos musicales que tenían cada uno a un director, todos bajo una dirección artística general, que sigue actualmente bajo la dependencia de la Dirección de Difusión de la Escuela. En lo que respecta a la música, los dos conjuntos musicales se diferencian en que uno se dedicaba a las músicas costeñas y el otro a las músicas andinas y amazónicas. Eran conjuntos musicales estables, que asumían y abordaban una gran variedad de repertorios y estilos musicales peruanos.

En el grupo de músicos que conformaban estos conjuntos, hubo por lo menos dos perfiles notorios. Por un lado, estaban los músicos considerados como cultores, cuya experiencia venía de la práctica en ciertos estilos de música durante muchos años, y por el otro, estaban los académicos, es decir, los que provenían de una carrera profesional de música en alguna institución como la Escuela de Folklore misma, el Conservatorio Nacional, o de manera particular. Dentro de este último grupo de músicos de formación estaban los egresados y estudiantes.¹³ De esa manera, los grupos musicales definían y trabajaban su repertorio en base a lo establecido por la dirección artística para un próximo espectáculo del Conjunto y por sus directores musicales.

12. Más específicamente, fui integrante de uno de los dos grupos musicales, a saber, del Conjunto Andino Amazónico del Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela.

13. Algunos nombres de músicos cultores que han integrado el Conjunto Nacional de la Escuela de Folklore son: Julio Portugal en la guitarra, Henry Bendezú acordeonista, Geny Sulca como violinista, Adolfo Zelada Arteaga guitarrista, Jorge Garrido como cajonero, Luisa Ramos y Alfredo Calderón en el canto, entre otros. Sobre músicos de formación, algunos nombres son: Edgar Espinoza, quenista; Frank Pérez, guitarrista; Javier Molina, guitarrista; Hernán Felipa, percusión; Fernando Prudencio, violinista; Christian Carhuanchco, charanguista y mandolinista, y José Nieves, saxofonista, entre otros.

Del elenco dedicado a las músicas andinas y amazónicas, denominado Conjunto Andino Amazónico, se puede afirmar, primero, que era un espacio artístico en el que se perfilaban dos tipos de acciones. Uno, la de tocar música y desarrollar repertorios regionales intentando mantener sus características musicales, sonoras y performativas consideradas como tradicionales, ya sea mediante grabaciones discográficas, transcripciones musicales, registros etnográficos o mediante la oralidad, producto de la experiencia de alguno de los integrantes o del director musical. La segunda acción, de índole doble, era la creación y arreglo de música para el repertorio. Es decir que, dependiendo de la dirección musical, se daba cada vez más oportunidad para que cualquier integrante propusiera arreglos o composiciones, siempre y cuando mantuvieran ciertas características de la música tradicional o del estilo que se estaba abordando.¹⁴

Sobre las músicas que se tocaban, el Conjunto Andino Amazónico del Conjunto Nacional de la Escuela abarcó expresiones de diversas regiones de la Sierra como Ancash, Ayacucho, Arequipa, Junín, Puno, Cusco, Abancay, entre otras, y de la región amazónica se abordó música indígena y mestiza de Loreto. Como un ejemplo, y a modo de síntesis de lo abordado musicalmente por el Conjunto Andino Amazónico y por el Conjunto de Música Criollo-costeña, se muestran las contratapas de sus más recientes producciones discográficas, titulada *Wifala* del año 2019 y *Los negros del combo* del 2017:

Figura 5

Producciones discográficas del Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela de Folklore



Nota. Fuente: archivo personal.

14. Para más detalles sobre el Conjunto Andino Amazónico del CNF de la Escuela de Folklore, ver el capítulo 13 del microprograma Saberes, del Centro de Documentación de la misma institución a cargo de Julia Sánchez Fuentes en: <https://www.youtube.com/watch?v=GsyRtNkrb8>

Como sugiere la imagen, los conjuntos musicales del Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela no solo intervenían en los espectáculos de música y danza, sino que también tenían cierta independencia para realizar actividades y hacer publicaciones particulares. Al igual que el Conjunto de Música Criollo-costeña, se daban conciertos, algunos didácticos, sobre músicas tradicionales en paralelo a las actividades con danza.

