

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**PROCESOS CREATIVOS Y CONTEXTOS DE INTERPRETACIÓN DE LAS ORQUESTAS
TÍPICAS DEL VALLE DEL MANTARO EN LIMA**

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN MUSICOLOGÍA

AUTORA

Elizabeth Maria de la Paz Avila Dextre

ASESOR

Raúl Renato Romero Cevallos

Enero, 2020

*Dedicado a mis abuelos Guillermo,
Elsa, Carlos y Teresa.
Y a Mariano.*

Reconocimientos

Quisiera agradecer, de manera muy especial, a mi asesor Renato Romero por todo su apoyo y su paciencia. De igual manera a los directores de las orquestas que compartieron conmigo su conocimiento y estuvieron siempre dispuestos a ayudarme: Edson Gozar, Andrés Gastelú, Humberto Alderete, Javier Fabián y Richard Méndez. A todos los músicos de estas orquestas, sobre todo Dreyser Fabián y Gino Zamudio.

A mi familia, por su apoyo incondicional y sus ánimos en todo momento. A mis amigas de mi grupo Sexto Sentido, por entender mi dedicación a este trabajo. A mis compañeros de la maestría, siempre dispuestos a ayudar y con mucho conocimiento para compartir. A mis compañeros de la Especialidad de Música de la PUCP, que estuvieron a mi lado en este camino. Un agradecimiento muy especial a Josué Dávila, por su ayuda, su aporte a esta tesis y su apoyo emocional.

Finalmente, gracias a la Pontificia Universidad Católica del Perú por permitir a sus alumnos conocer el vasto mundo de la música.

Resumen

Las orquestas típicas del valle del Mantaro se encuentran entre las agrupaciones de arraigo andino con más popularidad en Lima entre los migrantes de la sierra central del Perú y sus descendientes. Desde su llegada a la capital, el siglo pasado, estas orquestas acompañan las danzas-drama de las festividades regionales en Lima y el valle del Mantaro, así como bautizos, aniversarios, matrimonios y cumpleaños. El objetivo de esta investigación es explicar el proceso creativo y los contextos de interpretación de las orquestas típicas del valle del Mantaro formadas en Lima, tomándolo como espacio de producción de una obra cultural musical y de sus medios de difusión para el conocimiento de su público. Para lograr el objetivo, se han aplicado las técnicas propias de la etnografía, como la observación participante y las entrevistas. La importancia de este estudio radica en su aporte al conocimiento de estas agrupaciones musicales como canales a través de los cuales un grupo social logra adaptarse a un nuevo contexto, se relaciona con éste y no pierde su sentido de tradición e identidad. En ese sentido, la orquesta típica resulta ser una expresión musical practicada por los migrantes de la zona del valle del Mantaro para conservar su identidad y sentido de comunidad en su actual entorno.

ÍNDICE

Resumen	i
Índice	ij
Lista de figuras	iv
Introducción.....	1
CAPÍTULO I: DISEÑO METODOLÓGICO	4
1.1. Planteamiento del tema	4
1.2. Justificación	7
1.3. Objetivos.....	10
1.4. Estado de la cuestión.....	10
1.4.1. Música andina y migración	11
1.4.2. Investigaciones sobre el valle del Mantaro.....	13
1.4.3. Datos etnográficos sobre la orquesta típica del valle del Mantaro.....	16
1.5. Marco conceptual.....	20
1.5.1. Autenticidad.....	20
1.5.2. Tradición.....	21
1.5.3. Apropiación	23
1.5.4. Globalización y modernidad	24
1.6. Metodología.....	26
CAPÍTULO II: LA ORQUESTA TÍPICA DEL VALLE DEL MANTARO	29
2.1. La orquesta típica en el tiempo: la historia desde su consolidación hasta la actualidad.....	29
2.2. Repertorio	41
2.3. El rol del director de la orquesta típica.....	45
2.3.1. Derechos sobre el nombre de la orquesta	46
2.3.2. Condiciones laborales de los integrantes.....	46
2.3.3. Contratación de los músicos.....	49
2.3.4. Decisión sobre los contratos y compromisos.....	51

2.3.5. Nuevas composiciones	52
2.4. Antecedentes de los músicos de la orquesta típica	55
2.4.1. Lugar de procedencia	55
2.4.2. Lugar de residencia en Lima	56
2.4.3. Nivel de conocimientos de teoría y lectura musical	57
2.4.4. Edad	58
2.4.5. Profesión	59
CAPÍTULO III: MEDIOS DE DIFUSIÓN DE LA ORQUESTA TÍPICA	61
3.1. Los compromisos y su promoción.....	61
3.1.1. Rituales y fiestas	65
3.1.2. Eventos privados	67
3.1.3. Ausencia de conciertos propios	69
3.2. Otros medios de difusión de la música de la orquesta	72
3.2.1. Redes sociales	72
3.2.2. Radio.....	76
3.2.3. Discos y vídeos	77
Conclusiones.....	82
Bibliografía.....	86
Anexos.....	91

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Evolución en la formación instrumental de la orquesta típica 1910 – 2010 en Perú....	40
Figura 2: Evolución en la formación instrumental de la orquesta típica 2000 – 2010 en Perú y Europa.....	40
Figura 3: Afiche publicitario del 7° aniversario de la orquesta folklórica Sociedad Hermanos Fabián. Abril 2018.....	71
Figura 4: Afiche publicitario del aniversario de Javier Fabián.....	71

Introducción

La orquesta típica es uno de los tipos de conjuntos musicales más representativos del campesinado mestizo en el valle del Mantaro, ubicado en el departamento de Junín. Con una conformación instrumental actual de un arpa y un número variable de violines, clarinetes y saxofones de diferente registro. La configuración instrumental contemporánea de la orquesta típica es el resultado de un proceso continuo de asimilaciones y discontinuidades culturales que ocurrieron en la primera mitad del siglo XX (Romero, 2004, p. 106). La migración de pobladores de la región del valle del Mantaro hacia Lima generó transformaciones en la producción musical, así como nuevas dinámicas para su práctica. De esta manera, las orquestas empiezan a viajar semanalmente de Huancayo a Lima para tocar la música “*wanka*”, la cual tomaba lugar en los coliseos y clubes regionales. El acceder a espacios artísticos en la capital hace que esta música del valle del Mantaro se abra camino en la industria discográfica y la radio (Romero, 2004).

Este proceso llevó a la inserción de la orquesta típica dentro de la escena musical limeña que, desde el siglo pasado hasta la actualidad, encuentra su lugar de mayor práctica en los locales comunales ubicados en los primeros kilómetros de la Carretera Central. Es aquí donde la agrupación se presenta, semana tras semana, en diferentes tipos de compromisos, generalmente los domingos y feriados. A su vez, los músicos integrantes y el público participante son personas que residen en los distritos aledaños, constituyéndose esta zona de Lima como un espacio tomado por los migrantes de la sierra central y sus prácticas culturales regionales.

Es así que la orquesta típica se convierte en una manifestación importante dentro de la cultura de los migrantes del valle del Mantaro, a través de ella pueden expresar las tradiciones y prácticas nativas de su lugar de procedencia, a la vez que dialogan con las nuevas posibilidades culturales, económicas, sociales y tecnológicas que brinda la capital. Pertenecer a una orquesta y escuchar

su música les permiten mantener un vínculo con su lugar de origen y configura un sentido de pertenencia y cohesión a una comunidad que busca asentarse en un nuevo espacio. Aquí reside la relevancia de este estudio, cuyo objetivo central es explicar el proceso creativo y los contextos de interpretación de las orquestas típicas del valle del Mantaro en Lima.

Para fines de este trabajo, se han establecido diferencias entre las orquestas típicas conformadas en Lima y los grupos que son procedentes del valle del Mantaro. Uno de los principales indicadores para esta distinción es que, tanto el director como los miembros residan en Lima la mayor parte del tiempo o que ellos mismos se consideren ciudadanos capitalinos. Asimismo, uno de los motivos por los cuales se ha visto conveniente hacer esta diferenciación con fines metodológicos es estudiar este fenómeno fuera de su contexto cultural de nacimiento y, así, describir las transformaciones musicales que esta expresión ha experimentado en la nueva realidad limeña.

Los objetivos específicos son conocer cuáles son los antecedentes sociales y musicales de los integrantes y del director de la orquesta típica del valle del Mantaro en Lima, reconocer los géneros musicales y las festividades en los cuales se desenvuelve. Asimismo, reconocer cuáles son actualmente los medios de difusión y promoción empleados por las orquestas típicas para dar a conocer su música. Para lograr lo propuesto, se han usado técnicas propias de la etnografía, como entrevistas y observación participante. Las entrevistas han sido realizadas a los directores de distintas orquestas típicas de Lima y algunos músicos integrantes de las mismas. Mientras que la observación se ha dado en las actividades a las que se asistió entre los años 2018 y 2019.

Partiendo de la afirmación de George Yúdice, quien dice que la innovación tecnológica digital ha llevado al incremento de nuevas maneras de llegar a la música (2007), que puede interpretarse, a su vez, como nuevas maneras en que los artistas dan a conocer su música, es que se ha

recopilado información de medios virtuales como Internet para reconocer cuáles son los mecanismos de promoción actuales de las orquestas típicas.

En el capítulo I, se plantea el tema, la justificación y los objetivos. El estado de la cuestión se ha dividido en tres secciones: música andina y migración, investigaciones sobre el valle del Mantaro y etnografías sobre la orquesta típica del valle del Mantaro. En el marco conceptual, se exponen las ideas sobre tradición, modernidad, globalización y apropiación, que son pertinentes para este proyecto. Finalmente, se explicará la metodología aplicada en la investigación.

El capítulo II se centrará en la descripción de la orquesta típica como agrupación musical y del material sonoro que genera. Primero, se hará una descripción del rol que cumple el director de la orquesta, diferenciado de los músicos instrumentistas del grupo, dada su relevancia y rol dentro del mismo, cumpliendo él las funciones de mánager, promotor, productor y compositor. Se darán a conocer también los antecedentes de los músicos de la orquesta. Segundo, se abordarán los géneros musicales interpretados por las orquestas y las festividades, y los compromisos en los que se desenvuelven. Por último, se tocará el tema de las producciones audiovisuales que estas orquestas han generado.

El capítulo III se tratará de los medios de difusión usados por las orquestas típicas, tanto en medios físicos como digitales. Se abordarán los procesos de su producción discográfica y de vídeo, su promoción y venta y el prestigio que estas producciones dan a la agrupación. Asimismo, se analizará cómo es la presencia de su música en radios y redes sociales, tales como Facebook y YouTube, dando cuenta de la forma en que utilizan estos medios para promocionar su labor. Finalmente, se presentarán las conclusiones alcanzadas luego de la investigación, en respuesta de los objetivos propuestos.

CAPÍTULO I

DISEÑO METODOLÓGICO

1.1. Planteamiento del tema

A mediados del siglo XX, los grandes cambios políticos, sociales y económicos ocurridos en el país trajeron como consecuencia la migración de pobladores de la región andina a la capital. Estos nuevos pobladores de Lima, por factores sociales, como la no aceptación, y económicos, como la pobreza, quedaron confinados a los límites de la ciudad generándose en ellos un proceso de transformación y adaptación a la urbe. En este proceso, paralelamente, los migrantes comienzan a crear y reproducir sus propias costumbres (Mendívil, 2015).

José Matos Mar dice al respecto:

Los provincianos migrantes alteraron y dinamizaron la vida del centralizado país al incorporar a millones de pobladores discriminados a un mundo urbano todavía tradicional, criollo y de lento proceso de modernización que discurría en algunas ciudades costeñas y sobre todo en la gran Lima, favorecida por los extraordinarios y veloces cambios y acontecimientos que ocurrían en el mundo ... Las grandes masas de emigrantes ganan un espacio propio jamás imaginado en las ciudades, sin que esto signifique ser asimilados económica o socialmente por ellas. Recrean sus tradicionales formas de organización comunicativa, sus prácticas de reciprocidad, solidaridad y cooperación, apoyo y ayuda mutua y comunitaria... Dando origen a un tejido social propio que a medida que crece obliga al Perú Oficial a tenerlo en cuenta, y al sistema político a crear mecanismos clientelares o de incorporación (Matos, 2016, p. 61-62).

Asimismo, Mendívil describe que la Lima virreinal que, gracias a la promoción del gobierno oligarca peruano de crear un ideal de nación a mediados del siglo pasado, hacía suyo el vals criollo, a su vez, “contradecía abiertamente la situación demográfica de una ciudad a la sazón invadida por numerosas olas migratorias llegadas desde los Andes” (2015, p. 30).

Es así que este proceso migratorio andino a la capital trae como consecuencia que el panorama sonoro de Lima se transforme y se amplíe. A partir de la década de 1950, la música andina ingresa significativamente en los medios de comunicación masiva, impulsada por la industria discquera que se establece en el país. Ésta, al igual que la radio, explotan la creciente demanda de música andina en Lima, así como la mayor presencia de intérpretes andinos residentes en la capital, teniendo como resultado una expansión rápida del disco y de numerosos programas radiales dedicados a la música andina (Núñez y Lloréns, 1981).

Junto con la inserción de la música andina en los medios de comunicación masiva, la presencia de los coliseos y clubes regionales en la capital representaba una manera de mantener los lazos entre los migrantes y sus pueblos. Asimismo, los coliseos se volvieron espacios con significación al ser los lugares donde estos pobladores celebraban a sus músicos y estrellas andinas, siempre en la periferia de la ciudad, donde se congregaban (Vivanco, 1973; Núñez y Lloréns, 1981; Lloréns, 1983; Romero, 2004; Turino, 1993b).

Se puede decir que, a partir de finales de la década de 1960, los migrantes se convirtieron en una fuerza cultural, económica y política en la capital, tanto por la cantidad poblacional que representaban como por la creciente crisis dentro del estado peruano desde la época de Juan Velasco (Turino, 1992). Matos Mar, en su libro *Desborde popular y crisis de Estado, El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, describe cómo la movilización espontánea de los sectores populares modificaron el rostro del Perú y, más aún, de la capital. “La inmensa gravitación adquirida en Lima por lo andino por causa de la migración, afecta y modifica no solamente al aspecto físico de la capital, sino también sus formas de cultura y su sociabilidad” (Matos, 1984, p. 81).

Entre los migrantes que llegaron a la capital, se encuentran los pobladores del valle del Mantaro, región situada en el departamento de Junín, por la cual los investigadores y académicos encontraron un profundo interés por su producción cultural dentro de los estudios sobre la música andina (Arguedas, 1953, 1957; Romero, 1993, 1999, 2001, 2004; Valenzuela, 1984). Estas investigaciones dan cuenta de cómo la música y la danza marcan diversos eventos importantes y tienen un lugar privilegiado en la vida de sus pobladores.

Así, esta característica llega, con los migrantes del valle del Mantaro, hacia la capital, ellos no abandonan estas prácticas musicales, sino que cultivan la idea de tradición de la que están cargadas estas festividades para sentir un lazo con su ciudad de origen. Por ello, al igual que en el valle, los conjuntos musicales más representativos siguen manteniendo su estatus al llegar a Lima (Romero, 2004). Asimismo, continúa Romero, las orquestas típicas y las bandas de música son las agrupaciones más importantes y requeridas en la zona del valle del Mantaro. Esto se mantiene en su nueva vida en la capital y es el tiempo que transcurre desde el siglo pasado hasta la actualidad, cuando comienzan a cambiar las dinámicas de desarrollo dentro de las orquestas típicas que ahora son limeñas.

Cabe resaltar que se está haciendo una diferencia entre las orquestas típicas del valle del Mantaro y las orquestas típicas de Lima. Se considera, para los fines de esta investigación, que las agrupaciones del valle tienen las siguientes características:

- El contexto en el que se desenvuelven es el mismo en donde nace la agrupación.
- Atienden el calendario de rituales y fiestas de la región, así como sus distintas actividades festivas.

- Los integrantes han nacido en las ciudades, pueblos del valle y alrededores, y continúan viviendo en la zona.
- Se trasladan para tocar en Lima solo cuando los contratan o reciben invitaciones de actividades en la capital.

Mientras que a las orquestas típicas de Lima consideradas en este trabajo, se les atribuyen las siguientes particularidades:

- Haber migrado a la capital junto con los pobladores o haber sido creada en Lima.
- Desenvolverse en un contexto ajeno de su lugar de nacimiento.
- Estar influenciada de forma directa y como consecuencia del desarrollo de la capital del país.
- Atender a eventos y actividades tanto de Lima como de la región de la sierra, por lo cual se encuentran frecuentemente viajando entre estos dos lugares.
- Tener integrantes en su mayoría migrantes de la sierra central que residen en la capital.

En ese sentido, este trabajo busca describir el estado de las orquestas típicas de Lima en la actualidad, teniendo en cuenta su origen y su llegada a la capital, sus cultores, su música y el circuito en el que se desenvuelven dentro de la gran escena musical limeña.

1.2. Justificación

Algunos de los motivos por los que este estudio resulta relevante parten de la idea que da Thomas Turino sobre el lugar que ocupan las artes interpretativas en la vida de sus respectivas culturas. Dice lo siguiente:

La música, la danza, los festivales y otras prácticas culturales expresivas públicas son la forma principal en que las personas articulan las identidades colectivas que son fundamentales para formar y mantener grupos sociales, que son, a su vez, básicos para la supervivencia. Las artes interpretativas son con frecuencia fulcros de identidad, lo que permite a las personas sentirse íntimamente parte de la comunidad a través de la realización de un conocimiento y estilo cultural compartido y a través del acto mismo de participar juntos en el *performance* [cursivas añadidas]. La música y la danza son clave para la formación de la identidad porque a menudo son presentaciones públicas de los sentimientos y cualidades más profundas que hacen que un grupo sea único (2008, p. 1).

