

**Quaderni di
THULE**

Rivista italiana di studi americanistici

X



*Centro Studi Americanistici
"Circolo Amerindiano"
Onlus*

**XXXII Convegno Internazionale di Americanistica
XXXII Congreso Internacional de Americanística
XXXII Congresso Internacional de Americanística
XXXII International Americanistic Studies Congress
XXXII Congrès International d'Américanisme**

Perugia (Italia), 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 maggio 2010
Sala del Consiglio Comunale, Palazzo dei Priori, Corso Vannucci 19

**a cura di
Aura Fossati**

Música andina y globalización: la orquesta típica del Centro del Perú en Europa

Claude Ferrier

Association Suisse des Musiciens, Suisse(1)

Introducción

La música de la orquesta típica del Centro (departamento de Junín, Perú, que puede también ser asimilado a la zona del Valle del Mantaro) es una expresión artística andina mestiza bien anclada en la tradición musical peruana: esto se debe en parte a la popularidad de dos cantantes protagonistas de la época de auge del huayno comercial en Lima (años 1950-60), Flor Pucarina y El Picaflor de los Andes, ambos originarios del departamento de Junín, que solían ser acompañados por esta clase de orquestas.



Ilustración 1: Ubicación del departamento de Junín.

Interpretado exclusivamente con instrumentos de origen occidental, este estilo musical está caracterizado por el uso de un gran número de saxofones (y en menor medida de clarinetes), que le confieren un color inconfundible dentro del panorama musical andino.

Desde la llegada de los Españoles en 1532, la música del Perú ha sido influenciada por la globalización y los movimientos migratorios. Esta situación ha llevado, a lo largo de la historia colonial y republicana peruana, a la adopción y adaptación en géneros tradicionales de muchos instrumentos y lenguajes musicales de origen occidental, en una suerte de sincretismo musical: expresiones tradicionales como el *Huayno*, emblema músico-cultural de la región andina, han ido evolucionando con los siglos, combinando elementos precolombinos y europeos.

Pese a la escasez de testimonios de ésta evolución durante la época colonial y en las primeras décadas de la era republicana, ésta está bien documentada a partir del siglo XX.

A partir de la mitad del último siglo, los virulentos procesos de migración interna, globalización y modernización a los cuales ha sido sometido el país han originado una aceleración considerable en la transformación de la música tradicional, esto sobre todo en contextos urbanos: en Lima, capital costeña de más de 8 millones de habitantes, han brotado nuevos géneros musicales de fuerte matriz andina como la *Chicha*, el *Huaylas tecno* o el *Huayno con arpa*. Es así que a lo largo del último siglo la orquesta típica ha ido cambiando paulatinamente de rostro: partiendo hacia 1900 del núcleo inicial preexistente conformado por arpa y violín, a causa de distintas influencias musicales externas en diferentes épocas (el jazz, la música tecno, etc.), se añadieron sucesivamente (hasta el año 1995 aproximadamente) clarinetes, saxofones, más violines, bajo eléctrico, teclado electrónico y percusión (una batería simple). En una inversión de tendencia, en la últimas dos décadas van desapareciendo violín, arpa y – en menor medida – clarinetes.

En este trabajo quisiera describir las características musicales principales de este género tradicional, esbozar un cuadro histórico de su evolución y, en este marco, presentar el caso de la célebre orquesta típica “Los *Tarumas* de Tarma”, activa en Tarma, Huancayo y Lima a partir de los años ’60, que ha fundado en abril del 2009 un conjunto en la ciudad de Milano-Italia, donde radica una importante comunidad de Peruanos en la diáspora.

Tratándose de la fase inicial de la investigación, tengo por el momento más preguntas que respuestas acerca de cómo interpretar éste fenómeno. Se podrían sin lugar a dudas mencionar significados comunes a esta clase de descontextualización de expresiones tradicionales como la creación de un espacio de la memoria, una manera de sentirse en casa – aunque sea por algunas horas, la duración de una fiesta o de un evento comunitario – en el nuevo hogar, hacer revivir la casa abandonada en notas y armonías musicales conocidas, combatir la soledad y la nostalgia.

Sin embargo, primeras observaciones parecen posicionar a esta orquesta típica como consecuencia de la aceleración de los procesos de globalización y relocalización de las últimas décadas, procesos que han además fomentado la creación y el éxito del conjunto.

Yendo más allá, ¿no será la música de “Los *Tarumas* de Tarma” de Milano, con su fuerte carga identitaria, una respuesta a la migración forzada (por factores económicos) y a la globalización, cuyas ventajas ha sabido hábilmente aprovechar?

1 *La orquesta típica en el Perú*

1.1 *Generalidades*

La orquesta típica es una expresión musical significativa de los Andes peruanos(2). Su denominación – ‘típica’ – de por sí ya indica su importancia en el panorama musical del país; en Argentina por ejemplo, la orquesta típica es la de tango. Que a través de ésta denominación ésta clase de conjunto sea de alguna manera un representante oficial de la música peruana, se debe también a la importancia económica para el Perú de la zona del Valle del Mantaro (ROMERO R. 2004; RÜEGG D. 2010).

Este apelativo permite también diferenciar éste tipo de agrupación musical de las bandas, de esencia más occidental: tratándose en ambos casos de orquestas de instrumentos de viento, si la orquesta típica está dominada por las maderas (clarinetes y saxofones), la banda, aun incluyendo también maderas, está dominada por los cobres (trompetas, trombones, eufónios o bombardinos, y tubas).

Peculiar de la zona del Valle del Mantaro (departamento de Junín, Centro del Perú), esta clase de conjunto acompaña las principales danzas de la región como la *Tunantada*, la *Chonguinada*, el *Huaylas*, el *Huayno*, la *Muliza*, la *Huayligía* o el *Santiago*(3) en acontecimientos como fiestas públicas, patronales o privadas, y esto durante todo el año. Está conformada por músicos en su gran mayoría no profesionales o semi-profesionales (es decir que tienen otras profesiones fuera del marco de las fiestas donde interpretan ésta clase de música), que mayormente no saben leer partitura (un 80% toca de oído, comunicación personal de Jesús Armando Anglas, director de la orquesta típica “Los *Tarumas* de Tarma - Europa”), es decir que la trasmisión oral sigue desempeñando en la actualidad una función primordial en la propagación del saber musical.



Ilustración 2: Orquesta típica “Los Tarumas de Tarma” - Perú (VCD de la orquesta “Los Tarumas”, s/f).

Pese a la escasez de estudios relativos a esta expresión musical, se ha tratado de fijar un estándar que pueda corresponder a la realidad en cuanto a la cantidad y calidad de instrumentos que conforman una orquesta típica (VALENZUELA R. 1984). Sin embargo, esta tarea se revela difícil, pues a pesar de ciertas reglas que parecen regir la conformación instrumental del conjunto que explicitaré más adelante, las formaciones dependen del lugar, de la situación, de los recursos económicos del organizador, de la disponibilidad de instrumentos y de músicos.

1.1.1 *El arpa y el violín*

No obstante, se consideran al arpa(4) y al violín(5) como el núcleo de la orquesta típica (ROMERO R. 2004). Llama la atención el origen europeo de ambos instrumentos: herramientas de evangelización, fueron difundidos en el Perú a partir del siglo XVI por los frailes españoles encargados de esta tarea por las autoridades religiosas coloniales; gran parte de la música de iglesia de la época era interpretada con éstos instrumentos, que a través de la cristianización lentamente se adentraron en el alma de los habitantes de la parte andina del Perú.

Es extraño el hecho que, pese a ser utilizados – parecería – en todas las zonas geográficas del país(6), estos instrumentos hayan sido adoptados a gran escala en el *instrumentarium* popular de la región andina pero no en el costeño(7) o amazónico – esto como probable consecuencia de una evangelización específica del pueblo quechua llevada a cabo de manera sistemática e insistente en el transcurso de los siglos. Nunca sabremos si el arpa y el violín encajaban de manera especial con la sensibilidad musical andina, o si los Quechuas, acorralados religiosamente y socialmente, se vieron obligados a adoptar estos instrumentos – considerados sagrados y presentados como tales por los evangelizadores – para contentar a las autoridades religiosas y políticas coloniales, y así señalar su distanciamiento hacia sus instrumentos nativos como flautas y percusiones, prohibidos por los conquistadores pero usados en adelante secretamente por los habitantes de la región andina. Tal vez sea por este motivo que dichos instrumentos nativos siguen existiendo hasta el día de hoy, paralelamente a los instrumentos de cuerdas de origen europeo.