La diversidad de músicas andinas y amazónicas que se abordaba partía de una conformación instrumental constituida como una estudiantina, que se reconfiguraba según el repertorio o estilo que había que abordar, lo cual hacía que el perfil de la mayoría de músicos integrantes fuera el de un multiinstrumentista. Cuando había que tocar un repertorio muy focalizado o particular, se lograba contar con la asesoría de músicos cultores de una región específica para que capacitaran a todos los músicos del Conjunto, mientras que, en el Conjunto de Música Criollo-costeña predominaba una conformación más estable integrada por dos cantantes, dos guitarristas organizados en primera y segunda, un bajista y tres percusionistas que, según se requiriera, podían tocar juntos alternando instrumentos como cajón, cajita, tumbadoras, bongó y campana, castañuelas y quijada de burro.

4. Reflexiones finales

La música en el Conjunto Nacional de Folklore del Instituto Nacional de Cultura, fundado hace 50 años, es en realidad una variedad de músicas producidas y performadas por cultores e intérpretes muy experimentados de diversas regiones, que fueron convocados y reunidos para concretar una parte importante de la finalidad que su directora general estableció. También es un repertorio de músicas que fueron parte del proceso formativo de bailarines jóvenes y experimentados que ingresaron en su mayoría después de pasar por una evaluación rigurosa. Sobre el proceso formativo, y para él, surge un actor importante en el Conjunto Nacional que fue el asesor de teoría musical. Su rol, que aquí se ha comenzado a documentar, da cuenta de los alcances y efectos que la pedagogía musical tenía en aquellos años y lo vinculada que estaba al quehacer artístico. Además, su accionar, que implicaba labores de dirección y recreación musical, permite que se comience a conocer a varios componentes o factores, como los musicales, que están detrás de la idea musical de folklore peruano difundida desde el régimen militar para representar su idea de nación, la misma que es vigente y parte importante en el imaginario folklórico de Perú.

De la música en el Conjunto Nacional de Folklore también hay que agregar que es una selección de músicas populares y tradicionales principalmente limeñas, afroperuanas y andinas en su mayoría tonales, portadas por sus cultores y creadores, e incorporadas con el acuerdo de su directora Victoria Santa Cruz

al contexto artístico, lo cual demandó adecuaciones o cambios en aspectos generales como la forma musical y sus subestructuras o algunos de sus elementos como la melodía, la armonía o el timbre. Por último, esas músicas, en tanto discurso sonoro o performance musical planificado en un espectáculo artístico, proyectaron y aportaron cierto grado de interculturalidad hacia el público y hacia sus integrantes.

Por otro lado, la aparición del Conjunto Nacional de Folklore en la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”, a poco de iniciarse el presente siglo, es un fenómeno de implicancias sociales, institucionales y artísticas, que aquí se ha visto pertinente plantear, en tanto parecen haber ideas vinculantes con el Conjunto dirigido por Victoria en el siglo pasado, sobre todo a partir de cuestiones simbólicas, etnicitarias o representativas, las mismas que se avizoran en las coincidencias y diferencias apreciables entre ambos Conjuntos Nacionales, consideradas en este primer trabajo realizado desde la documentación disponible y la autoetnografía como primeras vías de aproximación. Todo lo planteado en este artículo responde no sólo a una invitación formal a abordar el tema del Conjunto Nacional, sino que responde principalmente al impulso generado por la admiración hacia ese ente artístico a partir de la experiencia de haber sido músico integrante de su homónimo o continuación simbólica durante ochos años aproximadamente, y teniendo experiencias parecidas a las que tuvieron los dirigidos por Victoria Santa Cruz.

Entonces, quien escribe espera haber contribuido a que, cincuenta años después, como conmemoración, queden documentadas y se reconozca a las personas que se encargaron de la parte musical del Conjunto Nacional de Folklore que dirigió Victoria. También se espera generar con lo aquí planteado, un interés en esta entidad artística y sus componentes como caso de estudio para comprender más profundamente cuestiones como el folklore y el estado-nación, la música y el nacionalismo, los músicos cultores o portadores de estilos regionales en la segunda década del siglo XX, y seguir comprendiendo a la figura de Victoria Santa Cruz y las personas a su alrededor.

Referencias

Arana, V. (2019). Conjunto Nacional de Folklore ¿Herencia u homonimia?. *Arariwa*, 14(21), 45-49.