En concordancia con Turino, en este trabajo se evidencia que la orquesta típica es un reflejo de la cultura de los pobladores del valle del Mantaro que ha tenido el rol de conservar la identidad colectiva de los migrantes en Lima, manteniendo y afianzando el sentido de comunidad entre ellos, que se torna imprescindible en su adaptación a la capital del país. Estas características atribuidas a la orquesta típica hacen que ésta se convierta en una agrupación que merece ser investigada y estudiada, de la cual se pueden obtener relevantes datos de cómo una manifestación cultural puede tener un papel fundamental en la adaptación de una población migrante en su nuevo lugar de residencia, en este caso, de personas que vinieron de la sierra a Lima.

Al respecto, Matos Mar precisa la importancia de la fiesta andina, donde participa la orquesta típica, como vínculo con su cultura de origen. Escribe:

Innumerables migrantes en Lima, siguen usando la fiesta como eje importante de organización e identidad. Aún más, la fiesta, en el ámbito urbano, adquiere más vida, se transforma y explora nuevas posibilidades dinámicas, ya que absorbe funciones integradores que otras actividades colectivas del pueblo de origen han dejado vacantes en el mundo industrial. Y si bien la vida de la

capital, presiona y disuelve muchos de los vínculos y acciones que dotaban de cohesión al grupo social en el pequeño pueblo, la asociación y la fiesta, instituyen y encauzan los lazos sociales en el nuevo medio, haciéndose centro de las nuevas formas de la solidaridad (1984, p. 82).

De igual manera, la orquesta típica es un reflejo en sí misma de la cultura de estos pobladores, que, como propone Turino en su estudio sobre los conimeños y la relación con sus prácticas sociales, estudiar a esta agrupación es conocer un poco más la cultura del valle del Mantaro y de su realidad social, trasladada a un nuevo contexto. A su vez, las orquestas típicas de Lima traen con ellas conductas y prácticas culturales que, dentro de esta nueva realidad, se van afianzando e interiorizando.

Asimismo, dar a conocer la historia de estas agrupaciones, desde sus inicios hasta la actualidad, permite comprender la capacidad del poblador del valle de lidiar con elementos de la modernidad sin perder lo que ellos consideran su identidad y sus prácticas culturales tradicionales. A través de la conformación instrumental de la orquesta, se puede ver que la introducción del violín y el arpa en la zona del valle, la adopción de los clarinetes y saxofones en la agrupación, y, actualmente, permitir el uso de instrumentos de percusión, el teclado y el bajo eléctrico para ciertos géneros musicales, marcan la apertura de los pobladores hacia elementos extranjeros adaptándolos a sus propias tradiciones y volviéndolos parte de su identidad.

Por todo lo mencionado, la orquesta típica resulta ser un elemento con una posición importante dentro de la cultura de los pobladores del valle del Mantaro, tanto en la sierra como entre los migrantes en la capital, donde su estudio contribuye con el conocimiento de la música como aporte a la formación de identidades dentro de distintos grupos sociales, la creación de sus tradiciones, la influencia de la globalización y la modernidad en sus prácticas culturales, y el

papel fundamental de la cultura en la formación y cohesión de la idea de comunidad dentro de un contexto social distinto, a raíz de una gran movilización como fue la migración en el Perú.

1.3. Objetivos

El objetivo central de esta investigación es:

1. Explicar el proceso creativo y los contextos de interpretación de las orquestas típicas del valle del Mantaro en Lima.

Los objetivos específicos se desprenden de la siguiente manera:

1. Estudiar los antecedentes sociales y musicales de los integrantes y del director de la orquesta.
2. Reconocer los géneros musicales y las festividades en los cuales se desenvuelve la orquesta típica.
3. Reconocer los medios de difusión y promoción empleados por las orquestas típicas.

1.4. Estado de la cuestión

Sobre la música andina en el Perú, tanto en sus lugares autóctonos como en contextos distintos llevados por los pobladores migrantes, se han escrito numerosos estudios, artículos y libros desde el siglo pasado. Sin embargo, para situar a la orquesta típica dentro de estos estudios, se tocarán tres temas considerados relevantes: la música andina en el contexto de la migración de la sierra a Lima, los estudios relacionados con la región del valle del Mantaro y los trabajos monográficos sobre las orquestas típicas.

1.4.1. Música andina y migración

Uno de los primeros en mostrar interés y escribir sobre la música campesina en el proceso de movilización y ya en Lima fue José María Arguedas. Romero, en su artículo “*Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú*”, dice lo siguiente:

El único antropólogo que observó este fenómeno con ojos de investigador fue José María Arguedas, quien publicó varios de sus clásicos artículos en *La Prensa* de Buenos Aires en la década de 1940 y en *El Comercio* en la década de 1960; artículos dedicados a los coliseos, el local en donde se juntaban los migrantes a celebrar su música y cultura los fines de semana y a varios de los artistas andinos que, convertidos en estrellas urbanas con un público masivo de seguidores, se convertían en ícono de la cultura migrante en Lima (reproducido en Arguedas 1975, 1977) (2012, p. 315).

De igual manera, Iván Rivas-Plata, en su artículo “*La música andina en Lima, una revisión de textos*”, publicado en la revista Cuadernos arguedianos, invierte algunos párrafos a la descripción de cómo Arguedas “participó e influyó activamente” en los acontecimientos relacionados con la música andina en Lima (1999, p. 79). Antonio Muñoz Monge dedica unas líneas sobre el literato y su relación con el folklore andino en su artículo “*La Lima provinciana de huaynos*”, publicado en la revista *Puente: ingeniería, sociedad y cultura*, diciendo que el gran “panorama del folklore andino tiene la presencia que se merece en las ciencias sociales y en la cultura popular en gran parte gracias al escritor y antropólogo José María Arguedas” (2007, p. 73).

La difusión de la música andina en Lima Metropolitana, en relación con el proceso migratorio de la sierra a la capital del país, se da a través de los medios más representativos e importantes de este tipo de música como los coliseos folklóricos, los clubes regionales y asociaciones de migrantes en la segunda mitad del siglo XX. El alcance de la música andina en Lima refleja la

importancia de la expresión cultural que ésta tiene en la capital y el gran cambio social que se vive a raíz de las migraciones. Esto se puede encontrar en el artículo “La música tradicional andina en Lima Metropolitana, de José A. Lloréns junto con la antropóloga Lucy Nuñez Rebaza, publicado en 1981 en la revista *América Indígena*. Resultados similares son los que encuentra Thomas Turino en su artículo *The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style*, publicado en 1988.

Asimismo, Turino realiza una investigación entre los Aymaras del distrito de Conima en Puno, entre febrero de 1985 y mayo de 1986, y, luego, entre los conimeños migrantes en Lima, cuyos resultados se encuentran en el libro *Moving Away From Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. En este texto, el autor estudia “la dinámica social y cultural que se generaba alrededor de los conjuntos de *sikuris*” (Romero, 2012, p. 41) en Conima, para, luego, hacer lo propio con los migrantes residentes en Lima. Entre estos nuevos pobladores de la capital, Turino examina las prácticas musicales, la estética y la creación como actividades que les permiten mantener el vínculo con su lugar de origen, a pesar de haberse visto influenciadas por su nuevo entorno.

Sobre el estudio del folklore como hecho cultural, pero sobretodo del grupo humano que lo representa, visto como una unidad social de análisis que lo cultiva, está la tesis *El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima*, publicada en 1973 por Alejandro Vivanco para graduarse como antropólogo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta publicación sirve de gran aporte para conocer diferentes aspectos sociales de los denominados “intérpretes” de este hecho cultural musical, donde se pueden encontrar estadísticas y cuadros de la relación de los migrantes intérpretes en Lima y su nuevo contexto social.

1.4.2. Investigaciones sobre el valle del Mantaro

El valle del Mantaro está ubicado en el departamento de Junín, en la sierra central del Perú a 3500 m.s.n.m. El territorio referido abarca la ribera del valle y las zonas altiplánicas, donde se encuentran numerosos distritos. Sobre este valle, Renato Romero ha investigado durante muchos años, a través del trabajo de campo, las fiestas, danzas y música, en especial sus orquestas típicas. Como resultado de sus investigaciones, ha publicado, como editor y autor, numerosos artículos y libros sobre la música andina. Por lo tanto, se tomará como una referencia importante todo su trabajo al respecto, mencionado a continuación.

Entre sus artículos sobre el valle del Mantaro se tratan temas como el impacto de la modernidad y la identidad cultural de los pobladores de esa región. En “*Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú*”, publicado en el libro *Música, danzas y máscaras en los Andes*, del cual es además el editor, Romero quiere demostrar que, si bien se cree que la modernización tiene un impacto negativo en la continuidad de la música tradicional, esta puede no darse en todos los casos. Basa su estudio en el valle del Mantaro debido a que:

Esta región, más que ninguna otra, sobrellevó, a inicios de este siglo [siglo XX], los efectos de la urbanización y la modernización... la región ha atravesado por un proceso intenso de integración económica al contexto nacional, pero este proceso no ha originado un deterioro cultural” (Romero, 1993, p. 22).

A través de las prácticas musicales dentro del ciclo vital y el sistema de fiestas de la región, se concluye que, a pesar del intenso proceso de inserción de la región a la modernidad, no se han perdido sus lazos con sus tradiciones.

Dentro del marco de esta investigación, la información recogida en este artículo sirve para dar a conocer que, tanto la región del valle del Mantaro como sus pobladores y sus prácticas culturales, se han visto influenciados por agentes externos a su contexto desde el siglo pasado sin perder sus tradiciones, característica que se repite cuando la orquesta típica pasa a ser una agrupación que se traslada a una realidad distinta, como es la capital, y está expuesta a este nuevo entorno manteniendo sus prácticas culturales.

En el artículo “De-esencializando al mestizo andino”, Romero (1999) escribe sobre el proceso de mestizaje cultural en el valle del Mantaro y cómo la identidad mestiza es múltiple, y que, debido a esta naturaleza, es un mecanismo de búsqueda, pero también de reafirmación cultural. A diferencia de otras regiones andinas, el surgimiento de la identidad mestiza atraviesa un proceso “pacífico” con los indios y sirve para crear y movilizar la identidad *wanka*, atribuida a los pobladores provenientes de la región del valle del Mantaro como un conjunto de comportamientos y prácticas culturales que los distinguen de otros pobladores andinos, tanto en la región como entre los migrantes a los centros urbanos. Romero, en su artículo “Panorama para los Estudios sobre la Música Andina en el Perú” de su libro *Sonidos Andinos, una antología de la música campesina del Perú*, , escribe también sobre cómo la identidad *wanka* se ve reflejada entre los músicos migrantes andinos de esta región en Lima, a través de nuevos estilos musicales que son innovadores para la época, así como el surgimiento de celebridades mestizas (2002).

En su artículo “*Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú*”, continúa reflexionando sobre el impacto de la modernidad en la estética de la música de las orquestas típicas del valle del Mantaro y entra en debate sobre la autenticidad de las prácticas tradicionales en algunos pueblos de la región, a partir del cuestionamiento de los instrumentos de

la orquesta que se consideran realmente como “propios” o adecuados para las danzas más “tradicionales” (2001).

De estos artículos, se rescata lo que Romero puede dar a conocer, gracias a su investigación, como identidad entre los distintos pobladores del valle del Mantaro. Esto forma parte del marco conceptual del presente trabajo y da alcances sobre los antecedentes de la idea de identidad y tradición que pueden tener los migrantes de esta zona que mantienen activas sus prácticas culturales como vínculos con sus lugares de origen. Tal sería el caso de las personas entrevistadas: miembros de la orquesta típica y personas que consumen su música y asisten a los compromisos donde éstas participan.

Existen recopilaciones de audio de la música tocada en el valle del Mantaro entre las décadas de 1980 y 1990 que son fuentes relevantes de cómo sonaban las diferentes expresiones musicales en este lugar. La grabación del longplay, o disco de larga duración, Sierra Central 1 realizada por el Instituto Nacional de Cultura en 1985, durante la fiesta del 20 de enero en Jauja, representa la primera de la serie *Antología de la Música Popular Peruana Vol. 1*. Esta serie tenía como finalidad recolectar las expresiones más representativas de las tradiciones culturales del país.

Es así que Sierra Central 1 cuenta con 7 tracks en el lado A y 6 en el lado B. Aquí se pueden encontrar no solo interpretaciones de piezas como mulizas, huaynos, santiagos y tunantadas, realizadas por la Orquesta Sensación del Mantaro, sino también un fragmento de un discurso sobre Jauja en el marco de una celebración con orquestas típicas y el proceso que se realizaba para crear nuevas piezas, llamada “saca tono” o “nuevo tono”. Esta técnica se explicará con mayor detalle en el capítulo II.

Asimismo, la Pontificia Universidad Católica del Perú publicó, en 1995, el disco *Traditional Music of Peru2: the Mantaro Valley*, donde se encuentran piezas grabadas con instrumentos nativos de la región, así como con la orquesta típica antes y después de la introducción del saxofón. En el capítulo II, se hará una comparación entre estos dos momentos de la orquesta típica y sus diferencias sonoras.

1.4.3. Datos etnográficos sobre la orquesta típica del valle del Mantaro

Toda la información recopilada en los artículos publicados por Romero se convierten en el libro *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro* donde, a través del estudio de las danzas-dramas, de la música popular andina y de la cultura popular regional del valle del Mantaro, se busca ilustrar el debate entre el pasado, la autenticidad cultural y la influencia de la modernidad (2004).

En este libro, Romero describe un panorama histórico y cultural del valle del Mantaro que da información sobre su demografía étnica, la migración de sus pobladores a centros urbanos y su cultura regional contextualizada. Trata conceptos como tradición y modernidad, poder y resistencia. Escribe sobre la continuidad y prominencia de algunos rituales por sobre otros desaparecidos, a través de examinar tres rituales vinculados con las actividades económicas de la región y da una descripción del sistema de fiestas y danzas-dramas del valle, ya que “las fiestas, los rituales y las prácticas musicales sirven a un propósito primario en la realización de la identidad wanka, básicamente porque ellos contribuyen a la construcción de una memoria social en el valle en ausencia de otros mecanismos más eficientes” (2004, p. 223).

El capítulo tres está dedicado al “más popular conjunto instrumental del valle del Mantaro, la orquesta típica” (Romero, 2004, p. 22). En esta sección, se describe el contexto histórico en el

cual surge la orquesta típica, las influencias que la modernidad tuvo sobre su conformación instrumental, su estilo musical y su repertorio. A través de las orquestas típicas y su debate sobre el uso del saxofón en el pueblo de Huaripampa, se trata el tema de la autenticidad cultural, ya que la mayoría de los pobladores huaripampinos prefieren el sonido suave y más cálido de la orquesta típica cuando era formada solo por arpa, violines y clarinetes (Romero, 2004).

Trata también temas como los estilos o géneros musicales más tocados por las orquestas típicas en el contexto de las fiestas y danzas-drama realizadas en la región, así como sobre su proceso de composición, haciendo una descripción sobre los conceptos de individualidad y colectividad en la creación de nueva música, donde “la creatividad musical de la orquesta...está sujeta al tiempo y a la necesidad de la celebración” (Romero, 2004, p. 129).

Concluye con el tema de la autenticidad cultural, pero ya en el contexto de los migrantes en Lima. A través del estudio de caso de dos estrellas del canto popular del valle, Flor Pucarina y Picaflor de los Andes, y sus repertorios, se ilustra el proceso de introducción de un peculiar estilo y sentimiento regional dentro de la industria del disco, liderado por los músicos del valle del Mantaro (Romero, 2004). Finalmente, se tratan las relaciones entre las generaciones más jóvenes de pobladores de la región y su mirada hacia el futuro.

La vasta investigación de Romero sobre el valle del Mantaro y sobre las orquestas típicas de la región representa la existencia de trabajos etnográficos sobre el objeto de estudio del presente trabajo. Esto permite conocer los antecedentes de ciertos aspectos de esta agrupación, como su historia, su formación, su conformación instrumental, sus prácticas musicales como géneros que interpretaban y su forma de componer nueva música, y da pie para la base sobre la cual se construye esta investigación.

La tesis de Rubén Valenzuela, *La Orquesta típica del Centro*, trabajo para egresar como Musicólogo en el Conservatorio Nacional de Música, actualmente Universidad Nacional de Música, es una fuente importante de información sobre el estado de las orquestas típicas en el valle del Mantaro en la década de 1980, ya que en este trabajo el autor describe distintos aspectos de la agrupación, como su área de difusión, su estructura, historia, repertorio y datos sobre su práctica musical.

Asimismo, Claude Ferrier, intérprete del arpa peruana y del violín andino e investigador de la música tradicional andina desde 1978, ha dedicado parte de su investigación al estudio de las orquestas típicas del valle del Mantaro. A través de su artículo “Música andina y globalización: la orquesta típica del centro del Perú en Europa”, publicado en el 2010 en la revista italiana *Quaderni di THULE*, Ferrier esboza un cuadro histórico sobre la evolución instrumental de las orquestas típicas, su desarrollo en el Perú y en Italia, así como una comparación entre las melodías y letras usadas en estos dos países.