Es interesante mencionar todavía que si el arpa en el Perú sufrió pocos cambios en su construcción desde su llegada a América – es decir que fundamentalmente en su organología sigue siendo hasta hoy un instrumento del Renacimiento o del Barroco temprano(8), el violín ha seguido la evolución que tuvo en Occidente, es decir que se usan hoy en día en el Perú mayormente violines de construcción occidental (o – últimamente – china) contemporánea. Existieron seguramente modelos andinos(9), pero o tuvieron poco impacto en el uso masivo del instrumento, o han prácticamente desaparecido. Obviamente que hoy en día en el caso de ambos instrumentos las técnicas de ejecución e interpretación difieren fundamentalmente de las occidentales (en el caso del violín en la manera de agarrar el arco, ARCE M. 2006: 66-68, en el caso del arpa el uso de uñas

naturales o postizas por ejemplo), aunque se encuentren en estas técnicas huellas del pasado colonial de estos instrumentos.

1.1.2 Saxofones y clarinetes

Pese a ser éstos también instrumentos europeos, los clarinetes y los saxofones determinan el sonido andino inconfundible de la orquesta típica: la peculiar técnica interpretativa dominada por la ornamentación (anticipaciones, apoyaturas, trinos, etc.), la propensión hacia el sonido continuo como resultado del uso simultáneo de varias medidas – alto, tenor, barítono – de una familia de instrumentos, la afinación por quintas y cuartas correspondiente a la organología de los saxofones, son todos elementos que encajan perfectamente en el sistema musical andino.

Normalmente clarinetes y saxofones aparecen en la orquesta típica en número par (RÜEGG R. 2010), es decir que tradicionalmente la formación de la orquesta se basa en parejas de saxofones altos, tenores, o de clarinetes en si bemol, el primero ejecutando la melodía y su pareja la segunda voz, normalmente a distancia de tercera o menos frecuentemente de cuarta de la melodía principal, según las armonías requeridas por el estilo musical o el gusto del intérprete.

Como veremos, la introducción de saxofones y clarinetes en la orquesta típica del Centro del Perú data de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, llama la atención el uso de este tipo de instrumentos con una organología basada en afinaciones en intervalos de quinta y cuarta: como bien sabemos, el saxofón alto está en mi bemol, el tenor en si bemol, y el barítono otra vez en mi bemol, esto conformemente a lo determinado por Adolphe Sax en 1846. Ahora, muchas familias de instrumentos de viento aymaras (del departamento de Puno, Perú, o de La Paz, Bolivia) presentan el mismo tipo de afinación en quintas y cuartas y esto en diferentes categorías de instrumentos: los *moboceños* (flautas con muesca), los *pusi ppias* (flautas de origen precolombino sin muesca), los *kbantus* (zampoñas o flautas de pan). Es difícil determinar si ésta clase de organización musical orquestal fue precolombina o si es una herencia de la época colonial – quizás ambas cosas: no olvidemos que en la Europa del Renacimiento ya existían familias de instrumentos de vientos como la flauta dulce afinadas de la misma manera (en intervalos de quintas y cuartas): flauta dulce soprano en do, alto en fa, tenor en do, bajo en fa; también éstos instrumentos fueron introducidos y difundidos posteriormente en América por los conquistadores en un contexto religioso.

Otro paralelo entre la orquesta típica y las familias orquestales de instrumentos de viento aymaras es la técnica del sonido continuo: gracias a la cantidad de instrumentistas, el intérprete individual tiene la posibilidad de respirar sin influenciar el sonido global, y hasta ejecutar discrecionalmente solo trozos de melodía; la suma de todas estas interpretaciones individuales conforman el resultado sonoro colectivo con la melodía completa y el sonido continuo(10).

La orquesta típica contemporánea está entonces constituida por un núcleo representado por arpa y violín, al cual se puede añadir un arpa más, uno o dos violines, hasta 20 saxofones altos y tenores (generalmente – pero no obligatoriamente – por pares), eventualmente uno o dos saxofones barítonos, y hasta tres clarinetes en si bemol.

Concluyendo: la orquesta típica es una formación musical típicamente *andina*, cuyos instrumentos son paradójicamente exclusivamente de origen europeo. Aquí la prueba que la forma de aprehender un instrumento, la técnica de ejecución y el contexto geográfico, cultural y musical dentro del cual se interpreta son fundamentales en el resultado sonoro, la expresividad y función en el marco de un sistema musical específico cómo es el andino, donde el oído entrenado solicita una determinada organización sonora regida por patrones peculiares a la región e historia andina.

1.2 Evolución

Ya he mencionado la paulatina inclusión en la orquesta típica de clarinetes y saxofones a partir del núcleo inicial conformado por violín y arpa. El clarinete fue incorporado hacia 1920, el saxofón hacia 1940 (ROMERO R. 2004: 113). Se puede suponer que las formaciones se fueron agrandando lentamente, añadiendo saxofones altos y tenores por pares, un violín y un clarinete más (no está claro si ambos clarinetes estuvieron presentes desde los comienzos de la integración de estos instrumentos a la orquesta típica). Con la importante migración de la población del Valle del Mantaro hacia Lima a partir de los años '40, la orquesta típica cobra importancia también en el medio urbano, donde sufrirá nuevas transformaciones. Cabe mencionar en este marco el acenso en la capital del *Huayno* comercial (ROMERO R. 2007: 12-20) a partir de 1950, que dominará el mercado musical andino – radiofónico, discográfico y actuaciones en vivo - durante dos o tres décadas. El

departamento de Junín está fuertemente representado en el marco del huayno comercial con cantantes que se volvieron verdaderos ídolos nacionales como El Picaflor de los Andes o Flor Pucarina, al igual del departamento de Ancash con Pastorita Huaracina, Princesita de Yungay y El Jilguero del Huascarán.



Ilustración 3: Orquesta típica “Los Tarumas de Tarma”, Tarma (dep. de Junín) años '60 (VCD de la orquesta “Los Tarumas”, s/f).

Es en este período que se impone en Lima la figura del cantante andino solista, desligada de «las metáforas de anonimato y comunidad andinas» (ROMERO R. 2007: 16). En el marco de la orquesta típica, esto es posible solo gracias al auxilio de la naciente técnica de amplificación, que con un micrófono permite hacer sobresalir en los conciertos en vivo la voz humana solista frente a una docena de saxos, instrumentos con mucha potencia sonora(11).

En esa época ya existen orquestas grandes, con hasta doce/dieciséis saxofones entre altos y tenores, el barítono pareciendo haber sido introducido más tarde a la orquesta típica(12). Respecto a éste último, hay una disputa entre analistas “puristas” y “progresistas”, que no logran definir si el instrumento hace parte o no a pleno título de la formación tradicional de la orquesta típica. No obstante, los intérpretes no se dejan impresionar, y utilizan el barítono libremente en las más variadas constelaciones instrumentales: por ejemplo vi actuar en 1986 en el distrito de Chongos Alto (prov. de Huancayo) a una orquesta típica conformada por tres altos, dos tenores y un barítono (sin violín ni arpa).

En cuanto a los dos violines, estos son también de uso corriente ya en los años '50, donde el Picaflor de los Andes graba regularmente con dos violines. En los años '80, la orquesta típica alcanza entonces su apogeo en cuanto a la cantidad de músicos que la conforman: arpa, dos a tres violines, dos a tres clarinetes, y hasta veinte saxos entre altos, tenores y barítonos.

No obstante, es con el advenimiento del *Huaylas tecno*(13) a comienzos de los años '90 que el rostro de la orquesta típica cambia definitivamente(14), y se invierte la tendencia de añadir instrumentos a ésta formación: desaparecen arpa y violín (los instrumentos que están de alguna manera al origen del género musical), reemplazados por el bajo eléctrico (mano izquierda del arpa) y el teclado electrónico (violín y mano derecha del arpa), y a veces por una batería. Se pierden también los clarinetes, primera innovación en la orquesta típica a comienzos del siglo XX.