Coloma Porcari, C. (Comp.)(2001). *El Instituto Nacional de Cultura del Perú. Organización y funciones 1971-2001*. Instituto Nacional de Cultura.
<https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/381>

ENSFJMA [Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas]. (25 de setiembre de 2018). *SABERES - Cap 13 "CONJUNTO ANDINO AMAZÓNICO - CNF"* [Archivo de video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=GsyRtNkrtb8>

ENSFJMA [Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas]. (29 de octubre de 2022). *Victoria para la Canción Criolla - Documental testimonial* [Archivo de video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=vPZCDChFx4&t=909s>

López, R. (3 de enero de 2018). *La herencia musical en el CNF*. Sobre música y otros sonidos.
<https://ricardolopezalcas.wordpress.com/2018/01/03/primera-entrada-del-blog/>

UNESCO (s.f.) *Interculturalidad*.
<https://es.unesco.org/creativity/interculturalidad#:~:text=Interculturalidad%3A%20Se%20refiere%20a%20la,Diversidad%20de%20las%20Expresiones%20Culturales.>

Rodríguez, L. (Ed.)(2016). *Las palabras de Victoria*. Museo afroperuano de Zaña

TVPerú. (31 de octubre de 2022). *Sucedió en el Perú: Victoria Santa Cruz - 100 años (30/10/2022)* [Archivo de video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=RDZhzi29u5M>

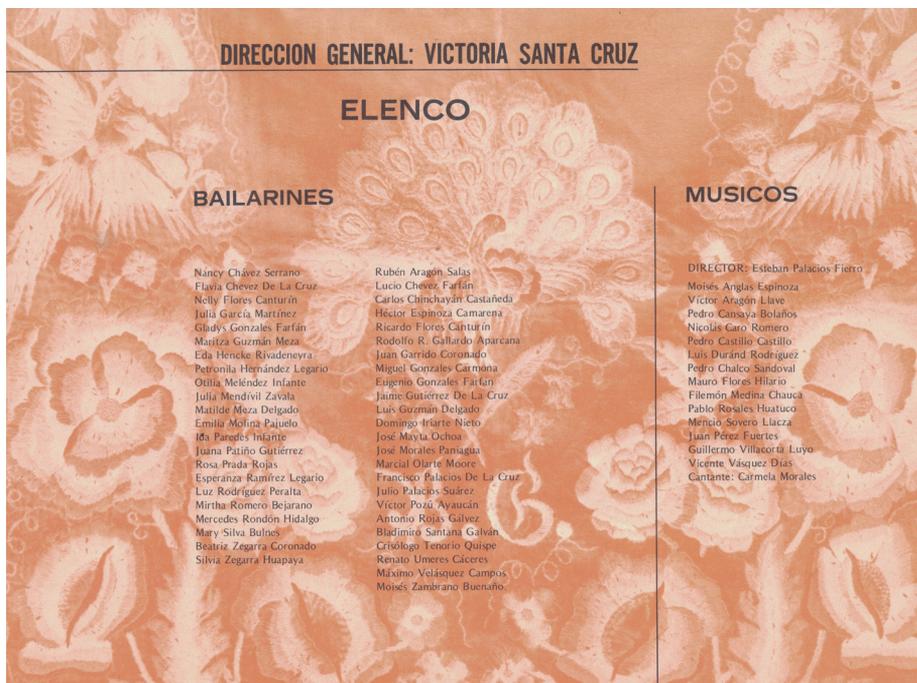
Anexos

Anexo 1. Carátula de programa de mano, diciembre 1973



Fuente: Archivo personal de Aurelio Tello

Anexo 2. Fragmento de programa de mano, diciembre 1973



Fuente: Archivo personal de Aurelio Tello

Anexo 3. Fragmento de programa de mano, mayo de 1975

VICTORIA SANTA CRUZ
GAMARRA
Directora del Conjunto
Nacional de Folklore



EDUARDO GAGO MAGO
Asistente de la Dirección del
Conjunto Nacional de Folklore



MARCO LECLERE
SAN ROMAN
Jefe de Producción de
Conjunto Nacional de Folklore



MARIA CECILIA GRAU
Asesora de Expresión
Corporal



AURELIO TELLO
MALPARTIDA
Asesor de Teoría
Musical



ALBERTO CHARA ARRIAGA
Asesor de Práctica de
Danzas del Cuzco



OSWALDO ROMERO
GALLEGOS
Asesor de Práctica de
Danzas de Puno



JUAN DE LA CRUZ FIERRO
Asesor de Práctica de
Danzas de Junín



ESTEBAN PALACIOS FIERRO
Director de orquesta del
Conjunto Nacional de Folklore

Fuente: Archivo personal de Aurelio Tello

Anexo 4. Recepción del Conjunto Nacional de Folklore en medios escritos locales y extranjeros, posiblemente de 1975 en adelante



Fuente: Archivo personal de Aurelio Tello