En su libro *Tejiendo tiempo y espacio / Armonías Huancas en Europa*, Ferrier (2012) hace una etnografía musical de la orquesta típica en Europa, con la finalidad de dar a conocer no solo las características musicales de estas agrupaciones fuera de su lugar de origen, en lugares tan distintos como pueden ser Italia y Suiza, sino también cómo esta práctica musical se ha visto influenciada por el nuevo entorno. Es así que escribe sobre la integración de las comunidades peruanas al calendario de festividades de su nuevo país de residencia y la incorporación de canciones con letras en italiano.

Julio Mendívil resume las diferencias e innovaciones musicales más contrastantes que Ferrier encuentra en su investigación:

Ferrier emprende en esta segunda [parte del libro] un análisis detallado de las características estilísticas de las orquestas en la diáspora, indicando las divergencias melódicas con los patrones vigentes en el Perú: mientras que en el Perú se mantiene una supremacía de la pentatonía como base melódica de los temas, en Europa los compositores comienzan a integrar giros diatónicos en las escalas, así como pasos cromáticos en forma de adornos. Ferrier describe igualmente otras innovaciones: la desaparición del sonido continuo en el marco europeo y el uso de la lengua italiana en los textos de las canciones. Interesantes resultan además sus observaciones sobre el uso de nuevos dispositivos como el celular o el reproductor de MP3 para la composición musical [...]. Ferrier registra la inclusión de nuevos tópicos en el repertorio temático de esta música, resaltando entre ellos el canto sobre la migración y la alabanza de la belleza femenina, vinculada esta vez a la mujer europea y no a la andina (Mendívil en Ferrier, 2012, p. 9).

Los trabajos de Valenzuela y Ferrier son importantes fuentes etnográficas del estado de las orquestas típicas dentro del valle en diferentes épocas del siglo pasado y el actual. Además, la investigación de Ferrier sitúa a esta agrupación en un contexto aún más distinto que el de la capital del Perú, como lo es Europa. Por lo que es importante, para dar relevancia a este estudio, mostrar que la orquesta típica no solo ha migrado de su lugar de nacimiento a Lima y que ha llegado más allá de las fronteras del país.

Respecto de las orquestas típicas asentadas en Lima desde las décadas de la migración andina del siglo pasado, no existen mayores aportes que den cuenta del estado actual de este tipo de agrupaciones en la capital. Por lo cual, este trabajo se considera importante por ser una fuente de información nueva sobre un grupo andino en Lima.

1.5. Marco conceptual

La música no debería entenderse como “una cosa en sí misma, y[a] que toda música es música popular, en la medida en que, sin asociaciones entre las personas, no se puede transmitir ni dotar de sentido” (Blacking, 2006). Con esta idea, Blacking da a entender que la música podría ser un reflejo de la sociedad y su cultura, y que en ésta participan tanto los creadores como los escuchas y ambos ordenan los patrones sonoros, según su formación cultural.

El etnomusicólogo Timothy Rice (2013), en su libro *Ethnomusicology, A Very Short Introduction*, escribe que los etnomusicólogos suelen afirmar que la música es cultura. Bajo este concepto, la cultura reflejaría “todas las formas de conocimiento humano, creatividad, y valores, y sus expresiones en música, lenguaje, cosmología, religión, ética, artes prácticas, danza, la creación y uso de herramientas, viviendas, cocina, ropa, y decoraciones corporales” (p. 65). Estas afirmaciones se ven reflejadas en la música de los Andes del Perú, donde ésta es importante en su cultura porque cumple un rol social que va más allá del entretenimiento. Dentro de este contexto social, la música forma parte de la solemnidad de los rituales tradicionales y de la alegría de todo tipo de fiestas y ceremonias costumbristas de cada región (Robles, 2007).

A continuación, se definirán los conceptos de autenticidad, tradición, apropiación y globalización, transculturación y modernidad, sobre los cuales se dará la presente investigación.

1.5.1. Autenticidad

Como ya se ha mencionado en la sección anterior de este trabajo, los músicos de la orquesta típica traen consigo esta carga cultural, asociada con la música, al migrar hacia Lima. Estos numerosos pobladores de la región del valle generaron un impacto en la capital y en su propia música, a la cual Romero (2004) refiere como música *wankay* con la cual asocia y propone una

“identidad *wanka*”, como un mecanismo para la construcción de una memoria social entre los pobladores originarios del valle.

Dentro de esta identidad *wanka*, se pueden encontrar conceptos de autenticidad ligados a la música y sus conjuntos musicales en el contexto de las fiestas y celebraciones. Richar Handler, en su artículo “*Authenticity*”, define autenticidad como una construcción cultural del mundo occidental moderno (1986, p. 2). Esto se relaciona con el concepto que plantea Romero (2001), donde hace referencia a que, en el caso de las orquestas típicas en el valle del Mantaro, “la noción de ‘autenticidad’ está relacionada con el estado de la cuestión de comienzos de siglo XX, un momento de cruciales cambios en el Valle del Mantaro” (p. 137). Es decir, lo que los pobladores del valle que migraron a Lima reconocen como auténtico dentro de la orquesta típica, se consolida en tiempos recientes y debido a las transformaciones que sufre la región por motivos como la modernización y el mestizaje cultural.

Se plantea que el sentido de identidad que traen consigo los migrantes de la zona del valle del Mantaro con respecto de la orquesta típica, hace que esta práctica cultural se haya podido mantener en el tiempo y esté dentro del imaginario colectivo de sus cultores como algo que los diferencia de los migrantes de otras regiones, además de darles un sentido de unidad y representatividad dentro de la capital peruana.

1.5.2. Tradición

Eric Hobsbawm (1983), en su texto *La invención de la tradición* plantea que una tradición, aunque pretenda pasar por antigua, muchas veces es relativamente reciente, además de considerar que las tradiciones tienen la característica de ser inventadas, pero que cumplen con un propósito: el de afianzar ciertos conceptos como el de estado, nación y patria. Por lo tanto, no es

necesario que una tradición sea antigua para ser reclamada como auténtica o como parte de una herencia cultural. Tal es el caso de la orquesta típica que, a pesar de tener aproximadamente cien años de consolidada, es considerada como parte de las manifestaciones culturales y tradicionales del valle del Mantaro y, por lo cual, logra hacerse un importante lugar entre los espacios dedicados a la música andina en la capital. A su vez, tanto los miembros de la agrupación como sus consumidores, consideran como tradición no solo a la orquesta en sí misma, sino también a los géneros musicales que toca, a las danzas que acompaña y en los rituales y fiestas de las que forma parte.

Julio Mendivil (2004) define tradición como el vínculo entre dos generaciones distintas, entre pasado y presente, como una reafirmación del sentimiento de colectividad de quienes participan y se auto perciben a través de ellas, con el fin de buscar una cohesión social o inculcar creencias y sistemas de valores determinados en la sociedad. Una característica resaltante que se puede observar en las definiciones de ambos autores, pese a lo que quieran creer los participantes de actividades consideradas tradicionales, es la transformación. Así se puede observar en la conformación instrumental de la orquesta para cada tipo de evento que, como se explicará más adelante, actualmente podría estar en un proceso de cambio que llevaría a una nueva consolidación, transformándola hasta que se considere nuevamente como algo tradicional.

En esta línea, el concepto de tradición se relaciona con esta investigación pasando los capítulos dos y tres del presente trabajo de manera transversal. En el segundo capítulo, al referirse a los géneros que interpreta la orquesta, su conformación instrumental, algunas de las características del director y de los músicos, así como la forma de componer. Mientras que, en el tercer capítulo, al dar cuenta los eventos de los que forma parte la orquesta, ya sean compromisos privados o públicos, rituales o fiestas, y lo que dicen sus consumidores al respecto.

1.5.3. Apropiación

Además de tener una función religiosa, el uso de instrumentos desconocidos dentro de la población india y las nuevas formas musicales que con estos se reproducían, indican el inicio de un proceso de apropiación que trae consigo consecuencias sociales y culturales. Jacques Attali, en su libro *Ruidos, Ensayo sobre la economía política de la música*, dice lo siguiente:

Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que éste sea (1995, p. 16).

Es decir, adicionalmente al sentido de comunidad que estas nuevas músicas e instrumentos pudieron traer consigo a la región del valle del Mantaro, se puede hablar del uso de la música y sus instrumentos como un medio de control y poder de los españoles colonizadores sobre los indios. La hegemonía ejercida desde la conquista española se ve totalmente reflejada en la gran aceptación que tuvieron el arpa y el violín como parte de la cultura y las tradiciones de la región, llegando a ser considerados instrumentos “indios” (Romero, 2001), y volverse la base de varios conjuntos musicales, hasta llegar a formar la orquesta típica propiamente dicha. Los evangelizadores lograron contener a los indios dentro de su espacio ideológico sin que parezca “ideológico”: lograron que se mostrara como algo permanente y natural, ajeno a la historia, como si estuviera más allá de los intereses concretos (Hebdige, 2004).

Sin embargo, si se deja de lado por un momento el contexto bajo el cual se llegan a imponer estos instrumentos en la región, sobre su origen europeo se puede decir que “como los géneros, las fiestas y las danzas, los instrumentos musicales pertenecen al pueblo que los porta, conserva o transforma” (Mendivil, 2016, p. 102). La apropiación de estos instrumentos ajenos a la cultura de la época puede reforzar la idea que plantea Julio Mendivil sobre que los instrumentos no

tienen origen, que estos van transformándose con el tiempo por los diversos territorios a los que llegan y por las distintas tradiciones musicales a las que se adhieren. En ese sentido, resultaría natural que instrumentos tan lejanos hayan sido aceptados como propios por los indios, ya que estos fueron transformándose junto con las personas y su comunidad, formando lazos estrechos entre los instrumentos y la nueva cultura a la que llegaron. La transformación más resaltante que se da en estos instrumentos es la del arpa, que, a diferencia del violín que no sufrió ningún cambio en su construcción, ésta sí tuvo modificaciones que se adecuaban a las tradiciones estéticas locales.

Para fines de esta investigación, se considera que los nuevos instrumentos empleados dentro la orquesta típica, como el teclado, el bajo eléctrico y los instrumentos de percusión, para tocar ciertos géneros musicales que no forman parte de su repertorio “tradicional”, que son adoptados y transformados para ser tocados por la agrupación, tales como cumbias, valeses, boleros, entre otros, son parte de un proceso de apropiación.

1.5.4. Globalización y modernidad

El clarinete y el saxofón, ambos de origen europeo, pueden ser vistos como instrumentos ajenos a la sociedad andina del Perú, pero existen varios factores que hicieron que estos dos instrumentos llegaran a esta parte del país. Uno de estos factores es la globalización. Ludwig Huber, en su libro *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado: estudios de caso en los Andes*, explica que en la cultura existe un miedo y rechazo a la globalización debido a un supuesto proceso de homogenización mediante el cual algunas:

Ideas y prácticas culturales se difundirían, sobre todo desde los centros occidentales, hacia las regiones más remotas del mundo y llevarían a una pérdida de las identidades locales, es decir, una

consecuencia inevitable de la globalización económica dirigida por los países industrializados sería la unificación cultural (2002, p. 13).

Aplicado al caso del Perú, en contra de la idea de Huber, Robles Mendoza afirma que:

Cuando el fenómeno de la globalización parece uniformizar los consumos y las conductas sociales de todos los niveles de la sociedad, en las áreas rurales del país las tradiciones costumbristas, lejos de declinar en sus estructuras y desaparecer, encuentran nuevos mecanismos de renovada continuidad (2004, p. 191).

Lo más resaltante de la idea de Huber es que la globalización trae consigo la pérdida de las identidades locales y la unificación cultural en todos los países del mundo, pero esto no se da necesariamente en todos los lugares, ya que en poblaciones como la de los andes, esta fuerte globalización de la cultura se encuentra con otra gran fuerza por mantener la autenticidad de sus tradiciones (Robles, 2007). Se puede afirmar que “la región ha atravesado por un proceso intenso de integración económica al contexto nacional, pero este proceso no ha originado un deterioro cultural” (Romero, 1993, p. 22).

Otro factor que facilitó la llegada del clarinete y el saxo al valle fue la modernización. Robles dice al respecto que “la influencia de las modernidades musicales del mundo urbano, profundamente contagiado por la globalización de estos tiempos, es uno de los factores de la modernización de la música andina” (2007, p. 70). Refiriéndose a la región del valle del Mantaro en especial, tenemos que “en términos generales, digamos que el valle del Mantaro es una de las regiones de los Andes peruanos que más intensamente ha experimentado un impactante proceso de modernización en todas sus líneas” (Romero, 1999, p. 163). Esto se debió a la construcción de la línea de ferrocarril a Huancayo en 1908 y la carretera central, que generó una estrecha relación con el mercado limeño para sus productos agropecuarios (Romero, 2004).

Estos conceptos quedarán evidenciados de manera transversal en todos los aspectos tratados en este trabajo.

1.6. Metodología

El método de investigación que se tuvo como eje central es la etnografía. Se tomaron conceptos y técnicas aplicadas de la etnografía, según el libro de Eduardo Restrepo *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*, publicado en el 2016. Aquí, se dice sobre la etnografía que “se puede definir como la descripción de lo que una gente hace desde la perspectiva de la misma gente. Esto quiere decir que a un estudio etnográfico le interesan tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas)” (Restrepo, 2016, p. 16).

En el caso de esta investigación, lo que Restrepo refiere como lo que “la gente hace” sería la música que produce la orquesta típica, la relación de sus integrantes, su difusión y la interacción con el público. Mientras que “la perspectiva de la gente sobre estas prácticas” se puede entender como lo que la gente manifiesta acerca de estas interacciones. Al tener estas dos dimensiones articuladas, la etnografía se vuelve una herramienta con una perspectiva y alcance singular con respecto de otros tipos de descripción, donde lo que se busca es “describir contextualmente las relaciones complejas entre prácticas y significados para unas personas concretas sobre algo en particular” (Restrepo, 2016, p. 16).

Para cumplir con los objetivos propuestos, se han empleado diferentes técnicas de investigación propias de una etnografía. Una de las principales fuentes de información han sido las entrevistas semiestructuradas realizadas a directores de orquesta de las distintas agrupaciones con las que se ha trabajado. En estos diálogos con los directores, se ha podido recoger información relevante

gracias a las preguntas preestablecidas en armoniosa relación con la apertura para que los entrevistados puedan expresar su conocimiento de determinados temas. Es así que se conversó sobre el funcionamiento de la orquesta típica desde sus integrantes y su manera de trabajo en relación con los contratantes y el público, los géneros musicales que interpretan, la conformación instrumental de la orquesta, la composición de nuevo repertorio y los medios de difusión que emplean. Se ha procedido a realizar cinco entrevistas a los directores de las siguientes orquestas:

1. Los Amigos del Mantaro – Dir. Andrés Gastelú
2. Orquesta Folklórica Sociedad Hermanos Fabián – Dir. Javier Fabián
3. Selección Brahma – Dir. Edson Gozar
4. Gran Orquesta Perú – Dir. Richard Méndez
5. Los Democráticos del Folklore – Dir. Humberto Alderete

Debido al número de miembros que tienen estas orquestas, que puede oscilar entre 12 y 20 músicos, y a la profundidad, seriedad y tiempo a invertir en cada entrevista y posterior análisis, es que no se podrá aplicar esta técnica a todos los miembros del conjunto. Sin embargo, la información a recoger será su lugar de origen, los rangos de edades de los miembros, su formación educativa musical o no musical, su ocupación, los distritos donde residen; aspectos que llevarán a vislumbrar de forma más clara las condiciones y los antecedentes sociales en las que se encuentran los músicos de la orquesta típica del valle del Mantaro en Lima. Asimismo, se ha conversado con personas que escuchan la música de esta agrupación ya sea de manera presencial en los eventos donde toca el grupo o a través de radio, redes sociales, discos y vídeos.

La observación participante de los eventos donde se presentan las orquestas ha sido otra manera para la recaudación de información, teniendo la oportunidad de observar las prácticas de los músicos en el contexto de las presentaciones y del público asistente. Esta observación se ha

llevado a cabo entre el 2018 y el 2019, principalmente en eventos organizados en Lima por instituciones tunanteras de la región del valle del Mantaro que viven tanto en la sierra como en la capital.

En enero de 2019, se tuvo la oportunidad de viajar a la fiesta del 20 de enero en Yauyos – Jauja, con motivo de la celebración de San Sebastián y San Fabián, la fiesta por excelencia de la tunantada, género musical y baile propio de la región, interpretada por la orquesta típica. Esta celebración resulta relevante ya que reúne a decenas de Instituciones tunanteras, cada una con su orquesta típica representante. Gracias a este viaje, se pudo hacer contacto con algunos de los directores entrevistados, así como observar numerosas orquestas limeñas viajando a este lugar, la cantidad de sus músicos y la dinámica general de la fiesta.

De igual manera, es importante referir que esta tesis está centrada en las orquestas típicas de Lima, por lo que se busca que sus integrantes, si bien pueden no ser limeños, deben pasar la mayor parte de su vida aquí o identificarse como ciudadanos residentes de la capital y, así, mantener la coherencia con los objetivos planteados. Esta aclaración es necesaria debido a la característica nómada de las orquestas típicas, ya que existe un gran número de agrupaciones de diferentes regiones del valle del Mantaro que viajan de acuerdo con el calendario de rituales y fiestas de la región de la sierra por diferentes pueblos y ciudades, y también se presentan en Lima.