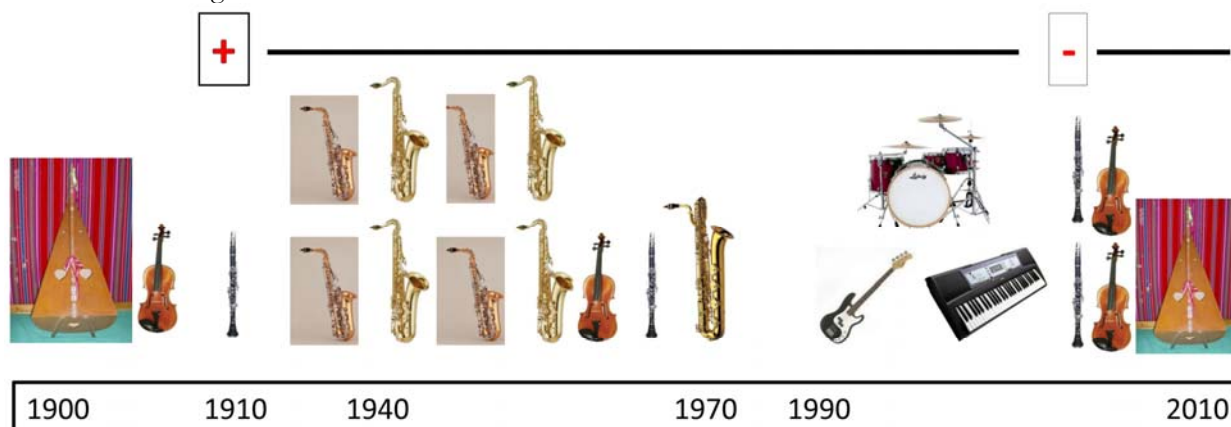


Ilustración 4: Evolución en la formación instrumental de la orquesta típica 1910-2010 (Perú)

Destaca en esta evolución el hecho que, dentro de las danzas típicas de la región del valle del Mantaro es el género del *Huaylas* que más ha sido afectado por este proceso de modernización. Esto tal vez por qué es la danza (junto quizás al *Santiago*) más movida, virtuosa y atractiva de la zona. Fundamentalmente, en el Perú las danzas más lentas como la *Tunantada* o la *Chonguinada* no se interpretan en el nuevo estilo tecno, es decir sin los instrumentos eléctricos. Veremos cómo esta situación cambia en el marco de la diáspora peruana. Subrayaré que el éxito (sobre todo en la capital) del género tecno, fruto de las importantes migraciones andinas a Lima, hizo posible la difusión a gran escala del *Huaylas*, danza que ahora «se canta y se baila en el ámbito nacional y extranjero» (VILCAPOMA J. 1995: 9). Mezclando elementos rurales y urbanos, andinos y costeños, peruanos y extranjeros – todas estas combinaciones son ahora posibles en la metrópoli limeña – el *Huaylas tecno* se ha vuelto «un necesario medio de identidad» (VILCAPOMA J. 1995: 9).

2 La orquesta típica en Italia

2.1 Generalidades

Las decenas de miles de Peruanos que viven hoy día en Milano representan sin duda la comunidad más activa en Italia (basta mencionar que hay unos veinte restaurantes peruanos en Milano mientras que en la capital, Roma, hay uno); le siguen las comunidades peruanas de las ciudades de Torino y Firenze. Dentro de estas colectividades, la comunidad originaria del departamento de Junín es particularmente numerosa y activa⁽¹⁵⁾ – es sin lugar a duda éste gran número de migrantes que está al origen del desarrollo de las importantes manifestaciones culturales organizadas y llevadas a cabo en éstas ciudades por éste grupo humano. Como en el caso de los clubes de residentes en la Lima de los años '50-'80, se crean en los nuevos países de residencia y más particularmente en Italia, redes sociales y asociaciones para apoyarse mutuamente en las difíciles primeras etapas de la migración y luego compartir momentos como las reproducciones de fiestas patronales, nacionales, etc. Pero es a partir del año 2005 que los residentes de Junín de Milano comienzan a reunirse regularmente para festejar sus fiestas con orquesta típica – el primer festival de la *Tunantada* (20 de enero) se lleva a cabo en el 2007, se festeja la Virgen de *Cocharvas* (8 de septiembre) a partir del 2008, en el local peruano *Hatum Wasi* de Milano; el *Señor de Murubway* se festeja en Torino desde el 2008. La orquesta “Los *Tarumas* de Tarma - Europa”, prototipo para este estudio, se forma en Milano en abril del 2009.



Ilustración 5: “Los *Tarumas* de Tarma”, Milano, abril 2009 (CD de “Los *Tarumas*”).

Al aparecer las primeras orquestas típicas en el 2005 (gracias a la presencia y el interés de un número suficiente de saxofonistas(16) intérpretes de altos y tenores provenientes de diferentes ciudades de norte de Italia como Torino, Milano, Genova – saxofones barítonos no hay), se presenta el problema de reunir la instrumentación completa propia de la orquesta, pues no hay violinistas ni arpistas (ni tampoco arpas!). Una solución es ofrecida por la evolución del *Huaylas* en el Perú en la última década que he descrito en el párrafo anterior: reemplazar el arpa y el violín por el bajo, el teclado electrónico y la batería – para interpretar estos hay instrumentistas disponibles. Las primeras orquestas se presentan entonces (y a menudo hasta ahora) con la formación de *Huaylas tecno*.

Con el transcurso de los años, van apareciendo violinistas, que dan su contribución al desarrollo de la orquesta típica en Milano ejecutando las tan importantes introducciones e intermedios. Sin embargo, se sigue sintiendo la falta del arpa, pues este instrumento «le da otro ritmo a la música» (comunicación personal de diferentes saxofonistas en Milano y Basel-Suiza).

Esencial para la fundación del conjunto “Los *Tarumas* de Tarma - Europa” es la participación, a partir de abril del 2009, del músico tarmeño Jesús Armando Anglas, él mismo miembro de la familia fundadora de “Los *Tarumas* de Tarma” en el Perú, y residente en Basilea (Suiza) desde dos décadas. Es él que da el nombre al conjunto e incentiva las actividades culturales del mismo, optimizando su calidad artística con su gran experiencia como saxofonista. El mismo deplora la falta del arpa en la formación del conjunto, que todavía se presenta con bajo eléctrico, teclado y batería.

Recién en el 2008 llega un arpista a la ciudad de Genova, pero sin instrumento: tendrá que construir el mismo su arpa *huanca* (modelo del Centro del Perú) para poder acompañar a “Los *Tarumas*” a partir del 2009. Es así que se forma definitivamente el conjunto, con el anhelo de interpretar la música tal cual se ejecuta todavía hoy en día en el Valle del Mantaro – el instrumento fundamental que no será incorporado es el clarinete, ya en paulatina desaparición en el mismo Perú.

Cabe poner en evidencia esta evolución de la orquesta típica en Europa en sentido contrario respecto a la metamorfosis que se ha podido observar en el Perú en las últimas décadas (ver ilustración 4); hay una suerte de vuelta a las raíces en esta orquesta típica pese a todo descontextualizada, con el violín y el arpa que en siglo XXI regresan a Europa después de cinco siglos de peregrinación andina, profundamente marcados por la evolución que conocieron en tierra americana y peruana.

Repito que los instrumentos electrónicos y la batería siguen siendo usados paralelamente por otras orquestas milanesas como “Los *Turistas*”, los “Embajadores Fáciles”(17) y a veces por los mismos “*Tarumas*” (la batería es solicitada por el público para bailar los *Huaylas*, volveré sobre este punto más adelante).

En cuanto a la reintegración del arpa y del violín, considerados instrumentos del pasado del Valle del Mantaro (RÜEGG R. 2010) puede también interpretarse como expresión de la fuerte nostalgia que caracteriza toda experiencia de migración, y que refuerza el deseo de reconstruir o reproducir el pasado.

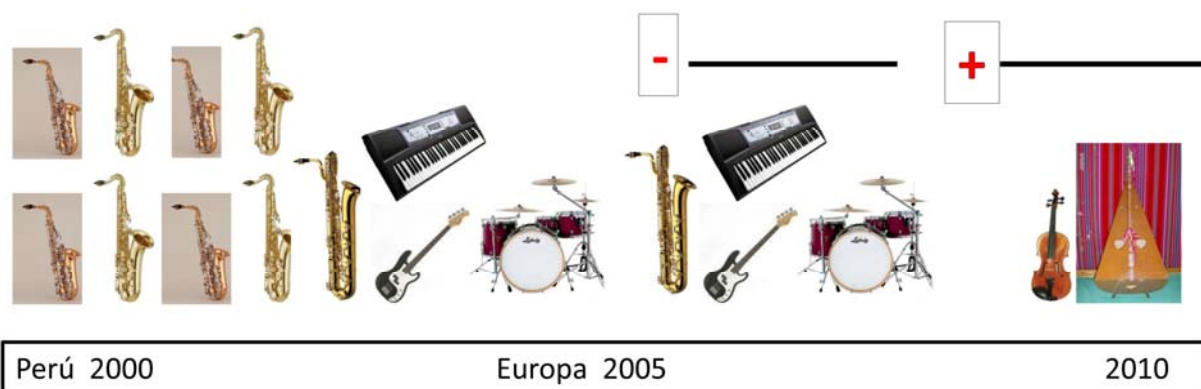


Ilustración 6: Evolución en la formación instrumental de la orquesta típica 2000-2010 (Perú-Europa).

2.2 Una experiencia transregional

La situación que están viviendo los Peruanos migrantes en Europa de primera generación (como lo son todos los integrantes peruanos del conjunto “Los *Tarumas*”; subrayo que hay también un integrante suizo) es quizás única: traen consigo toda su anterior experiencia de vida – no solo musical – en el Perú, con el cual quedan muy ligados. La diferencia más palpable con la migración de la sierra hacia la costa peruana de la segunda

mitad del siglo XX, es que en la mayoría de los casos en Europa la situación económica de los migrantes mejora rápidamente de manera substancial, lo que les permite quedar en contacto casi íntimo con su país de origen, viajar regularmente, sin hablar de los medios de comunicación virtual típicos de la globalización como el correo electrónico, Messenger, webcam, etc. que posibilitan un contacto casi diario con la casa abandonada, ya no percibida como tal por algunos migrantes.

Para los residentes en Lima originarios de la sierra, en muchos casos la situación era muy diferente: su situación económica no les permitía volver a sus pueblos de origen durante años y faltaban medios de comunicación física (malas carreteras) y virtual (el teléfono fue una excepción hasta los años '90 y además económicamente al alcance de pocos). Es decir que paradójicamente (las distancias geográficas peruanas se pueden multiplicar fácilmente por diez respecto a las europeas), los migrantes en Europa contemporáneos parecen quedar más ligados (tal vez algo someramente, los medios de comunicación virtual favoreciendo una cierta superficialidad) a su país de origen que los residentes serranos en la costa de la segunda mitad del siglo XX a su pueblos originarios.

Pero se podría prever que en algunos años todo cambiará, con una segunda generación mucho más integrada (a través del idioma por ejemplo – todos los hijos de Peruanos estudian en las escuelas del país de acogida); por eso la unicidad del momento.



Ilustración 7: “Los *Tarumas* - Europa”, Zürich, abril 2010 (foto del autor).

Lo que caracteriza entonces al conjunto “Los *Tarumas*”, a parte una gran motivación interna de cada uno, es un aspecto interregional, internacional y transfronterizo. La facilidad en los desplazamientos se ha además incrementado notablemente con la abertura de Suiza al espacio *Schengen*, que desde diciembre del 2008 faculta cualquier habitante de un país europeo entrar al país sin visa y sin controles de identidad; esto permite a todos los músicos peruanos residentes en Italia y España venir a tocar a Suiza sin problemas administrativos. Los acuerdos de *Schengen*, que por un lado tienen como fin de consolidar la fortaleza europea, tienen el efecto boomerang de volverla quizás más frágil a través de contactos e iniciativas culturales incrementadas entre personas residentes sí en Europa, pero con alma de habitantes del mundo.

No solo “Los *Tarumas*” quieren presentarse en Suiza para reforzar su prestigio siendo más internacionales, sino también grupos de danza y cantantes de Milano, que viajan hasta Berna o Ginebra por el solo hecho de poder presentar su arte delante de un público “extranjero” (en este contexto, yo mismo ya no entiendo el significado de esta palabra – que no intentaré explicitar –, tan complejas son las relaciones geográficas y sociales entre los diferentes actores del fenómeno, público y músicos).

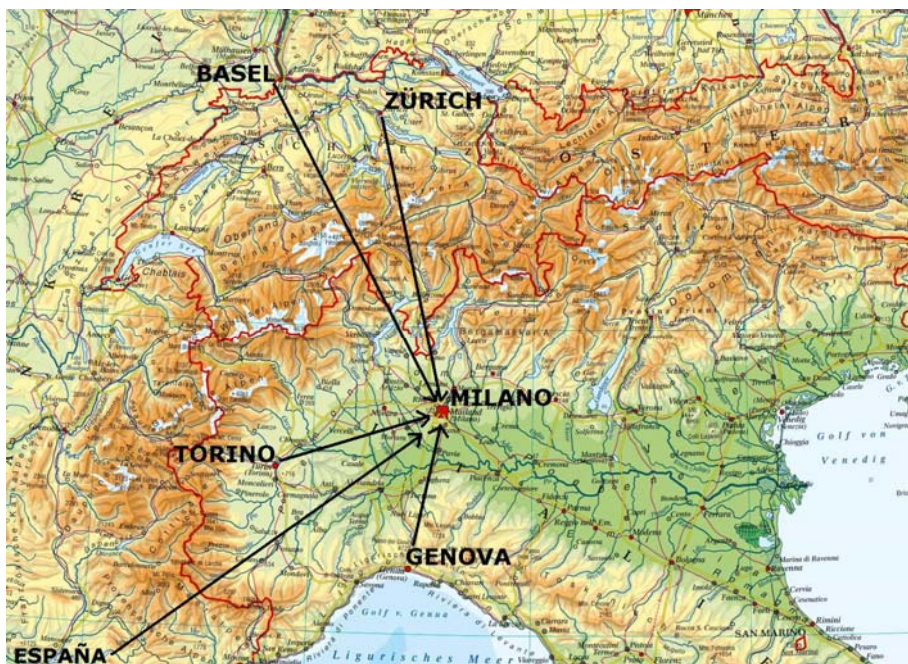


Ilustración 8: Procedencia de los músicos de “Los Tarumas - Europa”.

“Los Tarumas”, conscientes de su potencial cultural, trabajan con símbolos muy claros: en las producciones discográficas y videográficas, representaciones del *Duomo* de Milán - Italia o del *Kapellbrücke* con la *Wasserturm* de Lucerna - Suiza encarnan el nuevo entorno geográfico y cultural.

Sin embargo, la carta de visita del conjunto denota una perspectiva más peruana que europea, con la torre Eiffel de París - Francia como emblema occidental que podría calificar de genérico, además de la bandera europea. Este símbolo universal – como lo es además YouTube – tiene trascendencia en el Perú, pero puede llegar a ser mal interpretado en Europa, considerando la procedencia de los músicos (Italia, Suiza, España). No obstante ésta imagen es un medio inteligible para identificar geográficamente al conjunto y su particularidad dentro del panorama musical peruano.



Ilustración 9: Carta de visita de “Los Tarumas - Europa”.

2.3 Características musicales

2.3.1 Evolución melódica: Perú

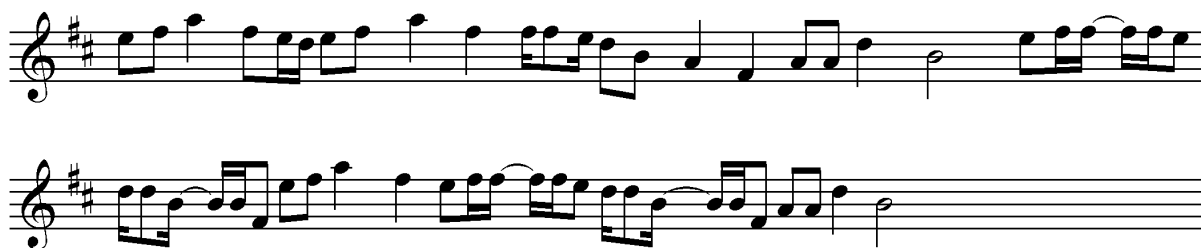
Las melodías ejecutadas por la orquesta típica tienen diferentes orígenes. Las antiguas melodías de *Waylarsh* (antepasado del *Huaylas*) por ejemplo, derivando de la técnica de emisión del sonido de instrumentos de viento naturales como el *Wajra Puku* (ver nota 3), están en modo mayor y utilizan exclusivamente o

mayormente las notas correspondientes a los primeros seis sonidos de la serie de los armónicos. Observar en el ejemplo siguiente la melodía construida sobre los sonidos 3, 4, 5, 6 y 8 de la serie de los armónicos; rítmicamente, hallamos las síncopas características de las melodías andinas:



Ejemplo musical 1: melodía de *Waylarsh* (transcripción de J.C. Vilcapoma 1995: 106).

Con la adopción de los instrumentos de cuerda europeos (arpa y violín) y su interpretación por los nativos, las melodías se vuelven pentatónicas, según el antiguo sistema andino de escalas. Se puede decir que hasta el día de hoy este modo pentatónico está a la base del 100% de las melodías interpretadas por la orquesta típica:



Ejemplo musical 2: *Ayrapito*, de Flor Pucarina (años '50, transcripción del autor).