Acompañando a las técnicas etnográficas usadas para esta investigación, se ha hecho un seguimiento de las orquestas y de los locales donde se presentan a través de sus páginas de Facebook y YouTube. La información recogida de estas plataformas virtuales sirve para dar cuenta de la promoción que hacen las orquestas a través de Internet y sobre sus oyentes.

CAPÍTULO II

LA ORQUESTA TÍPICA DEL VALLE DEL MANTARO

2.1. La orquesta típica en el tiempo: la historia desde su consolidación hasta la actualidad

Las investigaciones realizadas sobre los inicios de la orquesta típica cuentan su historia a través de su conformación instrumental (Valenzuela, 1984, Romero, 2004, Robles, 2007, Ferrier, 2010). Al usar el término “conformación instrumental”, se hace referencia a la “forma como un instrumento, ya sea originario o importado, se asocia con otros instrumentos, para producir música de acuerdo a sus propias tradiciones” (Robles 2007, p. 69). En la tesis de Valenzuela, se hace referencia, aunque no explícitamente, a una agrupación llamada “conjunto”, que en la década de 1870 estaba formada por guitarras, mandolinas, charangos, violines, tinya y queñas (1984, p. 30), como la predecesora de la orquesta típica como se conoce actualmente.

Romero comparte que el arpa y el violín, introducidos por el sistema colonial español, como parte de su tarea evangelizadora (Béhague 1979, p. 3, Arguedas 1976, p. 239), fueron incorporados en las prácticas culturales del campesinado indio, siendo el punto de partida para la formación de distintos conjuntos musicales, que luego de un proceso de asimilaciones y discontinuidades, resulta en la orquesta típica de inicios del siglo XX: arpa, violín, clarinete y, posteriormente, saxofón (2004, p. 106) (ver Robles, 2007).

Los distintos conjuntos musicales conformados por violín y arpa que menciona Romero, estuvieron durante muchos años acompañados por distintos instrumentos, como, por ejemplo, la tinya, instrumento andino de percusión, y la huacra, instrumento andino de viento. A su vez, estos conjuntos formaban parte de los rituales y las fiestas de los pueblos, como la jija, danza ceremonial que celebra la siega del trigo y la cebada, declarada Patrimonio Cultural de la Nación

por el Ministerio de Cultura en 2012. Así como el santiago, fiesta de la marca del ganado donde se honra al apóstol Santiago. Finalmente, todos ellos fueron reemplazados por los nuevos instrumentos que llegaron a inicios del siglo pasado: el clarinete y el saxofón. El desarrollo instrumental de la orquesta típica del valle del Mantaro refleja las mezclas latinoamericanas que “se han desarrollado a partir del período moderno, iniciando justamente con la conquista de América” (González, 2013, p. 83). Un proceso largo y complejo que ha tardado años en consolidarse y que, sin embargo, podría volver a cambiar.

Tal como mencionan Robles (2007) y Romero (2004), luego de un proceso de asimilaciones y discontinuidades de los distintos instrumentos nativos y foráneos que se cultivaban en la región del valle del Mantaro, la orquesta típica se convierte en el “conjunto hegemónico durante la primera mitad del siglo XX” (Robles 2007, p. 82).

La orquesta típica nace con su formación más básica de solo arpa y violín, siendo considerados el núcleo de la orquesta típica (Ferrier, 2010). El arpa, de origen europeo, es considerada como un instrumento típico de la cultura occidental cortesana. Pero, desde su llegada a América Latina, ha sufrido cuantiosas variaciones en su forma de construcción y ejecución, dejando en evidencia que los instrumentos siempre han estado sujetos a las diferencias sociales y culturales, y que su versatilidad nada dice sobre su lugar de origen (Mendivil, 2016). En el Perú, el arpa es considerada un instrumento indígena, donde la mayor modificación ha tenido lugar en su construcción, haciéndola transportable mientras se ejecuta, de acuerdo con las exigencias que demandaba la cultura a la que se adhirió. En contraste, el violín se ha mantenido sin transformaciones desde su consolidación en la orquesta típica.

Los primeros clarinetes y saxofones llegaron al valle a principios del siglo XX, como ya se ha mencionado, en consecuencia de la modernización que sufrió el país, y sobre todo la región de la

sierra central del Perú debido a la construcción del ferrocarril que facilitaba el intercambio cultural con las grandes ciudades, así como la facilidad del transporte de productos agrícolas, el movimiento indigenista, las inversiones y empresas mineras extranjeras (Robles, 2007) en la región, la gran migración del centro a la ciudad, entre otros motivos.

Dentro de este contexto de próspera producción de recursos alimenticios para consumo de la zona y de Lima, con un sistema comercial dinámico que ponía a la región del valle del Mantaro en una posición económica privilegiada en el contexto nacional (Robles, 2004), es cuando se da la llegada del clarinete a esta región. Debido a la tradición oral que se mantiene en esta zona, donde las historias no suelen ser escritas y por lo cual pueden perderse o modificarse en el tiempo, es que no se ha encontrado un hecho único de la introducción del clarinete en el valle. No obstante, sí se sabe que ingresó a principios del siglo XX y que tuvo una rápida aceptación como algo “típico” en la región debido a las condiciones para la homogenización étnica que dejó en el valle el proyecto de modernización nacional lanzado por Nicolás de Piérola (Romero, 2004).

El clarinete fue, por tan solo 30 años aproximadamente, el único instrumento de viento dentro de la orquesta. Dicha hegemonía terminó en 1940, cuando el saxofón llega a incorporarse y se da una gran acogida y un desarrollo inesperados dentro de las orquestas. El primero en ingresar fue el saxofón alto y, más adelante, comenzaron a aumentar en número y tipo, ingresando el saxofón tenor y, finalmente, el saxofón barítono (Ferrier, 2010).

Valenzuela propone una línea de tiempo con algunas variaciones de años (ver anexo 1). En su tesis *La Orquesta típica del Centro*, Valenzuela (1984) narra la introducción tanto del clarinete como de los distintos saxofones a partir de su propia experiencia y de entrevistas a músicos reconocidos de la región como los maestros Ascario Robles, Mencio Sovero y Teodoro Rojas.

Aquí cuenta que, hacia la década de 1930, comienza la incorporación de los primeros saxofones a la orquesta, atribuyendo este fenómeno a dos factores fundamentales:

El aprendizaje del instrumento en las bandas del ejército por algunos habitantes de la región que cumplían con su Servicio Militar obligatorio y adquirirían así una nueva profesión ... el otro factor fue las necesidades musicales que surgían en las grandes fiestas de la zona, como son los matrimonios y las noches de toriles (Valenzuela, 1984, pp. 40 – 41).

Valenzuela sostiene que los saxofonistas salidos de las Bandas Militares, luego de su Servicio Militar obligatorio, volvían a sus pueblos y continuaban interpretando este instrumento y difundiéndolo a partir de la enseñanza. Menciona a los licenciados Teodosio Carrión y Justo Perfecto, ambos de Huancayo, como los saxofonistas más famosos que salieron de las Bandas Militares, y al clarinetista Albero Paucar, “Pachacho” (Valenzuela, 1984, p. 41). Asimismo, explica que la fiesta del matrimonio en todo el valle del Mantaro:

Adquirió un carácter competitivo cuando las orquestas, contratadas para la ocasión por novios y padrinos, trataban de imponerse por su mayor volumen sonoro. Esto se resolvía, ya sea, con el aumento del número de violines, que llegaban a tres y clarinetes, que alcanzaban a cuatro, o agregando saxofones al conjunto. Algo similar ocurría con las grandes noches de Toriles que se realizaban en San Gerónimo de Tunan, Sicaya y Orcona, en que había competencia de bandas, y orquestas. En estas ocasiones, para obtener mayor sonoridad y lucimiento, las bandas y orquestas, de un año a otro agregaban nuevos y más instrumentos, entre las cuales estaban el saxofón alto, que se incluía en las Orquestas Típicas del Centro. (Valenzuela, 1984, pp. 41 – 42).

En el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú existen grabaciones realizadas como trabajo de campo en el valle del Mantaro. Para comparar la orquesta típica antes y después de la inclusión del saxofón en su conformación instrumental, han

sido tomados en cuenta dos audios en particular: “The Jija” y “The Shapis”. Ambos se encuentran en el disco *Tradicional music of Peru, Vol.2: The Mantaro Valley*, grabado en 1995. En “*The Jija*”, participan arpa, dos violines, clarinete y tinya; mientras que en “*The Shapis*”, se escucha a la orquesta típica con su conformación con saxofón.

Al comparar el audio de *The Jija* con *The Shapis* se hace evidente que existe un gran cambio en la sonoridad de cada canción. La jija es una danza que representa a los trabajadores en el campo y tiene tres partes: surge, pasión y mudanzas, una serie de huaynos. En el audio se escucha solo la pasión, que se va convirtiendo hacia el final en un huayno (Romero, 1995). La conformación instrumental de esta pieza es de un arpa, dos violines, clarinete y tinya; los violines tienen la melodía principal y el clarinete dobla esa melodía en intervalos de terceras y a veces de sexta, y haciendo ornamentos melódicos, mientras que la tinya marca el ritmo y mantiene el pulso a lo largo de la pieza.

El shapis es ejecutado por la orquesta típica formada por un arpa, un violín, dos clarinetes y dos saxofones. Esta es una danza que representa a los guerreros en la selva. En este audio solo se escuchan las dos primeras partes de un pasacalle, escaramuza, chimaychu y cachua (Romero, 1995). Aquí, un saxofón se hace notar con la melodía principal en un registro medio-agudo, junto con el clarinete que está una octava más aguda, el violín que está una octava más agudo que el clarinete y el arpa siempre haciendo la función del bajo y llevando el ritmo.

Las diferencias son fácilmente reconocibles: los saxofones le dan un mayor peso sonoro a la canción, pero, a su vez, no dejan que se escuche el arpa desde cierta distancia, al igual que opacarían totalmente al clarinete y al violín si estos no estuvieran tocando mucho más agudo. El saxofón le da más volumen y mayor alcance si están tocando en el campo, por lo cual la mayoría

de pobladores prefieren seguir aumentando saxos a las orquestas para, así, ser escuchadas por más personas en cada festividad.

A partir de esta comparación, resulta relevante comprender las razones que hacen que algunos pueblos andinos, o agrupaciones musicales representativas, tengan preferencias por ciertos instrumentos para interpretar su música tradicional sobre otros. Además de su definición física y acústica, los instrumentos musicales tienen un significado en la vida de los seres humanos, estando estrechamente asociados con ideas y prácticas sociales. Éstos expresan cultura, pero lo hacen evidente de diversas maneras (Mendivil, 2016), como se puede apreciar en este caso en particular.

Este fenómeno se ha dado con mucha frecuencia en nuestra música y agrupaciones musicales de la sierra. Por lo tanto, resultaría importante analizar el desarrollo instrumental de las bandas de música de la región (Romero, 1993) o de las familias orquestales de instrumentos de viento aymaras (Ferrier, 2010). Un fenómeno similar a la evolución de las orquestas típicas del valle del Mantaro es lo que ocurrió en las orquestas tradicionales de carnavales de Marco, región del valle de Yanamarca, en la sierra central del país. En núcleo de esta orquesta fue la tinya y la flauta prehispánica, que luego fue reemplazada por la huajla, un aerófono andino (Robles, 2004). A partir de esta conformación instrumental base, se han ido incorporando otro tipo de instrumentos, como el violín y el clarinete. De este último, Robles (2004) dice que “este instrumento lidera las melodías durante las distintas fases del concurso, desplazando al violín a un segundo plano” (p. 216).

Continuando con la orquesta típica, en la actualidad y desde la segunda mitad del siglo XX, es el saxofón el instrumento que ha adquirido mayor importancia dentro de la orquesta y que ha opacado a los demás en cuestión de volumen y número. Mientras que la orquesta sigue

conformada por un arpa, entre uno y tres violines, y uno y tres clarinetes; el número de saxofones altos y tenores se ha incrementado desde uno hasta veinte (Ferrier, 2010), en las orquestas más ostentosas y grandes, donde estos instrumentos son los más llamativos.

Los saxofones y clarinetes aparecen en la orquesta generalmente en número par, es así que los saxofones aumentan su número primero con dos altos, dos tenores y uno o dos barítonos, y, en la segunda mitad del siglo XX, comienzan a aparecer orquestas con hasta 20 saxofones y solo uno o dos clarinetes. La distancia de intervalos en los que se encuentran estos saxofones, distancias cuartas y quintas justas, se compara con familias de instrumentos de viento aymaras que poseen el mismo tipo de afinación por cuartas y quintas y, además, comparten la característica de generar un sonido continuo, ya que, al ser más número de instrumentos que doblan la melodía principal, el instrumentista puede dejar de tocar para respirar, y no se altera el sonido global (Ferrier, 2010).

Dentro del contexto de una fiesta o celebración, como puede ser la Fiesta de las Cruces, que se realiza en el mes de mayo y que se celebra en distintos lugares de Lima, organizada por pobladores con vínculos a varias regiones de la sierra, las orquestas típicas mantienen su formación instrumental de arpa andina, violín, clarinetes y saxofones, en los momentos de la procesión y cuando se interpretan géneros tradicionales, como la tunantada, más aún si hay una compañía tunantera bailando, así como para otras danzas como la chonguinada. En estas celebraciones, también se les da un espacio a cada orquesta participante del evento a mostrar su repertorio más tradicional, así como sus nuevas creaciones musicales más contemporáneas, y de esta forma animar la fiesta e invitar a bailar a todos sus asistentes.

Así pues, es en dicho momento mencionado cuando se pueden apreciar los cambios en la conformación instrumental que la agrupación ha sufrido en las últimas décadas. Además de los

instrumentos considerados típicos, la orquesta ha ido asimilando instrumentos de percusión como las timbaletas, el bombo, los bongós y las congas. Cabe añadir que también se ha observado el uso del bajo eléctrico y del teclado pero en menor medida.

De conversaciones realizadas con uno de los saxofonistas altos de la Gran Orquesta Perú, Richard Méndez, y con su director, Gino Zamudio, se obtuvieron datos sobre cómo estos nuevos instrumentos – aquellos de percusión, más no el teclado ni el bajo eléctrico – ahora son aceptados casi como “típicos”, tanto por los músicos como por los espectadores. Como cuenta Richard Méndez, al referirse a la música que no forma parte de las fiestas y danzas tradicionales, los instrumentos de percusión no encuentran resistencia en ser aceptados como tal, ya que le dan “peso” y son más llamativos para el público.

Se puede comparar el “peso” que le atribuye Richard Méndez a estos instrumentos dentro de la orquesta con el “sonido denso” con el que describe Turino a la estética que buscan los conimeños para una buena interpretación grupal. “La cualidad de un *sonido denso* preferida por los músicos en la sierra del Sur también involucra una aura “nublada” alrededor de los sonidos musicales en contraste con un sonido “claro” y demasiado “delineado” (Turino, 1993, p. 74). Es decir, como afirma Turino, los conimeños buscan “sonar como un solo instrumento”, lo que lleva a un *sonido denso* donde no hay vacíos o “huecos” durante la ejecución de una pieza.

En este sentido, Romero escribe que las orquestas típicas buscan “sonar más”, entendiendo esto como una cualidad de densidad sonora más que de intensidad, en la que al agregar instrumentos, como el saxofón más no el clarinete y el violín, se espera lograr un sonido colectivo “grosso” y “denso” (Romero, 2004, p. 119). Aplicado en su momento como un aspecto del aporte que el saxofón podía brindar a la orquesta con su incorporación, esta característica podría ser también el motivo por el cual los instrumentos de percusión actualmente encontrarían aceptación por una

parte de los espectadores: estos instrumentos contribuyen con el “grosor” o “peso” de la sonoridad de la orquesta.

Por el contrario, el teclado, al ser usado en ocasiones como un refuerzo armónico del arpa, que a su vez contribuiría con un sonido más “pesado” o “grueso”, no logra encontrar un lugar dentro de la orquesta ni desplazar al arpa. Al igual que el bajo eléctrico, el teclado podría no haber logrado reemplazar totalmente al arpa, al menos hasta ahora, debido a su característica de ser instrumentos que necesitan de electricidad, recurso que depende del lugar y la posición dentro del espacio en que la orquesta se sitúe, siendo, a su vez, un impedimento para su desplazamiento.

El arpa, al igual que el violín, sigue fuertemente presente en la orquesta típica y en el imaginario colectivo de los espectadores como un instrumento insustituible, a pesar de existir instrumentos como el teclado que podría cumplir su función, además, de darle más volumen a la agrupación. Esto se podría explicar desde la condición de tradicional que se le atribuye al arpa dentro de las prácticas culturales y musicales de los pobladores del valle del Mantaro y sus descendientes.

Aunque se ha mencionado párrafos arriba que las orquestas típicas mantienen su formación instrumental de arpa, violín, clarinete y saxofón al ejecutar su música y danzas más tradicionales, se ha observado, a través de la Orquesta Internacional Nuevo Amanecer y sus Rompe Corazones, de Wilson Martínez, la ruptura de este formato. Dentro de la celebración por el Día de la Madre en el local SamayWasy de Vitarte, en mayo de 2018, la orquesta, luego de haber tocado por varias horas tunantadas, huaylas y jija, para ser bailadas por agrupaciones de danzas y por los espectadores, al subir al escenario del local para acompañar a cantantes de huayno y tunantada, modificó su conformación instrumental. Se hace mención del cambio de ubicación por considerarse un factor que influye en este cambio de formato en la orquesta.

El cambio instrumental que resaltó fue el uso de bombo y timbaletas para tocar tunantada, es decir, instrumentos de percusión. Si bien no eran instrumentos protagonistas y se mantenían acompañando con un ostinato, hacían un “llamado”, junto con el violín, al final de los interludios que se encuentran entre una sección y otra dentro de la estructura de la tunantada interpretada por la orquesta típica (Romero, 2004), invitando a los demás instrumentos a reanudar su intervención en la pieza.

Sin embargo, en la entrevista a Humberto Alderete, director de la orquesta Los Democráticos del Folklore, al ser consultado sobre la incorporación de instrumentos de percusión en su orquesta, manifiesta que, más que todo para cumbias, huaylas y parrandas, se complementa con la batería. “En el día [durante las fiestas] se toca con típica, ya en la noche, en la casa, hay jóvenes que quieren bailar su cumbia, su parranda, ahí ya [se toca con batería]. Pero en chonguinada y tunantada no entra la batería, lo malogra todo” (Alderete, comunicación personal, 20 de setiembre de 2019).

De igual manera, Javier Fabián, director de la Orquesta Folklórica Sociedad Hermanos Fabián, indica que tiene un percusionista que integra su agrupación de forma permanente “porque en las tardes siempre piden sus cumbias”. Andrés Gastelú, director de la orquesta Los Amigos del Mantaro, sobre los instrumentos de percusión dice que “en las fiestas tradicionales [se usan] muy poco”. Estas declaraciones de algunos de los directores de orquesta entrevistados dejan en evidencia que el uso de estos instrumentos en las fiestas tradicionales y, por lo tanto, en los géneros que forman parte de estas fiestas, aún no es aceptado. Cabe resaltar que el uso de instrumentos de percusión de la Orquesta Internacional Nueva Amanecer y sus Rompe Corazones, mencionado líneas arriba, se hace en la interpretación de una tunantada con cantante durante la celebración del Día de la Madre en Lima, lo cual es considerado un factor relevante al

momento de comparar su uso con los resultados de las entrevistas, ya que se trata de contextos distintos.

Se puede observar el camino que se han ido haciendo los instrumentos de percusión dentro de los géneros tradicionales que interpreta la orquesta típica que, en ciertos contextos, aún no de las fiestas tradicionales, pueden ser aceptados por los espectadores. En contraste con la idea del uso de instrumentos de percusión solo para otros géneros no tradicionales, se puede decir que la incorporación de estos a la orquesta típica está aún en su proceso de transición, como alguna vez lo estuvieron el clarinete y, luego, el saxofón. Al igual que en dichos casos, en un tiempo se podría llegar a modificar la conformación instrumental de la orquesta típica del valle del Mantaro hasta que los instrumentos de percusión se consideren tan indispensables o tradicionales como el clarinete y el saxofón.

Ferrier (2010) propone una línea de tiempo de la evolución de la conformación instrumental de las orquestas típicas en Perú desde 1910 hasta el 2010 (ver figura 1). Aquí se puede observar la presencia de la batería, el teclado e incluso la guitarra eléctrica desde la década de 1990. También nos deja una línea de tiempo de la conformación instrumental de las orquestas típicas partiendo de Perú, desde 1900, para continuar con las orquestas de Europa hasta el 2010 (ver figura 2). En este escenario, Ferrier manifiesta la pérdida de instrumentos considerados típicos en la orquesta, como el clarinete y el arpa, al inicio de su llegada a Europa, para volver a los instrumentos más tradicionales hacia el 2010. Sin embargo, se debe tener en cuenta que este es un fenómeno distinto al que se da en Lima, donde el arpa se ha mantenido vigente dentro de la orquesta desde su formación.

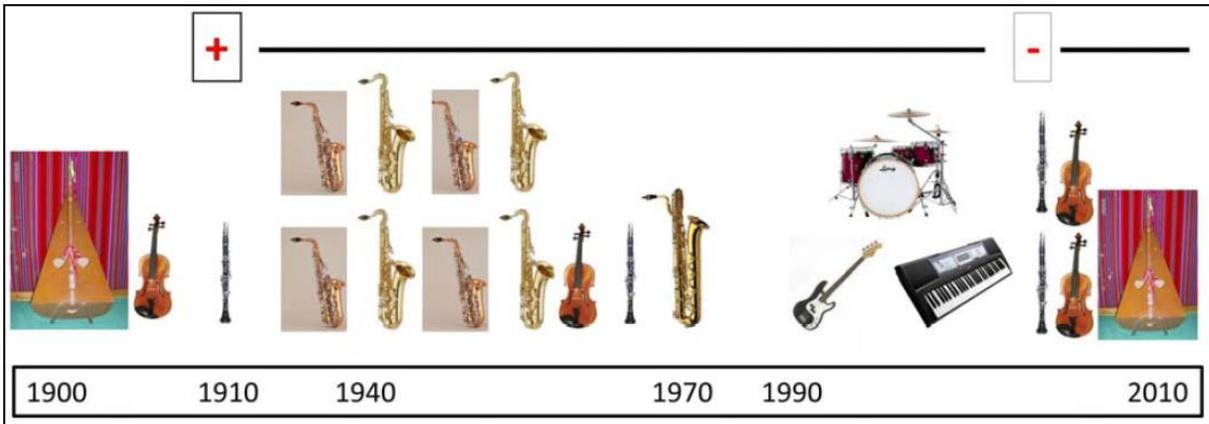


Figura 1. Evolución en la formación instrumental de la orquesta típica 1910-2010 en Perú (Ferrier, 2012)

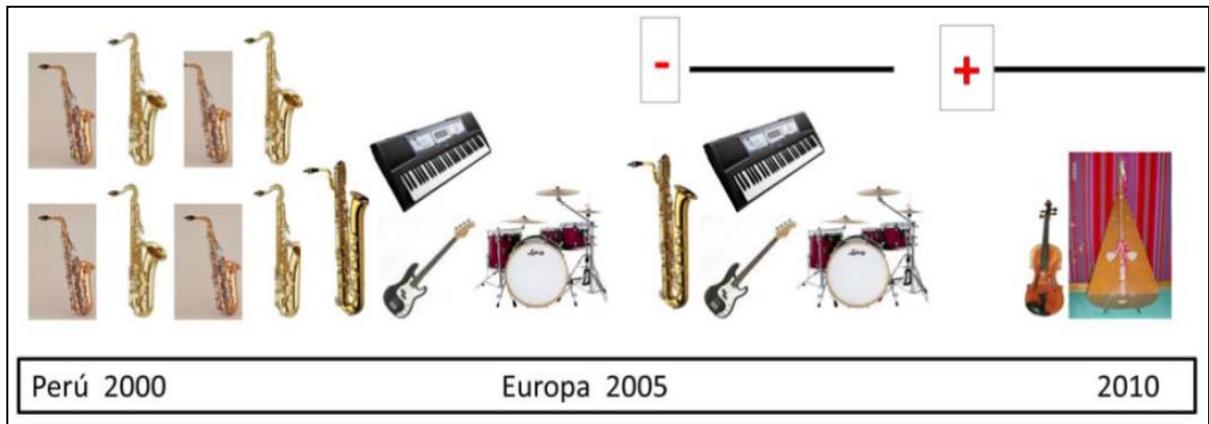


Figura 2. Evolución en la formación instrumental de la orquesta típica 2000-2010 en Perú y Europa (Ferrier, 2012)

Por lo tanto, cuando se habla sobre la conformación instrumental actual de la orquesta típica, sea conformada en Lima o en el valle del Mantaro, y a lo largo de su historia, no se puede afirmar que ésta se mantiene estable e invariable, incluso dentro de una misma presentación: son los géneros musicales los que determinan los instrumentos que se incluyen en la orquesta. Estos se emplean ya sea por complacer la demanda de su audiencia, como por mostrar un producto de calidad con arreglos musicales que generan una necesidad por estos nuevos instrumentos. También se puede añadir los planes de los propios directores de llevar a la orquesta típica “a otro nivel”, como dice el director Andrés Gastelú que, desde el 2018 ha incursionado en acompañar a su orquesta con un ensamble de cuerdas para tocar tunantada con cantante, con miras de llevar esta nueva propuesta hasta Europa y poder tocarlo allá con orquesta sinfónica (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019).

2.2. Repertorio

Algunas de las principales danzas de la región en las que se usan las orquestas típicas son la tunantada, la chonguinada, el huaylas, la muliza, el huayno, la huaylijia y el santiago. Romero (2004) realizó una lista de repertorios y grupos musicales en el valle del Mantaro donde se puede observar qué tipo de agrupación toca cada género o danza regional (ver anexo 2). Estos géneros siguen siendo cultivados por todas las orquestas típicas, incluidas las orquestas limeñas, que constantemente viajan a la región del valle del Mantaro para ser parte de las festividades.

Es así que Humberto Alderete comenta que la orquesta típica:

Participa en chonguinada, tunantada, carnaval marqueño, avelinos. El departamento de Junín tiene nueve provincias, cada provincia tiene sus bailes típicos. Por ejemplo, en la provincia de Junín son los quinyas. En Jauja, la tunantada. En Huancayo, el huaylas. La

provincia de Chupaca, los shapis de Chupaca. Mito, huaconada. Los avelinos de San Jerónimo (Alderete, comunicación personal, 20 de setiembre de 2019).

Asimismo, Andrés Gastelú cuenta que su orquesta toca “huaynos, huaylas, tunantadas, mulizas, chonguinada, santiago... también temas costumbristas, porque cada pueblo tiene sus temas costumbristas ... los shapis de Chupaca, la jija, el carnaval marqueño”. Continúa diciendo que, como músico y como orquesta, debe saber de todo porque así puede interpretar cualquier género que le pidan en los pueblos (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019).

Sin embargo, la orquesta típica no solo interpreta danzas y géneros costumbristas. Así lo confirman los propios directores de orquesta. El director Javier Fabián manifiesta que “por la tarde [la gente] pide su cumbia”. Por lo tanto, la orquesta debe dominar este y otros géneros que puedan satisfacer la demanda de los espectadores. Continúa diciendo que en su orquesta:

[además del folklore] los géneros que manejamos son mix antología, mix Max Castro, también cumbias huarochiranas, cumbias de Agua Marina, música de Maricarmen, morenadas, sayas, música ayacuchana, también un poco de música huaracina, de Cerro de Pasco ... No todos son momentos festivos, hay otros en que también hay fiestas privadas. Para un almuerzo, por decir, [tocamos] el Cóndor Pasa, un bolero, un valsecito, un mix de Carmencita Lara o de los Quipus, entonces se ameniza. Rock también como Lamento Boliviano (Fabián, comunicación personal, 26 de setiembre de 2019).

Por su parte, el director Andrés Gastelú comenta que su orquesta toca de todo: mambos, boleros, cumbias, polcas, marineras, rock, pop, baladas y salsa (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019). Para ilustrar cómo se tocan estos géneros no tradicionales dentro de la orquesta típica o géneros populares urbanos que mencionan los directores, Andrés Gastelú

cuenta su manera de hacer este tipo de arreglos musicales para su agrupación. Para observar un ejemplo escrito, se cuenta con la partitura de la cumbia “Elsa”, arreglada por Andrés Gastelú para su orquesta Los Amigos del Mantaro (ver anexo 3).

Para tocar estos géneros no tradicionales, se necesita contar casi de forma imprescindible con instrumentos de percusión tales como batería, timbaletas y, a veces, congas, bongos y güiro. Ellos son parte de la sección rítmica del género en particular que se esté interpretando. La melodía principal es asignada a los saxofones altos, dividiéndola en tres voces. Los clarinetes se encargan de los contrapuntos, melodías secundarias que acompañan a la principal o de ornamentos melódicos dentro de la pieza, haciendo una primera y segunda voz, y, ocasionalmente, pueden alternarse la melodía principal con los saxofones para que estos descansen. Los seis saxofones tenores con los que cuenta su orquesta se encargan de la parte armónica, realizando la función del bajo eléctrico.

Para que estos arreglos funcionen, el director Andrés Gastelú hace énfasis en la importancia del dominio de la lectura musical de sus músicos. Comenta que el baterista, como principal instrumento que lleva el ritmo de cada género, debe poder saber leer una partitura. Del mismo modo, que tanto los saxofonistas como los clarinetistas dominen la lectura musical, le permite a él escribir arreglos en los que la melodía principal puede ser tocada por cualquiera de estos dos instrumentos (Gastelú, comunicación telefónica, 2 de diciembre de 2019).

Asimismo, indica que, en otras orquestas, donde no todos los músicos cuentan con un buen nivel de lectura musical, los arreglos de géneros no tradicionales pueden ser más sencillos. La melodía principal la toca el saxofonista o clarinetista con mayor dominio de lectura, mientras que los

demás instrumentos hacen los ornamentos melódicos o tocan notas largas para la armonía del tema, y siempre teniendo a los instrumentos de percusión como parte de la sección rítmica.

Como se ha mencionado en la sección anterior, la agrupación Los Amigos del Mantaro ha incursionado en acompañar su orquesta típica con un ensamble de cuerdas para tocar tunantada. Si bien la tunantada es parte del repertorio tradicional de la orquesta, la incorporación de instrumentos de cuerda frotada es una innovación que merece ser explicada. Habiéndose presentado, por primera vez, en el 2018, en el 2019 se llevó a cabo, por segunda vez, en el local Scencia de La Molina, donde la orquesta Los Amigos del Mantaro acompañó a cantantes folklóricos, denominados en el medio como “artistas”, además de tocar con los instrumentos de cuerda: violines, violas, cellos y contrabajos.

De la asistencia a este evento, se pudo observar que el costo de las entradas iba desde los 30 hasta los 120 soles, con asientos asignados en mesas compartidas localizadas entre el primer y segundo piso del local. Los músicos estaban en el escenario y desde ahí animaban el evento. Cuando fue el turno de la orquesta típica y el ensamble de cuerdas, el animador dio un pequeño discurso sobre esta innovación en la música tradicional de la orquesta y que no debía considerarse como una ofensa o transgresión hacia sus tradiciones y su cultura, sino más bien verse como una exploración con resultados positivos.

Este punto resultó llamativo ya que se puede deducir que los promotores de esta propuesta, siendo el principal el director Andrés Gastelú, eran conscientes que el público podría mostrar resistencia y hasta rechazo hacia esta innovación. De ahí vendría la necesidad del presentador de “justificar” lo que estaban por escuchar. Sin embargo, luego de las primeras piezas, los

espectadores llenaron la pista de baile y danzaron con la música que interpretaba la orquesta típica y el ensamble de cuerdas.

Se puede observar que la orquesta típica se ha convertido en una agrupación versátil, que demuestra satisfacer las exigencias de los espectadores. Los tres directores mencionados manifestaron que, además de tocar los géneros tradicionales durante las fiestas, en las noches, los más jóvenes pedían música para bailar y continuar con la celebración, y que era en esos momentos en que los nuevos géneros adoptados por la orquesta típica encontraban el espacio para ser interpretados. Cabe mencionar que la congregación de la gente para celebrar fiestas tradicionales, ha generado a su vez un espacio donde agrupaciones “típicas” han encontrado camino para abrirse y adoptar nuevos géneros musicales y, así, ampliar su repertorio musical.

Añadido a esto, gracias a la mayor cantidad de repertorio que ahora manejan, las orquestas típicas pueden amenizar los compromisos privados de tal manera que todos los asistentes encuentran satisfechas sus demandas musicales.

2.3. El rol del director de la orquesta típica

El director de la orquesta típica merece una sección aparte del resto de músicos de la agrupación ya que en él recae la responsabilidad del manejo del grupo, lo que conlleva también que tenga un poder que los demás no tienen y que determina las dinámicas dentro del grupo. Para fines de esta investigación, se han tenido en cuenta cinco aspectos a observar y consultar con los directores y orquestas trabajadas para determinar su rol dentro de la orquesta: derechos sobre el nombre de la orquesta, condiciones laborales de los integrantes, contratación de los músicos, decisión sobre los contratos y compromisos, y el nuevo repertorio.

2.3.1. Derechos sobre el nombre de la orquesta

El director de la orquesta típica del valle del Mantaro, sea en su lugar de origen o fuera de él, es el dueño de la orquesta, así como del nombre de la misma, por lo cual puede ser considerada como una marca registrada. Para Gino Foppiano, autor de los libros *Negocios musicales, Tomo I* y *Negocios Musicales, Tomo II*, “las marcas registradas corresponden a la imagen, el nombre y los signos distintivos de una empresa, con el fin de ser identificadas por sus consumidores y el público en general” (2016, p. 133). En ese sentido, la orquesta no se reconoce de manera fija por los músicos integrantes, sino más bien por su nombre, el logo y, sobretodo, quién es su director.

Esto explica el hecho de que todas las orquestas típicas cuentan con el nombre del director como parte de los nombres que se promocionan en los distintos eventos de los que participan (ver anexo 4).