Aunque la escala pentatónica esté presente en la gran mayoría de las melodías, con el pasar del tiempo ésta se va irisando con los aportes diatónicos del sistema musical europeo traído por los Conquistadores. Ya en los años '50, el Picaflor de los Andes interpreta melodías que incluyen elementos diatónicos.

En el siglo XXI, los músicos residentes en su mayoría en contextos urbanos, se comienza a enriquecer las melodías con aportes cromáticos, insertados en un marco siempre decisivamente pentatónico. Se trata en realidad de notas que provienen directamente de la escala menor melódica (en el ejemplo siguiente 'sol#', la sensible), que tiene una gran importancia en la música de la orquesta típica, más particularmente en las introducciones ejecutadas por arpa y violín. Otra interpretación acerca de la aparición de esta nota podría ser la simple alteración superior de la nota 'sol', integrante a pleno título de la pentatónica de la menor:



Ejemplo musical 3: *Tunantada* de Los Engreídos del Perú (años 2000, transcripción del autor).

También en las melodías de *Muliza* (con sus ritmos punteados característicos), típica danza del Centro del Perú, aparecen desde décadas elementos cromáticos, que se puede decir ya son parte del estilo. Se trata en su mayoría de la inserción casi fugaz de la sensible de la subdominante (en el ejemplo siguiente "re#", sensible de "mi"), y esto siempre en el último motivo melódico, la parte final del tema que recae en una armonía de tónica (si menor en éste caso). Notamos también un diatonismo subyacente con la aparición del segundo grado "do#". Aun proveniente de una composición de un residente tarameño en Europa desde veinte años, el ejemplo siguiente es absolutamente característico del género:



Ejemplo musical 4: *Muliza* "Padre querido" (J.A. Anglas 2009, transcripción del autor).

2.3.2 Evolución melódica: Europa

Aun interpretando "Los *Tarumas*" mayormente la música del Valle del Mantaro tal cual, es decir sin grandes diferencias con el modelo andino, la prolongada estadía en Europa de algunos de sus integrantes ha permitido

un paulatino desligamiento de los patrones culturales (y musicales) originarios. En realidad se trata de una evolución similar al proceso vivido en Lima por los migrantes provenientes de la sierra, solamente que en este caso va más lejos (y esto no solo geográficamente).

El bagaje cultural inicial está siempre presente, J.A. Anglas sigue concibiendo la música a partir del mundo sonoro andino que lo acompañó desde su nacimiento hasta la edad adulta: la supremacía de la escala pentatónica en sus composiciones datadas del 2009-2010 es la prueba de que, aun con una nueva personalidad propia, “siempre está dentro del estilo”. Lo mismo pasó en las décadas del '50-'70 en Lima, cuando los músicos descubrían en la metrópoli mundos musicales ajenos provenientes del resto de Latinoamérica o de Occidente, y concibieron nuevas formas expresivas, enriqueciendo su bagaje cultural. J.A. Anglas cuenta que los músicos en el Perú comentan así sus composiciones (comunicación personal): «Tus composiciones nos gustan, nos encanta tocarlas, pero tienen un toque diferente a las nuestras, no son lo mismo».

La estadía en Europa ha entonces modificado definitivamente el sentir musical de los migrantes peruanos: como la comida peruana, que tiene siempre un sabor diferente en el país de acogida, también la música sufre inevitablemente un proceso aun leve de adaptación y transformación, y cambia su gusto, pues se produce «un fenómeno inevitable de hibridación cultural» (T'UZI G. 2008, a propósito de las costumbres musicales de comunidades calabresas residentes en el norte de Italia y en Argentina).

Primeramente J.A. Anglas desarrolla ulteriormente el diatonismo, cuyas bases ya habían sido puestas en el Perú en el marco de la orquesta típica y de la pentafonía andina en las últimas décadas del siglo XX, pues en sus melodías aparece de manera recurrente el sexto grado de la escala menor natural. Sorprende también la presencia aunque fugaz del segundo grado de ésta misma escala (grado también ajeno a la escala pentatónica), que completa definitivamente la escala diatónica:



Ejemplo musical 5: *Tunantada*, primera parte (J.A. Anglas 2010, transcripción del autor).

La técnica de marcha armónica (o progresión) usada en el ejemplo siguiente no es una innovación en sí en el marco de la música del Centro del Perú (la encontramos por ejemplo en el célebre tema “Vaso de Cristal” de Zenobio Dagha), pero llaman la atención los trozos completos (cinco notas) de escala diatónica y la transposición a la subdominante del motivo presentado primeramente en la menor:



Ejemplo musical 6: *Tunantada*, segunda parte (J.A. Anglas 2010, transcripción del autor).

En el ejemplo siguiente constatamos una ampliación del abanico armónico propio a la orquesta típica (grados I, III, VI) con la evidente presencia del VII° grado, grado que, lo recordamos, se ha vuelto típico de muchas expresiones musicales andinas urbanas como la *Chicha*, el *Huaylas techno* o el *Huayno con arpa*.



Ejemplo musical 7: Fuga de *Tunantada*, (J.A. Anglas 2010, transcripción del autor).

Sin embargo, la gran innovación de J.A. Anglas es haber incrementado en las melodías la presencia de la escala cromática, integrándola a un evidente marco pentatónico preexistente. La escala cromática como herramienta musical occidental nunca logró imponerse en el mundo andino, en la sierra como en las grandes ciudades de la costa del Perú con fuerte presencia migrante andina.

Probablemente era necesaria una separación más tajante, un alejamiento geográfico de la tierra de origen, para que esta evolución pudiera llevarse a cabo – recalco que se llevó a cabo en un marco andino muy descontextualizado, dentro de las comunidades de peruanos en la diáspora.

Hay que subrayar que mismo músicos peruanos residentes en Europa, excelentes intérpretes del saxofón y de la música de la orquesta típica, no logran identificarse con esta evolución melódica y se bloquean al interpretarla; pienso que la dificultad se halla más a un nivel conceptual que a un mero nivel técnico de digitación (la notación del ejemplo siguiente es la original para saxofón alto, no transpuesta):



Ejemplo musical 8: Huaylas “Capricho” (J.A. Anglas 2009, transcripción del autor).

Otro aspecto que J.A. Anglas ha desarrollado en Europa es la técnica y la concepción rítmica. Esto no puede sorprender, ya que en Occidente – contrariamente a la situación andina y parcialmente peruana - la técnica instrumental es un aspecto muy importante de toda formación musical. Pese a ser el sistema musical andino muy rico en figuraciones rítmicas, no está disponible en él todo el infinito abanico de las posibilidades ofrecidas por otras prácticas musicales.

Gracias a su digitación a la vez flexible, ligera y suave, éste saxofonista está entonces en condiciones no solo de dominar partes rápidas y complejas rítmicamente, sino también de concebirlas durante el proceso compositivo. Es así que aparecen, casi como en una suerte de un juego, partes de elevado virtuosismo (desconocido en el marco musical y cultural de origen) perfectamente integradas en una melodía a carácter andino. Esta es tal vez una de las grandes habilidades del compositor, que disimula sus audacias musicales logrando hacerlas percibir por el oído peruano entrenado por ende solamente como una nueva irisación de conocidas melodías ancestrales; no reniega su pasado musical, sino lo usa hábilmente para crear algo nuevo, enriquecido por sus particulares vivencias humanas y culturales.

Notar además en el ejemplo siguiente la sensación de aceleración provocada por las notas agudas acentuadas fuera de la lógica del compás, en una suerte de ritmo independiente dentro de una pulsación regular (creando de hecho polirritmia), un poco como en el caso en algunas composiciones occidentales contemporáneas (de György Ligeti por ejemplo):



Ejemplo musical 9: Huaylas Capricho, fuga (J.A. Anglas 2009, transcripción del autor).

2.4 Nuevas letras

La música de la *orquesta típica* siendo también una música cantada (pensemos en los antiguos *Waylarsb* o en la época del huayno comercial en Lima con *Flor Pucarina* y el *Picaflor de los Andes*; actualmente hay una verdadera proliferación de cantantes en Milano, como *Rosy la Yauyinita*, Cayo López, etc.), no podían faltar novedades en el ámbito de las letras de las canciones. Lo que llama la atención es la adaptación de éstas al nuevo entorno geográfico-cultural-sentimental.