En estos afiches promocionales de los eventos en los que participa la orquesta, se puede apreciar el acompañamiento del nombre del director al de toda la orquesta. Así también, los directores entrevistados manifiestan que son ellos los dueños de la orquesta y por lo tanto los dueños del nombre, registrado en Indecopi. Es decir, es el director y dueño de la orquesta quien la funda y, luego, se encarga de convocar a los músicos para formar parte de ella. Como dice Javier Fabián, “mi puesto de director es vitalicio”, por ser el dueño de la agrupación y tener los derechos del nombre ante la ley (Fabián, comunicación personal, 26 de setiembre de 2019).

2.3.2. Condiciones laborales de los integrantes

El director Javier Fabián dice lo siguiente al referirse a los integrantes de su orquesta: “tengo autoridad suficiente [sobre los músicos de mi agrupación] porque yo no me meto en la parte

económica, acá todos ganamos igual, manejamos un pequeño estatuto: quienes gustan trabajar así, están conmigo; sino, quien quiera hacer vida social a las 10, 11 de la mañana... se ve mal". (Fabián, comunicación personal, 26 de setiembre de 2019). De esta declaración, se pueden rescatar varios aspectos sobre las condiciones laborales de los músicos de la orquesta típica, que, generalmente, son determinadas por el director.

Antes de continuar con la explicación, es necesario aclarar dos puntos. Primero, en esta sección se tratarán las condiciones laborales de los músicos de la orquesta típica que son miembros fijos en la agrupación. Solo cuando sea necesario, se hará la distinción entre uno fijo y alguien que es contratado especialmente para cierta celebración. Segundo, es relevante indicar que la organización dentro de la orquesta folklórica Sociedad Hermanos Fabián, de la cual es director Javier Fabián, es un caso poco común entre las demás agrupaciones estudiadas, pero que igualmente es importante dar a conocer. Su modelo de organización se explicará con mayor detalle en el Capítulo III.

Como indica el director Javier Fabián, en su orquesta se maneja un estatuto donde están establecidas las reglas o normas que todos los integrantes de la orquesta deben cumplir como parte de la misma. Aquí se indica que la remuneración para los músicos se da de manera equitativa, siendo responsabilidad del tesorero realizar el pago a cada persona. Al no estar involucrado en esta repartición, que es igual para todos, Javier Fabián afirma que tiene una mayor autoridad para exigir ciertas normas de comportamiento entre los miembros durante los compromisos. Quienes no estén de acuerdo con este estatuto o quieran ganar más que el resto, no están obligados a pertenecer a su orquesta.

Aunque no se dé de la misma manera en las demás orquestas estudiadas, con una figura de tesorero que realice los pagos a los músicos, directores como Humberto Alderete y Andrés Gastelú han indicado que son ellos los que pagan a sus músicos de manera uniforme, aunque no se mencionó una suma en concreto. Andrés Gastelú indicó que existen excepciones cuando se tiene a un músico reconocido en el medio como invitado de la agrupación. En ese caso, a este integrante, por ser un invitado especial, se le puede pagar una cantidad mayor, además de pagarle sus gastos de viaje si vive fuera de Lima.

De igual manera, si hubiera un integrante que recién está aprendiendo la música tradicional de la orquesta, como los alumnos de Andrés Gastelú que, además de ser director, enseña música en su estudio de grabación, él los va integrando poco a poco a su orquesta según el avance musical del alumno y, cuando lo lleva a un compromiso, solo le paga sus pasajes, “una propina”. En este punto, Andrés Gastelú recuerda que cuando joven, él tenía que pagar para que lo dejen tocar con alguna orquesta, y que es por esto que les da la oportunidad a sus alumnos de participar con un pago así sea pequeño (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019).

El comportamiento de los músicos durante los compromisos a los que asisten puede variar entre orquestas. Algunos directores han indicado que ellos mantienen “disciplinados” a sus integrantes, con la norma de no beber alcohol durante horas de la mañana o mientras dure la ceremonia central del compromiso para el cual han sido contratados, o simplemente durante el compromiso, manteniéndose congregados en las pausas de sus intervenciones. Indicaron que no quieren dar una “mala imagen” y que todos deben aceptar esta regla. Este comportamiento se ha podido corroborar a través de las observaciones realizadas mientras se asistía a los eventos donde participaban las orquestas estudiadas.

Por otro lado, también se ha observado que otras orquestas no tienen una norma respecto de beber alcohol durante un compromiso: cada vez que hay una pausa entre intervenciones, los músicos están permitidos de tomar y celebrar como cualquier espectador.

Las orquestas con las que se han trabajado en esta investigación indicaron que no tienen un manager, que son los directores los que se encargan de aceptar o buscar presentaciones, encargarse de la promoción de su música, cobrar y pagar a sus músicos, la realización de nueva música, discos y vídeos, todos los aspectos que le conciernen a un grupo musical dentro de la industria. Se podría tomar a la orquesta de Javier Fabián como una excepción a lo indicado, ya que, si bien no tienen una figura de manager como tal, sí existen cargos dentro de los mismos músicos que se ocupan de diferentes labores.

2.3.3. Contratación de los músicos

Los criterios con que el director de la orquesta escoge a los músicos que integrarán su agrupación van desde el nivel de lectura musical o conocimiento teórico de la música, la experiencia tocando música folklórica, su nivel de amistad y la trayectoria del músico. Las orquestas más “profesionalizadas” tienen dentro de sus integrantes a músicos estudiantes y hasta egresados de la Universidad Nacional de Música, antiguamente Conservatorio Nacional de Música, o de distintos centros de formación musical superior. Esto se debe a que buscan tener un “mejor” sonido como agrupación y con mayor dominio de la lectura musical.

A diferencia de orquestas más rurales o de orquestas de la segunda mitad del siglo XX, las orquestas típicas más grandes actuales de Lima buscan tener un sonido pensado, trabajado musicalmente, lo que lleva a sonar como un todo (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019), siguiendo los conceptos ya mencionados de Turino y Romero de *sonido*

denso y “sonar como uno solo”. La lectura musical a un nivel mayor en un músico permite a la orquesta sacar temas a primera vista, que significa leer una partitura por primera vez y tocar la música inmediatamente, sin ensayo, así como temas más complejos para ellos debido a las limitaciones de su conformación instrumental, como pueden ser una salsa o un merengue.

Sobre esto, el director Andrés Gastelú comenta que:

Por ejemplo, yo creo que en este mundo de la música andina a veces hay muchos que tocan muy bonito su huayno, su huaylas, pero le falta en lectura. A veces no marcan bien los compases, entonces los voy instruyendo, porque generalmente yo necesito gente que toque bien en huayno, más que toque bien el huaylas, la música andina, para mí el tocarme en un matrimonio un mambo, un vals, un bolero, es un complemento pero lógico tengo que hacerlo bien, tiene que salir bien o una obra musical, por ejemplo, tengo que hacerla bien entonces de repente a inicios se le da un tiempo si quiere trabajar estable en un año tiene que aprender un poquito más, leer mejor pero si no avanza, caballero pues no, ya eso depende de cada uno (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019).

Un músico que quiere pertenecer a su orquesta y no domina el lenguaje musical, tiene la oportunidad de estudiar con él durante un periodo hasta que considere que puede formar parte de la agrupación. Es decir, para Andrés Gastelú no basta solo el dominio del folklore, sus músicos deben tener también un buen dominio del lenguaje y lectura de la música.

En contraste, orquestas como la de los directores Javier Fabián y Humberto Alderete consideran el dominio del folklore como la principal característica que debe tener un músico para formar parte de sus agrupaciones. Ambos manifiestan que los integrantes deben manejar entre 80 % o 90 % el lenguaje musical del folklore. Con “lenguaje musical del folklore” se hace referencia a los

géneros tradicionales que interpreta la orquesta típica. Javier Fabián manifiesta que si un músico tiene este nivel de dominio del folklore, pero no de la lectura musical, sí permite que toque en su orquesta. Los géneros que ha ido adoptando la agrupación además de los tradicionales, como cumbias, boleras, valeses, etc., se pueden ir aprendiendo en el camino con la práctica.

2.3.4 Decisión sobre los contratos y compromisos

Las personas interesadas en contar con alguna orquesta típica para su evento, se contactan directamente con el director de la orquesta y es él quien toma la decisión de aceptar o no un compromiso. Evalúa de acuerdo con la remuneración, la cantidad de horas, la cantidad de músicos y el lugar en el que se requiere la presencia de la orquesta. Los músicos integrantes no tienen opinión sobre este tema, ellos van a tocar donde ya ha decidido previamente el director. Muchas de estas presentaciones son fuera de Lima, dentro del calendario de rituales y fiestas de la región andina. Entre las presentaciones en Lima y en provincia, se puede afirmar que la orquesta típica se integra a un sistema de fiestas y forma parte de un circuito de presentaciones.

Una de las ventajas de las presentaciones fuera de la capital, y razón por la cual las orquestas típicas tienen su característica nómada, es la cantidad de días de contrato que pueden tener para un solo viaje y que se ve reflejado en la remuneración para el grupo. La mayoría de directores entrevistados manifestaron su preferencia por tocar en eventos fuera de Lima, ya que al ser más largo su contrato, el pago era mayor. También comentaron que si se limitaban a tocar únicamente en Lima, solo se presentarían los fines de semana y feriados, lo cual no era rentable para ellos.

2.3.5. Nuevas composiciones

El proceso de composición dentro de las orquestas típicas ha variado significativamente desde las observaciones que hizo Romero en el valle del Mantaro en la década de 1980. La composición colectiva que se daba en ese entonces, donde tanto los músicos como el director de la orquesta y las personas que los contrataron para la festividad podían proponer y opinar sobre melodías para las nuevas piezas es una práctica que en los compromisos en Lima no se da.

El director Andrés Gastelú comenta que incluso la tradición del “saca tono”, llamado así al proceso de componer de forma colectiva entre los miembros de la orquesta y los contratantes en la víspera de la fiesta, es una costumbre que se ha perdido en las celebraciones de la región del valle. Lo explica con el siguiente ejemplo:

Hay pueblos donde sus fechas [en referencia a sus fiestas] son en Navidad, 24, 25 hasta el 30. Uno de esos pueblos es Muquiyauyo, donde hacen cinco o seis días de fiesta. El problema es que ya se perdió [el saca tono] por el sentido de que todo el mundo ya quiere pasar Navidad en casa, en familia, entonces la mayoría ha emigrado a Lima y, pasada la Navidad, recién al día siguiente están yendo a la fiesta. Cinco días para bailar y ya no hay esa noche del saca tono. Así todos los pueblos han perdido eso menos uno: Huaripampa, que la preserva (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019).

Al igual que Romero (2004), Andrés Gastelú reconoce que solo el pueblo de Huaripampa mantiene esta tradicional forma de componer. También se ha observado que algunas orquestas, en la fiesta del 20 de enero en Jauja, pueden mostrar sus nuevas melodías creadas especialmente para la fiesta en la víspera. Andrés Gastelú contó también que en el caso de su orquesta, él saca las nuevas melodías para sus composiciones antes de las fiestas. Comenta: “

Yo voy tocando, se me ocurre algo y lo voy escribiendo. Después lo toco completo, lo aprueban o no, lo corrigen, lo bailan y queda o no... Solo yo con mi saxo. Entonces, sacan fotocopia a la partitura y empezamos a tocar el tono (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019).

Contrario a esto, algunos de los directores entrevistados, como Javier Fabián y Humberto Alderete, han manifestado que ellos ya llevan las composiciones creadas y, ese momento de la víspera de la fiesta, es más un ensayo.

Los directores Edson Gozar y Humberto Alderete practican la composición colectiva en un contexto diferente al de la fiesta o compromiso. Ambos contaron que la forma de creación musical dentro de sus orquestas se daba teniendo la apertura para que los miembros que deseen propongan nuevas melodías, estas sean tocadas o probadas por todos los integrantes y, luego, decidiesen si podía “pegar o no”. Es decir, luego de probarla de manera colectiva, la tocan para el público y ven si esta nueva composición gusta o no y de acuerdo con esto, se puede agregar a su repertorio.

Edson Gozar lo dice de la siguiente manera:

Hay varios colegas que tienen buenas ideas, pero eso lo deciden todos los integrantes. Un colega trae su temita, lo probamos, a ver si lo tocamos o no. Pero al final, a nosotros nos podría gustar pero el público, cada vez que tocamos, si no le dan importancia, queda en segundo plano. Pero los temas que quedan y dicen ese tema que tocaron que bonito, y piden que se repiten, queda. Si alguien sacó un tema, se tocó pero por un momento, entonces no agradó al público. Es así, no todos los temas que uno saca van a agradar, hay algunos que sí, que el mismo público te pide, entonces se toca (Gozar, comunicación personal, 19 de julio de 2019).

Humberto Alderete cuenta que “cada uno [cada miembro] crea una canción. De esos se escoge uno, el que pueda pegar más, y ese se ensaya previamente y también con partitura. Ahora, la partitura la pasamos por whatsapp, la estudiamos, llegamos al sitio y empezamos a tocar... Cada uno propone y al final se queda solo una” (Alderete, 20 de setiembre de 2019).

El director Javier Fabián comenta que, debido a su propia experiencia, desde que entró al “mundo artístico” en la década de 1980, cuando participaba en otras orquestas, era el director y dueño quien compartía con el grupo las composiciones planteadas en un 95 %. Los demás integrantes del grupo solo aportaban el 5 %. Debido a esto, Javier Fabián mantiene esta práctica dentro de su orquesta, en la que él se preocupa por llevar las nuevas composiciones a un 95 %. Comenta: “hoy en día la mayoría de los integrantes leen, no leen todo, pero, por lo menos ya leen un huayno. Yo escribo [las voces] de tenor, saxo, clarinete y así ensamblamos” (J. Fabián, comunicación personal, 26 de setiembre de 2019).

Tanto el director Andrés Gastelú como Javier Fabián, han manifestado que el buen nivel de lectura musical de sus integrantes es una ventaja en el proceso de composición musical, ya que les facilita a ellos, como creadores, compartir con el resto la nueva música. Asimismo, en sus orquestas, el director es quien tiene el rol predominante en la composición o creación de nueva música, al ser éste quien propone las nuevas melodías al resto de los integrantes. Si bien estas nuevas melodías son probadas por todos los músicos, con aportes y ajustes de su parte, la autoría es del director.

Se han descrito distintas formas de componer nuevo repertorio dentro de la orquesta típica: sacando una nueva melodía en la víspera de la fiesta, llevando las nuevas composiciones ya creadas a los compromisos, trabajando nuevas ideas de cualquier miembro de la orquesta y

teniendo al director como único autor de las nuevas composiciones. Esto deja en evidencia que no existe un único camino para ampliar el repertorio de la orquesta típica, ya sean de Lima o de la sierra, sino que se ajusta tanto a las necesidades de los compromisos, como a la apertura de su director o a la tradición del mismo.

2.4. Antecedentes de los músicos de la orquesta típica

Esta sección está dedicada a la descripción de los miembros de la orquesta típica, los músicos mas no el director, teniendo en cuenta lo siguiente:

2.4.1. Lugar de procedencia

De todos los músicos entrevistados, así como de la información que dieron los mismos directores de orquesta, un gran número manifestaron no ser de la capital. Solo dos de los integrantes más jóvenes nacieron en Lima, pero de igual forma son hijos de migrantes de la sierra. Uno de los músicos entrevistados, al ser cuestionado sobre los años que tenía viviendo en Lima luego de haberse trasladado desde Huancavelica, dijo lo siguiente: “[vivo en Lima] desde mi niñez. Por eso, un poquito ya al menos me sé pronunciar y dialogar. Porque mayormente mis paisanos cuando bajan, no se saben expresar. Como dice el dicho: yo ya estoy subiendo, ya he bajado”.

Esta declaración deja ver que entre los mismos músicos migrantes podría hacerse una diferencia, según la cantidad de años que viven en Lima. La declaración escrita líneas arriba puede ser entendida como un motivo de orgullo por parte del entrevistado, poniéndose a sí mismo en una mejor “situación” que aquel que, por haber migrado recientemente, no ha tenido las ventajas de crecer en la capital.

Sin embargo, el hilo unificador entre los miembros es que todos de alguna manera tienen una relación con el lugar de donde proviene la orquesta típica y su música, así como con su tradición. Ya sea por haber estado expuestos a las celebraciones donde participa la agrupación como parte de su vida en la sierra y su cultura, o por haberla adquirido a través de sus padres o su familia. No se encontraron integrantes sin estos vínculos, aunque no se descarta la posibilidad de que haya músicos que tocan en orquesta típica solo como un trabajo y no como parte de su cultura.

Entre los entrevistados, los lugares de procedencia de los músicos, y los padres de los músicos nacidos en Lima, son Yauyos, Huancayo, Huánuco, Huancavelica, Huarochirí, Cerro de Pasco, Jauja.

2.4.2. Lugar de residencia en Lima

Tal como manifiesta Humberto Anderete, director de la Orquesta Folklórica “Los Democráticos” del Folklore, la mayoría de músicos residen en la parte este de Lima, en lugares como Ate, Vitarte, Santa Anita, Chosica. Además de estos lugares, se recogió que otros distritos de Lima donde residen los músicos son San Juan de Miraflores, San Juan de Lurigancho, Manchay, Barrios Altos.

Estos lugares se relacionan directamente con los espacios donde la orquesta típica se presenta. Los locales donde se ha observado hay más compromisos animados con esta agrupación, se encuentran en Ate Vitarte y Santa Anita, principalmente en la Carretera Central. Una interpretación a esta correspondencia es que los cultores de las prácticas musicales en las que está contenida la orquesta, han delimitado un espacio que les permite realizar su vida cotidiana y mantener sus tradiciones dentro de un lugar determinado en la capital, como lo es Lima Este.

Romero (2004) dice al respecto de los lugares de presentaciones de la orquesta típica en Lima:

La carretera Central es la locación más conveniente para estos encuentros [eventos], porque es la ruta principal a través de la cual el Valle del Mantaro se comunica con Lima, y alrededor de ella se ha asentado la mayoría de migrantes del valle. Es, sin embargo, a lo largo de los primeros doce kilómetros de la carretera (la más cercana a Lima), en el populoso e industrial distrito de Vitarte, donde los numerosos campos deportivos transformados en arenas musicales están regularmente dispersos (p. 163).

Esta cita pertenece a los resultados de su investigación realizada en la década de 1980. Sin embargo, se puede observar, si se compara con la información recogida actualmente que, desde esa época, el lugar de asentamiento de los migrantes de la sierra central para realizar sus prácticas culturales no ha sufrido mayor variación. Por esto que se propone que el lugar de residencia de los músicos está directamente relacionado con los lugares donde se presentan.

2.4.3. Nivel de conocimientos de teoría y lectura musical

Ante la pregunta de su nivel de conocimiento leyendo música o partituras, nuevamente los más jóvenes son los que más dominio dicen tener en la lectura musical. Los mayores le dan más valor a su oído musical desarrollado y a su vasta experiencia y conocimiento del folklor que, para ellos, es la parte fundamental para tocar en una orquesta tradicional.

Sin embargo, tanto los directores como los músicos entrevistados la dan mucho valor a saber leer partituras. El director Andrés Gastelú comenta que “antiguamente todo era más empírico, no sabían leer. Pero, en la actualidad, muchos se han preocupado y, casi en todas las orquestas típicas, de los músicos casi el 80% lee música. Unos colegas están en el Conservatorio, otros en las Fuerzas Armadas. Entonces, ya se ha avanzado en esa parte porque antes era más empírico”

(Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019). Así como él, todos los directores con los que se conversó dijeron que ahora lo común entre los miembros de la orquesta típica era que sepan leer partituras, ya sea en un nivel básico o avanzado.

Este dominio de la lectura musical supone una ventaja para las orquestas cuando se trata de ampliar los géneros que interpretan. Es decir, gracias a que la mayoría de sus miembros pueden leer una partitura e interpretar la música en su instrumento, la agrupación ha logrado tocar géneros considerados, por ellos mismos, como más complejos. Así, tenemos que ahora la orquesta puede tocar salsa o merengue, o cualquier género no tradicional, teniendo a la partitura como guía.

En este sentido, se ha observado que si bien la lectura musical es importante, se busca que un músico de la orquesta típica pueda mostrar un equilibrio entre sus habilidades para tocar música folklórica o tradicional y su nivel de adaptarse a tocar nuevos géneros a través de mejorar su interpretación de la partitura.

2.4.4. Edad

Se ha encontrado que el rango de edades de los músicos de la orquesta es amplio: desde los 20 hasta los 55 años aproximadamente. Si bien sabemos que hay músicos con más de 55 años, cabe resaltar que los jóvenes también están cultivando la música folklórica a través de la herencia cultural de sus padres migrantes y que son ellos quienes, al dominar más la lectura musical, pueden comenzar a generar cambios significativos en el tiempo dentro de la orquesta.

Sin embargo, es relevante mencionar que los miembros con mayor experiencia tocando en orquesta típica, demuestran lo aprendido a través de los años en su dominio interpretativo de la

música tradicional de la agrupación. Además, generan un aporte musical a los géneros aceptados por la audiencia y a su vez, los más jóvenes se pueden enriquecer de su experiencia.

Se ha observado que los violinistas están entre los mayores del grupo. Se puede establecer una relación entre el tipo de instrumento que ejecutan y la edad del músico, que podría revelar una característica ligada a la estética musical de la agrupación. Es decir, mientras que hay más saxofonistas jóvenes que pueden aportar e innovar en las partes donde ellos son los protagonistas, el violín y el arpa interpretan una sección de la pieza, llamada interludio, donde el diálogo entre ellos resulta de una improvisación. Esta improvisación está marcada por la forma tradicional de tocarla, con ciertos tipos de ritmos y armonías interiorizados por sus ejecutantes, a un nivel en que los directores de las orquestas, cuando componen, no hacen partituras para estos instrumentos, solo les hacen indicaciones de acordes u otra observación que sea necesaria.

Por lo tanto, se podría decir que un violinista mayor de 50 años ejecuta su instrumento de la manera tradicional esperada debido a contar con mayor experiencia dentro de las prácticas culturales de las que forma parte la orquesta típica y que, por eso, se puede observar que los violinistas, en su mayoría, están entre los integrantes de más edad del grupo. Cabe resaltar que no se ha mencionado al arpa, a pesar de tener la misma historia que el violín dentro de la región del valle y de la orquesta, ya que, al ser un instrumento de mayores dimensiones que se debe transportar cargado, no solo se necesita del conocimiento tradicional para saber ejecutarlo, sino también de una buena condición física que permita al músico transportarlo.

2.4.5. Profesión

No se ha encontrado integrantes que se dediquen exclusivamente a la música: todos tienen trabajos, comercios o negocios de otros rubros. Lo que sí es importante tener en cuenta es que

estas otras obligaciones laborales se caracterizan por ser independientes, distinto de un modelo de trabajo donde se tiene que estar en una empresa o fábrica con un horario fijo. Por ejemplo, entre los músicos existen taxistas, policías retirados, albañiles, dueños de puestos en grandes emporios comerciales como Mesa Redonda o Gamarra, dueños de inmuebles que alquilan, trabajadores universitarios con horarios flexibles. La característica de ser independientes es muy importante, ya que esto les permite viajar fuera de Lima a los distintos compromisos dentro del calendario de fiestas de la región de la sierra. De lo contrario, no podrían realizar ambas actividades.

CAPÍTULO III

MEDIOS DE DIFUSIÓN DE LA ORQUESTA TÍPICA

3.1. Los compromisos y su promoción

Las orquestas típicas del valle del Mantaro de Lima tocan en lo que ellos llaman “compromisos”, en referencia a fiestas regionales o costumbristas, eventos públicos y privados. Las personas que contratan a la orquesta se ponen en contacto vía telefónica con el director, donde se habla de la fecha y honorarios por la presentación, lugar, hora y tipo de compromiso. Una vez que el director ha aceptado, solo debe comunicarlo a sus músicos, quienes no tienen mayor injerencia en la decisión de los lugares o eventos donde la agrupación se presenta: es decisión del director.

Si bien esta suele ser la dinámica que prima en las orquestas, encontramos algunos casos excepcionales. Por ejemplo, el director Javier Fabián comenta: “yo como dueño, a la orquesta ya la veo como empresa...Trabajo así con junta directiva, pero menos con el cargo que yo tengo como dueño. El dueño y el cargo de director va a ser vitalicio, pueden cambiar presidente, tesorero, secretario, pero a mí, mi puesto ahí queda”. Existen diferentes cargos en la junta directiva: “presidente, tesorero, secretario de deporte, secretario de imagen, prensa y propaganda, fiscal, que fiscaliza todo, director técnico, que ve la parte musical que ensayamos”, y, por supuesto, su propio cargo como dueño de la orquesta. Continúa diciendo: “yo hago el contrato, entrego al tesorero el papel de contrato... yo no me meto en la parte económica” (Fabián, comunicación personal, 26 de setiembre de 2019).

Así pues, en la orquesta de Javier Fabián, el contrato lo hace él como dueño de la agrupación, para luego delegar los demás procedimientos hacia los miembros de su junta directiva. Dentro de esta dinámica, donde los miembros de la orquesta están organizados como en una empresa, se

promueve el desarrollo de la agrupación a través de atribuir una función a cada miembro y se busca que haya un apoyo donde todos sean partícipes. Esta es una característica encontrada en esta orquesta en particular, mas no en el resto de agrupaciones con las que se ha trabajado, ya que normalmente es en el director de la orquesta en quien recae las responsabilidades del grupo como agente que brinda un servicio cultural o de entretenimiento.

En estos compromisos, la orquesta típica es más una agrupación acompañante, ya sea tocando para el público o para un grupo de danzantes, cuya función es parte de la animación y entretenimiento de la actividad en general, lo cual no le resta importancia dentro del evento, por el contrario, contar con orquestas conocidas puede asegurar una mayor audiencia en el compromiso. Por este motivo, no suelen hacer ellos mismos promoción para dichas presentaciones. Se ha observado que, en sus páginas de Facebook -el tema de la presencia de la orquesta típica en las redes sociales se tratará más adelante en este capítulo-, cuelgan con frecuencia fotos, vídeos y realizan transmisiones en vivo durante el día del evento. Cuando se les hizo la pregunta a los diferentes directores de si ellos hacen promoción de sus presentaciones, estos han manifestado que no, que eso le corresponde al contratista, pero que ellos pueden “ayudar” de alguna manera. En esta línea, el director Andrés Gastelú comenta que la promoción de los eventos “corre por el organizador, pero en parte nosotros le ayudamos con nuestros programas... Yo paso la agenda a los que manejan mis programas [radiales]” (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019). De esta forma, los oyentes se enteran si la orquesta está tocando en Lima o en algún pueblo de la sierra.

El hecho de que las orquestas se limiten en la promoción de los eventos en los que participan es una característica que no se ha encontrado explicada en los libros de marketing musical. Se puede encontrar amplia bibliografía sobre las dimensiones de un proyecto o grupo musical para

tener éxito en el mercado, donde la publicidad del mismo y de sus conciertos es vital para lograr tener un mayor alcance y una mayor audiencia y, por lo tanto, tener más contratos y presentaciones.

Sin embargo, las orquestas típicas pueden tener presentaciones todos los fines de semana en Lima y fiestas de tres a cinco días en la sierra, lo que supone una forma distinta de promoción.

Little hace énfasis en la importancia de los conciertos como promoción:

Las actuaciones en directo son, además de la mayor fuente de ingresos del artista, la mejor promoción que existe. Debemos insistir en este hecho: los conciertos son vitales... Se debe tener en cuenta las actuaciones en directo como poderosos actos de comunicación. Convencer a una audiencia con un buen espectáculo es la mejor manera de fomentar movimiento real en torno a un proyecto musical. Y no solo eso. Los conciertos son una gran excusa para que los medios y el público hablen de ti antes y después (2012, p. 1293).

Siguiendo este modelo, se puede llegar a la conclusión de que la promoción de las orquestas típicas se da en mayor medida a través de sus presentaciones en vivo, la cual, además, es considerada “la principal fuente de ingresos de la industria musical actualmente” (Little, 2012, p. 1278).

Como ya se ha mencionado, se ha determinado que las orquestas típicas de Lima están insertas en un circuito de presentaciones, ya sean dentro del calendario de rituales y fiestas de las distintas regiones de la sierra como de compromisos públicos y privados. Estas agrupaciones son parte importante de las celebraciones, llegando a ser el motivo de asistencia de algunos de los espectadores. Es decir, existe un público seguidor de ciertas orquestas típicas en particular que tienen como una de sus motivaciones principales para asistir a la fiesta, el escuchar a la agrupación de su preferencia.

Es así que, de las personas entrevistadas que consumen esta música, una de ellas manifestó asistir a compromisos como espectadora unas 4 o 5 veces al año. Cabe resaltar que la entrevistada es de la ciudad de Junín, tiene 34 años y migró a la capital a los 17 años. Además de asistir a los eventos como espectadora, pertenece a la asociación de los Hijos Residentes del Barrio de Julca en Lima, que tiene presentaciones en compromisos a lo largo del año mostrando diferentes bailes de la zona, como tunantada y chonguinada. Así como ella, dentro de las observaciones realizadas en los eventos asistidos, se ha podido notar que parte de los consumidores son participantes activos de los compromisos: cuando deben participar como danzantes o músicos y cuando solo asisten para participar como espectadores.

Por el contrario, uno de los entrevistados originario de Jauja, residente en Lima hace 15 años; manifestó que al vivir en Lince, ir hasta Santa Anita o Ate Vitarte para asistir a los eventos donde participa la orquesta típica era muy lejos para él y que, por ese motivo, no había asistido hasta ahora a escuchar su música en vivo. En este caso, la persona entrevistada estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú, la carrera de Ingeniería Mecánica y pertenece al CEMDUC tocando el saxofón en el Grupo Andino.

De la asistencia a los eventos se ha podido observar también características generales de los espectadores como edad, vestimenta y comportamiento. Las edades de los asistentes estaban dentro de un rango amplio, pudiendo encontrar desde gente joven hasta personas de aproximadamente 70 años. Todos participando activamente de la fiesta, ya sea bailando o brindando alegremente con sus acompañantes. No se observó gente con trajes típicos de la zona de la sierra, a excepción de los danzantes. El único accesorio considerado típico de la zona que es usado con frecuencia entre los asistentes es el sombrero tradicional. Cabe decir que la gente más joven resaltaba por su forma de vestir con elementos más citadinos o influenciados por las

tendencias observadas en otro tipo de manifestaciones culturales o musicales, como largas cadenas doradas, gafas de sol en las horas de la noche o gorras de ala recta. Sin embargo, formaban parte de la celebración cantando y bailando con notable sentimiento y orgullo por la música que estaban escuchando. Esta característica se observó en todos los asistentes que, incluso bailando solos, se podía percibir el gusto con que lo hacían.

A continuación, se procederá a explicar los tipos de compromisos en los que la orquesta típica participa.

3.1.1. Rituales y fiestas

Tal como manifiesta el director Andrés Gastelú, el género que más cultiva la orquesta típica en Lima es la tunantada. Para las festividades del calendario de rituales y fiestas de la región del valle del Mantaro, las orquestas típicas de la capital viajan a la zona mencionada para ser parte de estas celebraciones. Dentro de la observación de campo realizada, las presentaciones de las orquestas típicas de las que se pudo ser parte fueron celebraciones de aniversarios de las mismas orquestas, celebraciones por el Día de la Madre, aniversario de instituciones tunanteras y presentaciones de las compañías de danza de tunantada ganadoras de concursos realizados en Jauja o pueblos aledaños.

Dentro de las celebraciones del calendario de rituales y fiestas de la región, solo se pudo observar la celebración de la Fiesta de las Cruces, en el mes de mayo de 2018, en el distrito de Ate Vitarte. Al consultar a los directores entrevistados por la participación de sus orquestas en los rituales y las fiestas regionales que se pueden celebrar en Lima, manifestaron que sus agrupaciones, a lo largo del año, viajaban al mismo lugar de la celebración siguiendo el calendario de rituales y fiestas. Como ya se ha mencionado, Romero (2004) propone una lista de

estas celebraciones y las respectivas agrupaciones que participan, en la que se encuentra la orquesta típica (ver anexo 2).

Sin embargo, una de las oyentes con quien se conversó, comentó sobre dos fiestas patronales donde participa la orquesta típica como acompañante del baile de la chonguinada, celebradas en Junín y en Lima. La primera se desarrolla del 7 al 12 de enero en Junín, por el Día de los Solteros. Aquí, solo los solteros pueden participar del concurso de chonguinada que se realiza. Sin embargo, esta fiesta solo se celebra en Junín, no tiene una réplica en Lima. A diferencia de la segunda fiesta, que se desarrolla del 30 de abril al 6 de mayo, celebrando al “Señor de los Martes” o el Día de los Casados. La entrevistada cuenta sobre esta celebración:

En Junín inicia el 30 de abril con la víspera, que hacen fiesta en cada barrio y cada día tienen un programa. El día 3, que es el día central, todos los barrios van a la plaza de toros a presentarse porque hacen un concurso del baile de la chonguinada y ese concurso tiene premios. El primero es 5000 soles, el segundo menos y así. Eso lo pone la Municipalidad, pero tiene venta de entradas, tiene ingresos (Ricaldi, comunicación personal, 19 de noviembre de 2019).

La celebración que se realiza en Lima tiene otras características:

En Lima, como lo realizamos un solo día, se alquila un local y participamos como 5 o 6 barrios de Junín que tienen acá pues en Lima su gente. Todo es en un solo día y hasta ahora lo venimos haciendo en el local SamayWasy que está en Santa Anita. Se contrata una o dos orquestas porque eso lo realiza la Asociación de los Hijos residentes de Junín. Ellos se encargan de hacer eso. A veces cobran entrada, a veces no cobran entrada, dependiendo contratan a uno que otro artista [cantante] más las orquestas y las presentaciones de nosotros [bailando], pero se realiza en un solo día. Aproximadamente el 25 o 26 de mayo (Ricaldi, comunicación personal, 19 de noviembre de 2019).

Manifestó que buscan realizar esta celebración una o dos semanas luego que en Junín, para que aquellos que no pudieron viajar a la fiesta en provincia, por motivo de trabajo, salud o económico, puedan participar de ella en la capital. Además, en Lima, los danzantes de chonguinada solo se presentan, sin entrar a algún concurso. Para finalizar, la entrevistada contó que ha observado a gente de todas las edades asistiendo a esta celebración.

Esta información da cuenta de celebraciones que se realizan, tanto en provincia como en Lima, y donde participan orquestas de Lima en las que se llevan a cabo en la capital. Resalta el hecho de que, en ambas celebraciones, parte del público es el mismo. Las personas nacidas en Junín que cuentan con la oportunidad de viajar para participar de la fiesta, de igual manera forman parte de la celebración que se realiza en Lima.