Daré dos ejemplos:

“Soy un emigrante”, *Tunantada* (música y letra: Cayo López, Milano 2009)

Me siento triste y muy solo en Italia,
por un capricho del destino en mi camino,
que amarga vida, así es mi suerte
En mi soledad pienso y pienso en mi familia

a veces lloro en silencio por esta dura experiencia
que yo vivo como emigrante en este mundo

Me dicen que soy un extracomunitario, unos me quieren mal
otros me dan sus halagos, yo les demuestro, soy un ser de piel
son realidades de un Peruano en Europa para salir de la pobreza
ya que en el Perú el pobre se hace más pobre y los gobiernos se enriquecen

Fuga

De lunes a viernes trabajo hasta la noche
sábados hasta el mediodía, los días domingos
brindo con mis amigos para colmar mis sentimientos

“Mi linda Helen de Suiza” (*Tunantada*, letra: Edgar Curasma, Berna 2009; música: J.A. Anglas, Basel 2009)

Caminando y cantando por todo el mundo
quiso el destino me quede a tu lado
para así vivir contigo besando tus labios ay cariñito mío
para así vivir amándote siempre ay amor de mi vida

Caminando y cantando por muchos lugares
quiso el destino me quede a tu lado
para así vivir rodeado de Alpes suizos y de verdes praderas
como olvidar ciudades de Berna y Basel, Zürich e Interlaken

Fuga

Pero sí quiero algo muy especial
de un pueblito de la Suiza
Helen te dejo mis lindos recuerdos
de los años que pasamos



Ilustración 10: CD de J.A. Anglas – Basel (2009).

Existen otros ejemplos, como “Mi linda europea”, de Edgar Curasma, donde el autor, quedando en una temática amorosa propia de la sierra del Perú, reemplaza atributos físicos femeninos típicamente andinos con

los mismos atributos europeos, es decir que “ojitos negros” se vuelve “ojitos azules”, “cabello negro” “cabello rubio”, etc.

Cayo López, en su canción *Quella ragazza* (“Aquella muchacha”), aun recurriendo al mismo procedimiento, va más allá escribiendo todo su texto en italiano, el idioma mismo que caracteriza a la experiencia migratoria – esto se da quizás por ser el italiano, idioma latino, mucho más cercano al español que el alemán, y siendo entonces más natural el trasplante de una lengua a la otra.



Ilustración 11: DVD de Cayo López – Milano (2009).

Si López pone primeramente el acento sobre la lejanía, la nostalgia, el sufrimiento, todos elementos propios a cualquier proceso migratorio, Curasma es más apaciguado y al mismo tiempo alejado de temas tan básicos, estado de ánimo que le permite dedicarse a una relación amorosa, tema algo más frívolo y circunstancial, si se puede decir, pero importante en la vida del migrante. No obstante, ambos parecen vivir su vida como un recorrido «por un capricho del destino en mi camino, que amarga vida, así es mi suerte», «caminando y cantando por todo el mundo quiso el destino me quede a tu lado» percibido no solo como geográfico «yo vivo como emigrante en este mundo» – hay ahora, parecería, una mayor consciencia de la amplitud de nuestra tierra, grandes dimensiones y distancias que generan inseguridad –, sino también como fatalidad: ambos utilizan la palabra «destino», «suerte», como si fuerzas superiores estuvieran al origen del proceso migratorio.

Lo que llama también la atención en ambos casos (como para J.A. Anglas, pero musicalmente y no poéticamente) es el asumir totalmente, cada uno a su manera (elegir amores o idiomas forasteros), su condición de migrante con la plena consciencia del no retorno. Este aspecto está subrayado además por el carácter de denuncia socio-política del texto de López: «ya que en el Perú el pobre se hace más pobre y los gobiernos se enriquecen», observación que revela un punto de vista ahora más distante por parte del autor hacia su realidad nacional previa.

2.5 Actividades: entre costumbres andinas, solidaridad y marginación

La actividad musical de las orquestas típicas de Milano es muy dinámica: prácticamente todos los fines de semana hay un “contrato” para alguna fiesta privada (cumpleaños, bautizo, boda, etc.) o pública como el festival de la *Tunantada*, alguna fiesta patronal o un aniversario. Se trata – como en el Perú – de verdaderos “maratones” donde se toca muchas horas, muy agotadores para los músicos, en particular los que tocan los instrumentos de vientos (aunque la técnica andina del sonido continuo obtenida a través del número permite generalmente una respiración más relajada).

Sin embargo siempre hay músicos disponibles, un poco por el placer de tocar, un poco para redondear las entradas de la semana, a veces insuficientes (muchos músicos trabajan en trabajos no tan bien remunerados);

para algunos, las actuaciones del fin de semana representan una parte importante de sus ingresos mensuales. Es por este motivo que a veces hay que parlamentar un cierto tiempo antes de llegar a reunir la cantidad (y la calidad) de músicos deseada. Algunos músicos se identifican con una orquesta en particular, pues tocarán preferiblemente con ésta pese a una remuneración quizás menor. En general, hay una cierta consciencia de ser “novedad”, “primicia”, lo que es cierto – nadie se hubiera imaginado hace 10 años semejante trayectoria en la historia de la orquesta típica, cuyo estreno en Suiza a causado la sorpresa de muchos Peruanos residentes en éste país desde décadas.

Las fiestas públicas como las fiestas patronales o los aniversarios funcionan a menudo (de la misma manera que en Lima) más bien según el principio andino del *ayni* (ayuda recíproca): «Vengo a tocar en tu aniversario gratuitamente, pero tu vendrás a tocar para las mismas condiciones en el mío». Es así que en el “4° Festival de la *Tunantada*” el 24 de enero del 2010 se presentó una cantidad impresionante de artistas (por lo menos cien entre músicos cantantes y bailarines: tres orquestas típicas, 4 cantantes, unos 10 grupos de bailes entre *Tunantada*, *Chonguinada*, *Huaylas*, *Shapis*, *Aukish*, etc.).

Más sorprendente aun es el funcionamiento de la fiesta del Señor de *Muruhuay*(18) en Firenze a la cual pude asistir el 2 de mayo y en Torino el 22 de mayo 2010: en el caso de Firenze la mayordoma, la señora que había “tomado el cargo” en el 2009, es decir se había comprometido el año anterior a encargarse de la organización de la fiesta, ofreció comida, bebida, música – dos orquestas – de manera totalmente gratuita a los cuatrocientos participantes. Sin embargo, siempre según el principio del *ayni*, la mayordoma pudo contar con las donaciones de familiares y amigos para enfrentar este gran esfuerzo económico, como podemos constatar a partir de los siguientes extractos de la invitación a la fiesta del Señor de *Muruhuay* en Firenze:

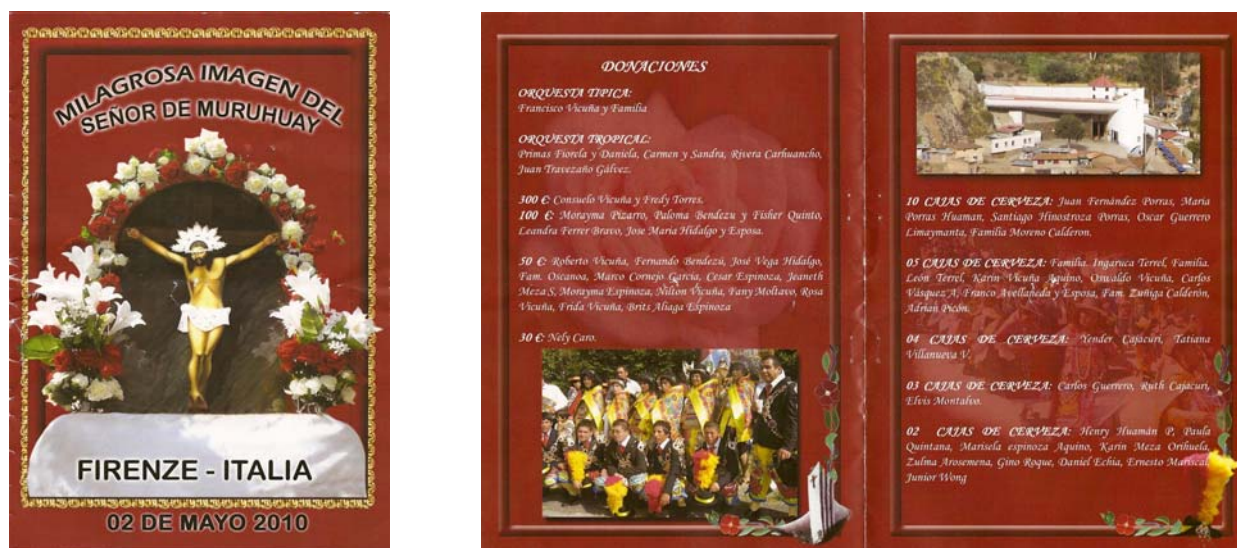


Ilustración 12: Invitación a la fiesta del Señor de *Muruhuay*, Firenze 2010.

Se puede observar éste mismo tipo de costumbre y manejo del prestigio (ver CÁMARA DE LANDA E. 2007 a propósito de fenómenos análogos observados en el marco de comunidades migrantes bolivianas en Argentina y España) en muchísimas fiestas andinas, donde tradicionalmente la persona que está de cargo (puede tratarse de cargos comunales obligatorios o cargos privados voluntarios) contrata grupos musicales (y/o de danza) y ofrece comida y bebida a cualquier persona que se presente en su casa durante todo el transcurso de la fiesta (que dura a menudo varios días); el punto cumbre es cuando la persona de cargo ofrece un banquete a todo el pueblo en la plaza de armas u otro lugar donde habitualmente se lleva a cabo el ritual.

A menudo el mayordomo de cargo invierte ahorros de años o se endeuda por mucho tiempo para cumplir con su cometido, con el fin de reforzar su prestigio en el marco de la comunidad o del pueblo. Sin embargo en este caso también, cada año gente cercana a la persona de cargo colabora comprometiéndose a ofrecer músicos, bailarines, comidas, leña, fuerza de trabajo, etc., prestación que será devuelta de manera recíproca por el mayordomo y/o sus familiares durante los años siguientes.

Cabe recalcar que muchos comienzan a practicar sus costumbres recién en Italia: «En el Perú solo había aprendido el Huaylas en el colegio(19); cuando llegué aquí a Milano, constaté la vigencia de nuestro acervo

cultural, me llamó la atención y empecé a bailar la *Tunantada* y otros bailes. Cuando regresé al Perú en el 2009, mis padres se sorprendieron viéndome bailar la *Tunantada*, añadiendo que antes de mi viaje a Europa nunca me habían visto participar públicamente en un acontecimiento costumbrista» (comunicación personal de Erika Román, residente de Junín en Milano, 2010).

Podemos observar aquí un poco la misma contracorriente ya constatada a propósito de la formación instrumental del *Huaylas*: en las ciudades de la costa del Perú, por lo menos hasta el final del siglo XX, muchos tenían que avergonzarse de sus raíces andinas, y pocos practicaban sus tradiciones (en el siglo XXI hay una inversión de tendencia, gracias a fenómenos como el tecno *Huaylas*, la *Chicha* y *El huayno con arpa*); a través de la estadía en Europa, las danzas costumbristas (y la música) cobran más valor a los ojos de la población peruana en el extranjero, y de regreso al Perú, ésta participa más activamente a la práctica de las tradiciones (ver también al respecto CÁMARA DE LANDA E. 2005).

Estas fiestas llevadas a cabo en Italia tienen un éxito de público muy grande (hasta mil personas en la Virgen de *Cocharcas* en Milano en septiembre del 2009), y esto sorprende más aun observando que se trata al 99% de Peruanos. El aspecto positivo de esta constatación es el interés y la solidaridad de los migrantes por las actividades culturales organizadas por sus compatriotas a las cuales participan muy numerosos; sin embargo sorprende la ausencia del público italiano en estos acontecimientos, que señala la falta de integración de la comunidad peruana en el país de acogida. Este hecho seguramente no puede ser solo responsabilidad de los Peruanos, falta principalmente un trabajo activo de integración por parte de las autoridades italianas y de la población en general, que se podría llevar a cabo en parte en el marco de estas fiestas.

En Suiza la situación es algo diferente: aún tratándose de fiestas – como el Señor de los Milagros en Ginebra o Zürich – más pequeñas y menos imponentes que los acontecimientos milaneses o italianos en general, no falta sin embargo la participación del público suizo en un cierto porcentaje de concurrentes, esto también gracias a la existencia de muchas parejas mixtas suizas-peruanas, que no se pueden observar en Italia, donde representan una ínfima minoría.

No obstante, hay que subrayar que los Europeos tienen dificultad en ver en los saxofones instrumentos andinos (efectivamente estos son emblemas del jazz, y el público no peruano se siente confuso), prefiriendo los sonidos algo exóticos de queñas y zamponas, instrumentos clasificados globalmente como “andinos”, situación que representa un obstáculo – que se podría calificar de estético – más para una comprensión recíproca entre estos diferentes grupos humanos residentes en un mismo país.

Otro aspecto andino presente en las actividades públicas organizadas por las asociaciones o redes culturales peruanas en Italia es la competencia. Bien sabemos que la mayoría de las costumbres andinas incluyen el componente competición (mayormente entre dos contendientes o grupos) en su desarrollo ritual: esta es la consecuencia de la aplicación del principio de dualidad complementaria que caracteriza la sociedad andina. Los dos polos opuestos masculino y femenino, *hanan* y *burin*, tienen que encontrarse, enfrentarse y competir en determinados momentos rituales (llamados *tinkeu*, “devolver la dualidad a la unidad”) por un lado para asegurar el equilibrio de la sociedad entre sí y frente a las fuerzas sobrenaturales, y por otro lado para determinar quién (o quienes, cual grupo) va a ser el líder en los trabajos de la estación agrícola siguiente (GOLTE J. 1996: 523). Este aspecto de cosmovisión ha impregnado a tal punto la sociedad andina en la historia, que encontramos sus huellas no solo en la reproducción de fiestas y rituales en Lima, sino hasta en Milano o Torino.

Cuando se presenta más de una orquesta en un mismo evento, la sensación de competencia está en el aire; hasta más, se siente como maneja de manera casi subterránea el comportamiento de cada uno de los músicos. Hay que sobresalir casi con cualquier medio y una orquesta no vacila en quitarle su puesto a la otra en el orden de las presentaciones si ésta no está lista en el momento previsto para su actuación, o en tomar su lugar decidiendo unilateralmente acompañar a tal o tal grupo de danzas, mismo que exista un acuerdo previo diferente entre éste y otra orquesta.

Recuerdo además el aspecto del prestigio ya mencionado, muy importante para comprobar los logros del conjunto. Este aspecto se manifiesta también en las diferentes formaciones de las orquestas: si los saxofones acompañados por arpa y violín representan la versión más tradicional de la orquesta típica, y ésta despierta seguramente en los concurrentes una nostalgia particular gracias al campo sonoro andino que produce (algunos no bailan, quizás para escuchar mejor y poder así alimentarse espiritualmente de estos sonidos, también he visto gente llorar), la formación con bajo eléctrico, teclado y batería, a pesar de ser menos fina musicalmente, tiene más volumen y éxito inmediato por ser más bien símbolo de la vida que vivió cada uno de los concurrentes como migrantes en Lima (los que emigraron directamente de la sierra a Europa son muy

pocos, casi todo el mundo pasa por Lima o alguna ciudad de la costa), y provoca un baile general más frenético. Este hecho aprovechan las orquestas con dicha formación para tratar, con su prestigio frente al público, de modificar el sonido más introvertido o íntimo de otras orquestas, también tomando la decisión – siempre unilateral – de tocar la batería en el medio de la actuación de una orquesta que no usa ésta clase de instrumentos, tapando totalmente al arpa. Novedoso es también el hecho que, contrariamente al Perú donde su uso es limitado al *Huaylas*, en Italia se interprete toda clase de danzas del Centro con bajo, teclado y batería. No sé hasta qué punto el público vive esta dicotomía (existente también en el Perú entre propuestas musicales más tradicionales o más vanguardistas, si se puede decir) musical, y cómo reacciona interiormente frente al dilema: ¿qué orquesta, cual campo sonoro corresponde a mis necesidades culturales en este momento?

O tal vez el dilema no exista, pues como ya mencionado varias veces, la historia musical peruana ha comprobado que distintas formaciones de la orquesta típica (y no solo) aparecidas en diferentes épocas, lugares y situaciones socio-culturales pueden seguir coexistiendo paralelamente, sin tener forzosamente que enfrentarse: el público es suficientemente heterogéneo y numeroso, con diferentes gustos.

3 Conclusiones: un boomerang de la globalización?

La música de la orquesta típica es un medio privilegiado de reelaboración identitaria para los Peruanos residentes en Italia: mismo no habiendo en algunos casos practicado o consumido este tipo de música en el Perú, la utilizan ahora sea como músicos, sea como público, para reforzar su identidad frente a la sociedad receptora, creando al mismo tiempo en las fiestas “italianas” un espacio para la memoria, donde a través de la música y del baile coinciden antiguos y actuales campos sonoros y visuales, así como movimientos corporales atávicos ligados a la danza. Como todo tipo de migrante, el Peruano en la diáspora trata de recrear un espacio conocido para enfrentar nostalgias y sufrimientos. Pero aun siendo una reproducción bastante fiel de su prototipo andino-peruano, la orquesta típica en Europa tiene lógicamente sus rasgos propios.

Referente a lo local geográfico, hallamos características transregionales y hasta trasfronterizas; a pesar de que las distancias y los espacios geográficos europeos sean mucho menores que los latinoamericanos o peruanos, la orquesta típica europea parece desenvolverse en ámbitos mucho más dilatados y abiertos, abarcando desenvueltamente regiones y fronteras; hay un nuevo dominio del espacio que no es característico del Perú, todavía regional.

Concerniente lo musical, aporta novedades en las escalas, modos y ritmos utilizados y en los textos de las canciones; aquí también, se puede observar la influencia de la nueva realidad vivida en el país de destino, que lleva a una ampliación en el abanico de herramientas musicales a disposición, que los músicos aprovechan con una nueva soltura.

Una vez más, frente a las fuerzas globalizadoras que por un lado están al origen de la migración al extranjero por trabajo de decenas de miles de Peruanos, la música andina, aun más descontextualizada que en la metrópoli limeña donde vive, se desarrolla y evoluciona desde más de medio siglo, ahora relocalizada en Europa central, responde positivamente a través de sus músicos y de su público, transformándose sin perder su esencia, como lo ha hecho desde la llegada de los Españoles a América. Más bien, pese a la dureza de la vida de ‘extracomunitario’ en Italia descrita por Cayo López, los fines de semana el Peruano se transforma en embajador musical, y a pesar de la distancia toma activamente parte en los procesos de práctica y evolución cultural de su país. Hace esto aprovechando las fuerzas de globalización que lo expulsaron de su hogar dispersándolo por el mundo, fuerzas que ahora abren las fronteras europeas, reducen los espacios geográficos con la facilidad y la rapidez de los desplazamientos, y con la comunicación virtual, que permite organizar ensayos y conciertos casi en contemporánea en lugares distantes varias centenas de kilómetros, esto entre músicos de diferentes nacionalidades con historias personales muy heterogéneas. En dos palabras, favorece enriquecedores encuentros humanos.

Notas

- (1) La ASM es una asociación que reúne los músicos profesionales suizos. Sus miembros son compositores, solistas, jefes de orquesta y coro, musicólogos, etc.
- (2) Bastará mencionar que en la fiesta de la *Tunantada* del 20 de enero 2010 en Jauja-Yauyos (Perú) participaron veintitrés instituciones *tunanteras* con algo de cuatrocientos músicos y más bailarines.
- (3) El *Santiago* se acompaña al origen con el *wajra puku* (corneta natural hecha de cuernos de toro) y la *tinya* (pequeño tambor).
- (4) Sobre el instrumento en el Perú, ver OLSEN D. (1986-87) y FERRIER C. (2004, 2008, 2009).

- (5) Sobre el instrumento en el Perú, ver ARCE M. (2006) y RÜEGG D. (2006, 2010).
- (6) SÁS (1971: 78) describe el uso del arpa (bajo continuo) en la catedral de Lima por ejemplo
- (7) Existe sin embargo una tradición de arpa en Lambayeque.
- (8) El arpa del Centro tiene sin embargo sus características peculiares dentro del marco andino: caja de resonancia particularmente ancha en su parte inferior, cuerdas de tripa en el registro medio-grave a grave.
- (9) ARCE M. (2006: 59-61) describe modelos de factura local (Ayacucho).
- (10) Nótese que la propensión hacia el sonido continuo, evidente en las tropas de flautas de la zona aymara, lo es menos en el caso de la orquesta típica: en los *Huaylas* hay paradas (cortos vacíos) características.
- (11) RÜEGG R. (2010), recuerda que los saxofones son tocados *forte* a lo largo de toda la ejecución.
- (12) Algunos estudiosos mencionan al año 1977 como momento de la introducción del saxofón barítono en la orquesta típica.
- (13) Ver al respecto FERRIER C. (2004: 90-93, 2009: 35-40).
- (14) Nótese que cuando aparece un nuevo género, o la transformación de un género anterior, éste sigue existiendo paralelamente a las nuevas creaciones. Esto ha sido el caso del *Huaylas* y del *Huaylas tecno*.
- (15) Comunidades originarias de otros departamentos del Perú recién comienzan a organizarse de manera parecida.
- (16) Subrayo que a pesar de ser excelentes músicos, como en el Perú no se trata de músicos profesionales, todos tienen otro trabajo de lunes a viernes: hay albañiles, obreros, jardineros, informáticos...
- (17) Percibo una sutil auto-ironía en estas apelaciones: los Peruanos en Europa podrían ser “turistas” (tal vez quisieran serlo), pero no lo son por su condición de trabajadores. Por otro lado también son de alguna manera “embajadores” de su cultura, pero sin los enredos característicos de la administración consular; por eso son “fáciles”...
- (18) Fiesta donde se presenta la danza de la *Chonguinada*. El Señor de *Murubuy* es la imagen de un Cristo crucificado pintada en una roca que se encuentra en el distrito de Acobamba, Tarma, en el departamento de Junín. Se festeja el 3 de mayo (día de la fiesta católica de las Cruces o Cruz de Mayo) y durante el resto del mes. Probablemente la fiesta cristiana se ha superpuesto a la preexistente fiesta de la Cruz (del Sur) o *Chakana*, que se festejaba en los Andes antes de la llegada de los Españoles durante el mes de mayo.
- (19) Esta vigencia y reconocimiento oficial del *Huaylas* se dieron gracias al éxito del *Huaylas tecno* en los años '90 (VILCAPOMA J. 1995: 9-10).

Bibliografía

- ARCE SOTELO Manuel, 2006, *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*, IFEA/IDE-PUCP, Lima
- CAMARA DE LANDA Enrique, 2005, *Danza de caporales en Urkupiña: migración e identidad boliviana entre el orgullo y la exclusión*, in *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL*, Buenos Aires. Disponible solo en web: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/enriquecamara.pdf> [Consulta: 17 de mayo 2010].
- FERRIER Claude, 2004, *El arpa peruana*, BNP/PUCP, Lima.
- FERRIER Claude, 2008, *Navidad en los Andes*, IDE-PUCP/CH-EM, Lima.
- FERRIER Claude, 2010, *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*, IFEA/IDE-PUCP, Lima.
- GOLTE Jürgen, 1996, *Una paradoja en la investigación etnohistórica andina*, in Max Peter BAUMANN (editor), *Cosmología y Música en los Andes*, Vervuert, Madrid Iberoamericana, Frankfurt am Main.
- OLSEN Dale, 1986-87, *The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style*, “Folk Harp Journal”, n. 53, pp. 48-51; n. 54, p. 41; n. 55, pp. 55-57; n. 56, p. 57; n. 57, p. 38; n. 58, p. 47; n. 59, p. 60.
- ROMERO Raúl, 2004, *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- ROMERO Raúl, 2007, *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*, IDE-PUCP, Lima.
- RÜEGG Daniel, 2006, *¿Cosmología en proceso de fragmentación? – pedazos en el discurso wanka o ¿Por qué el violín de la orquesta típica es taciturno?*, ponencia del 52º Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla (inérito).
- RÜEGG Daniel, 2010, *Andine Kosmologie im Prozess der Fragmentierung oder: Was ist mit der Geige in der orquesta típica los?*, “Bulletin 2009” der CH-EM & GVP/SMPS, Zürich.
- SÁS Andrés, 1971, *La Música en la Catedral de Lima Durante el Virreinato*, tomo I, UNMSM, Lima,
- TUZI Grazia, 2008, *Música y Migraciones: las comunidades calabresas y la tarantella como emblema de identidad*, in Rubén GÓMEZ MUNS - Rubén LÓPEZ CANO (editores), *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, *Actas del Xº Congreso de la SIBE: Sociedad de Etnomusicología, Vº Congreso IASPM-España, IIº Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, SIBE-Obra Social Caja Duero, Salamanca (DVD).

VALENZUELA Rubén, 1984, *La orquesta típica del centro del Perú*, Conservatorio Nacional de Música, Lima (inédito).

VILCAPOMA José Carlos, 1995, *Waylarsch – Amor y violencia de carnaval*, Pakarina Ediciones, Lima.