Por lo tanto, a partir de los datos recogidos en esta investigación, es posible afirmar que las orquestas típicas pueden seguir formando parte del calendario de celebraciones de la región del valle del Mantaro, a pesar de ser agrupaciones limeñas o cuyos integrantes residen en Lima. Esto sucede debido a su característica de agrupación nómada, ya que se encuentran constantemente viajando de pueblo en pueblo, además de presentarse en la capital.

3.1.2. Eventos privados

Se denomina eventos privados a aquellos compromisos que no pertenecen al calendario de rituales y fiestas propios de una región, sino a las celebraciones organizadas por personas naturales y no por toda una comunidad. Por ejemplo: aniversarios, matrimonios, cumpleaños, bautizos, almuerzos o eventos deportivos. Estas son actividades que presentan ciertas peculiaridades respecto del espacio en el que se realizan y al presupuesto con el que cuentan. Normalmente, se suelen llevar a cabo en locales para eventos o casas particulares. Respecto del

presupuesto, se debe señalar que es menor en comparación a la inversión que se puede realizar en una fiesta donde se involucra toda la comunidad. Debido a esto, en muchas de estas actividades, las orquestas reducen el número de sus músicos. En el caso de una orquesta de 18 integrantes se puede reducir a solo 10 músicos: un arpa, un violín, dos clarinetes, cuatro saxos altos, dos saxos tenores.

En este tipo de compromisos es cuando más se puede observar a la orquesta típica tocando géneros no tradicionales. Como cuenta el director Andrés Gastelú, su orquesta toca “mambos, boleros, cumbias, polcas, marineras, rock, pop, baladas. Yo sí [toco de todo]” (los géneros no tradicionales tocados por la orquesta están descritos en el capítulo anterior). Asimismo, esto también modifica la conformación instrumental de la orquesta, en la que se puede incluir un percusionista de apoyo para tocar estos nuevos géneros o donde uno de los miembros que interpreta otro instrumento, pasa a los instrumentos de percusión. Continúa Andrés Gastelú: “el arpista, por ejemplo, toca la conga, el violín toca los bongós. Para eso también ellos saben, dominan ese instrumento. Y el otro violín no, entonces agarra la güira” (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019). Un ejemplo de la forma de hacer arreglos musicales de los géneros no tradicionales para la orquesta típica está explicada en el capítulo anterior.

Por lo tanto, la función de la orquesta típica en los compromisos privados es de entretenimiento, ofreciendo un repertorio que combina lo tradicional y lo actual. En este tipo de eventos, se puede observar la versatilidad de esta agrupación tanto en su música como en su conformación instrumental. Esto, junto con su participación en los eventos tradicionales y costumbristas, hace de la orquesta típica un conjunto capaz de adecuarse a su entorno con un estilo particular propio.

3.1.3. Ausencia de conciertos propios

Una característica peculiar que se ha podido recoger de las orquestas típicas estudiadas es que estas no realizan conciertos propios. Es decir, su práctica musical de presentaciones está sujeta a la red de compromisos para los que son contratados. A pesar de crear nueva música para las presentaciones en las que lo solicitan, las orquestas no buscan promocionarlas en conciertos fuera de los mismos para las que estas nuevas piezas fueron compuestas. Asimismo, la promoción de los compromisos para los que fueron contratados, como se ha indicado líneas arriba, no es hecha por la orquesta.

Por lo tanto, se puede afirmar que estos grupos se “deben a la fiesta”, es decir, sus presentaciones existen tanto se dé el compromiso para los que fueron contratados o en los que su participación es parte de la tradición. La organización de conciertos donde la agrupación es la protagonista es una práctica poco común que, en las orquestas típicas, solo se da en las celebraciones de aniversarios de la propia orquesta, que, a su vez, puede ser una práctica poco frecuente. La orquesta Selección Brahma, dirigida por Edson Gozar, realizó en el 2019 un evento por el aniversario de su orquesta. El director Andrés Gastelú, de la orquesta Amigos del Mantaro, que fue fundada por su padre hace aproximadamente 50 años, comentó que hace más de 10 años su orquesta no organiza un concierto propio ni para su aniversario. Cabe resaltar aquí lo que cada entrevistado entiende por “concierto propio” y, a su vez, lo que consideran como un concierto de celebración de aniversario de su orquesta. Por ejemplo, el director Javier Fabián manifestó que, por ser una orquesta joven, fundada en noviembre del 2011, hasta ahora no había realizado ningún concierto propio, ni para su aniversario, pero que estaba en sus planes. Sin embargo, más adelante en la entrevista dijo que:

No es fácil. Sería bonito [celebrar su aniversario] en la Plaza Mayor, centro de Lima, aunque nuestra música más llama en lo que es el mercado, más a provincianos, Plaza Vitarte. Nosotros hacemos nuestro aniversario pero no hacemos un concierto así como se ve como hace Antología, no. Nosotros hacemos el aniversario, llegamos al local y la gente disfruta hasta ahí no más, pero un aniversario o un concierto así para que escuchen no más, hasta el momento no (Fabián, comunicación personal, 26 de setiembre de 2019).

Al averiguar el tipo de conciertos que realiza el grupo Antología con motivo de su aniversario, se encontró que con motivo de sus 20 años de trayectoria, el domingo 10 de noviembre del 2019 dieron un concierto sinfónico en el Parque de la Exposición con invitados como Jean Pierre Magnet, Max Castro y Óscar Arzapalo (Raíces de Jauja) (La República, 2019). Asimismo, al buscar en la página de Facebook de la Orquesta Folklórica Sociedad Hermanos Fabián, se encontraron *flyers* de la celebración del aniversario de la agrupación en el 2018 (ver figura 3) y de su director, Javier Fabián Camarena en el 2019 (ver figura 4).

De este modo, al ser poco común dentro de las orquestas típicas la realización de lo que en esta investigación hemos definido como “conciertos propios”, espectáculo organizado por la propia orquesta donde ella es la protagonista, es que se pueden dar estos escenarios donde los propios directores no consideran ninguna de sus presentaciones dentro de esta categoría. A pesar de la situación expuesta sobre la orquesta folklórica Sociedad Hermanos Fabián y las consideraciones de su director sobre los conciertos propios, se sigue contemplando una ausencia de eventos o conciertos entre las orquestas típicas en las cuales éstas sean las protagonistas. Más aún si se les compara con proyectos musicales de otros géneros que conforman la escena musical limeña, además del folklore, como la cumbia, el pop, la música romántica y la salsa por mencionar algunos. Mientras que la orquesta típica aún está asociada con sus contextos celebratorios, siendo

una agrupación ligada a una identidad regional, ritual, perteneciente a un circuito tradicional, las bandas o los proyectos solistas que son parte de los géneros mencionados, subsisten dentro de la escena por la realización de conciertos propios protagónicos.



Figura 3. Afiche publicitario del 7.º aniversario de la orquesta folklórica Sociedad Hermanos Fabián (2018)



Figura 4. Afiche publicitario del Aniversario de Javier Fabián Camarena(2019)

3.2. Otros medios de difusión de la música de la orquesta

Las orquestas del valle del Mantaro promocionan su material musical de manera particular, sin asociarlo a algún evento o presentación. En esta sección, se tratará sobre la presencia de las orquestas típicas y su música en Facebook, YouTube, radio, así como sus producciones discográficas y de vídeo.

3.2.1. Redes sociales

Una red social es “una plataforma o un portal Web compuesta por personas o usuarios con intereses comunes que se registran en dicha red social con el objetivo de compartir información personal o profesional. Al final se generan comunidades en torno a intereses similares” (Maciá y Gosende, 2011, p. 28). Para ilustrar la presencia de las orquestas típicas en las redes sociales, se está considerando a las dos plataformas en las que se ha podido determinar que la orquesta tiene presencia: Facebook y YouTube, en tanto ambas pueden considerarse como estructuras sociales de un grupo de personas que comparten sus intereses, se comunican y expresan abiertamente su propia identidad (López, 2016, p. 37).

Actualmente, las redes sociales suponen “uno de los escaparates principales para la promoción musical... Estar presente en las redes sociales es importante, porque el público las usa mayoritariamente y se comunica a través de ellas. Conocerlas a fondo se ha convertido en un requisito fundamental para el marketing musical” (Little, 2012, p. 1113). En esta línea, se ha podido observar que las orquestas típicas cuentan con una página de Facebook, la cual emplean para dar a conocer su orquesta al público. Si bien no se puede afirmar como una característica de la totalidad de las orquestas típicas, sí se evidenció que sucedía así en muchas de ellas. Además,

se han encontrado páginas activas, con una publicación al día, hasta páginas donde la frecuencia de publicaciones es más esporádica, una vez al mes.

Orquestas como la del director Javier Fabián se encuentran entre las más activas que se han podido observar. En el perfil de Facebook de la orquesta folklórica Sociedad Hermanos Fabián se pueden ver publicaciones no solo de presentaciones, sino también de sus ensayos, nuevas canciones y momentos de confraternidad entre los miembros de la orquesta, tales como transmisiones en vivo de partidos de fútbol, reuniones de almuerzos entre los miembros, saludos de cumpleaños de los músicos, etc. Así pues, tienen esta plataforma como un medio de difusión de su trabajo y su producción musical desde el proceso creativo hasta el producto final.

También se pueden encontrar los *flyers* de algunos de los compromisos para los que son contratados. Sin embargo, como ya se ha mencionado, es más común encontrar fotos, vídeos y transmisiones en vivo de la participación de la orquesta durante el evento, y, junto con esto, la mención del lugar donde se encuentran, ya sea en Lima o provincia. Las páginas de Facebook de la orquesta Selección Brahma tiene publicaciones en menor medida, pero siguiendo las características antes descritas. Mientras que las orquestas Los Democráticos del Folklore y Los Amigos del Mantaro aún no han incursionado en esta plataforma como un medio oficial de promoción de su agrupación, aunque sí lo hacen a través de sus cuentas personales.

Cuando se consultó sobre la visita a los perfiles de las orquestas a los oyentes entrevistados, la respuesta fue que la escucha a través de Facebook no se realizaba entrando a las páginas de las agrupaciones, sino a través de la reciente opción “Watch”. En ella se puede realizar una búsqueda específica de vídeos colgados en esta red social que pertenecen a un mismo rubro o tema y que puede ser de distintas páginas o perfiles inscritos en esta plataforma. De esta manera,

una de las entrevistadas mostró como escribía solo la palabra “orquestas” en la opción de búsqueda de Watch y aparecían distintos vídeos de agrupaciones variadas entre las que encontraban las orquestas típicas. Al seleccionar un vídeo, ella podía seguir trabajando con sus audífonos solo escuchando la melodía mientras el vídeo avanzaba en su celular.

Como ya se ha mencionado, la orquesta Los Amigos del Mantaro aún no cuenta con un perfil en Facebook. Como comenta su director cuando se le pregunta el motivo de la ausencia de su orquesta en Facebook, pero sí una cuenta en YouTube creada el 18 de setiembre de 2018, con 22 subscriptores y 12 álbumes subidos, “recién estamos entrando a eso este año... Y parece mentira, tenemos bastante aceptación, ya YouTube nos está pagando. No sabía de eso yo” (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019). Aquí se puede observar que la orquesta ha decidido por una forma de promoción en la que YouTube es el canal principal para su difusión a través de Internet.

Esta plataforma de vídeos resultó ser uno de los canales más efectivos para hacer llegar la música de las orquestas típicas no solo al público limeño sino a través de todo el país y a los peruanos que residen en otros países. Se pueden encontrar una cantidad significativa de vídeos de distintas orquestas típicas tocando en Lima y provincias. Éstos no siempre son subidos por los canales oficiales de las propias orquestas, algunas personas que forman parte de la comunidad que crea esta red social, graban los vídeos y los suben en sus cuentas personales.

De los oyentes entrevistados, todos dijeron que YouTube era el medio a través del cual escuchaban con más frecuencia a sus orquestas favoritas. Durante su trabajo, ya sea en la computadora o en el celular, buscan vídeos que tenga una recopilación de muchas canciones, para no tener que cambiarla cada pocos minutos, y lo dejan corriendo mientras continúan con sus

actividades. En este contexto, el contenido de la grabación visual en sí no es relevante, solo escucha el audio. De igual manera, en reuniones familiares, estos vídeos se ponen en el celular o la televisión, se conectan a un parlante y se disfrutan las melodías.

Al acceder a los comentarios de los vídeos con más vistas, colgados entre el 2016 y 2019, de las siguientes orquestas: Los Amigos del Mantaro, Orquesta Folklórica Sociedad Hermanos Fabián, Los Democráticos del Folklore, La Gran Orquesta Perú, Nuevo Amanecer del Perú, Compadres de América y Súper Nobel del Perú, se ha podido llegar a una interpretación del tipo de público que escucha la música de la orquesta a través de esta plataforma.

El promedio de comentarios son positivos, pudiendo encontrar mensajes de felicitaciones y saludos a la orquesta y a su director, palabras de orgullo y elogios hacia el género tradicional que está interpretando la agrupación y preguntas sobre el nombre de las piezas para identificarlas. Junto con los saludos se puede encontrar también la procedencia de las personas que escriben. Por ejemplo, mandan saludos desde Tacna, Cerro de Pasco, Huancavelica, Marco, Ayacucho y Barcelona. Esto demuestra el alcance que pueden tener las agrupaciones gracias a un medio tan globalizado como Internet. Se encontraron también comentarios donde las personas consultaban el número de contacto del grupo para comunicarse y ver la posibilidad de contratarlos. Aunque no se ven mensajes de respuesta, estos comentarios serían el fruto de la promoción que hacen las orquestas a través de YouTube.

Sin embargo, también se encontraron comentarios criticando la forma de tocar cierto género por parte de la orquesta, y hasta denuncias de robo del nombre de una agrupación. Ciertamente son pocos los comentarios negativos, pero no pueden ser dejados de lado. La apertura de esta plataforma virtual como YouTube permite que, quien cuelga un vídeo, reciba tanto mensajes

positivos como negativos, y, en el caso de artistas que suben a Internet su trabajo, pueden procesar esta información en aras de mejorar.

3.2.2. Radio

David Little, en su libro *Marketing Musical* (2012) describe a la radio como “históricamente el canal más importante para promocionar la música grabada. La relación de necesidad entre las emisoras de radio musicales y la industria es mutua: la radio necesita música para atraer a sus oyentes, mientras que las discografías necesitan a la radio para llegar a su público” (p. 830). Así es que, desde las grandes movilizaciones del campo a la ciudad en la segunda mitad del siglo XX, la música folklórica ha encontrado un medio de comunicación masivo con mayor alcance incluso que la televisión y la prensa para difundir su “música de migrante”, en la radio. La emplea como mecanismo de penetración en la sociedad limeña, para promocionar espectáculos folklóricos, a sus intérpretes y a las sociedades que los agrupa (Vivanco, 1983, p. 98). “En el proceso de adaptación a la ciudad, los medios de comunicación –sobre todo la radio- jugaron un papel de suma importancia para los inmigrantes provincianos en el afán de acomodarse a su nuevo lugar de vida” (Cárdenas, 2014, p. 10). Es posible conocer más detalles del rol de la radio en la difusión de la música folklórica el siglo pasado leyendo a Cárdenas (2014), Lloréns (1983, 1986, 1990), Romero (2004) y Vivanco (1983).

Vivanco también describe el uso de la radio como “una nueva forma de exaltación y promoción de intérpretes, a cargo de empresarios y en función de sus intereses comerciales. Uno de los eficaces medios de esta maquinaria publicitaria – aparte del periódico – es la Radio. Es una forma deliberada de llegar a la masa de migrantes que constituyen el espectador” (1973, p. 109).

Actualmente, aún podemos encontrar la eficacia de los medios en la “maquinaria publicitaria”, cuando Andrés Gastelú comenta que los oyentes de sus programas radiales dicen “uy, señor, me gusta su orquesta... Queremos para un matrimonio en Huancayo” y los llaman. Además, hace énfasis en la fuerte inversión que hace para que los programas de radio pasen su música: “se gasta duro en promoción” (Gastelú, comunicación personal, 24 de setiembre de 2019).

Para las orquestas típicas del valle del Mantaro en Lima, la radio constituye un medio de difusión de su nueva música (composiciones que están directamente relacionadas con las celebraciones de las que han sido parte). Aquí se pueden escuchar tunantadas, chonguinadas y santiagos, géneros musicales tradicionales de la región de la sierra central que pueden ser instrumentales o cantados, en emisoras de música folklórica en radioemisoras de amplitud modulada – AM: Radio Inka, Radio Éxito, Radio San Isidro. Asimismo, la música de Los amigos del Mantaro y la Orquesta Folklórica Sociedad Hermanos Fabián se puede escuchar en Radio Calor de Huancayo y Radio Jauja.

3.2.3. Discos y vídeos

El año 1947 marca el verdadero inicio de la industria disquera nacional (discos grabados en el Perú) de la música folklórica, gracias a la iniciativa del Dr. José María Arguedas, que ocupaba el cargo de Jefe de la Sección Folklore del Ministerio de Educación, quien decidió ceder al gerente de Odeón, empresa grabadora de discos, unas grabaciones en acetatos matrices de 12 pulgadas. Como resultado, los artistas “Hermanitas Zevallos” y Jacinto Palacios fueron los primeros en grabar en 1947, en la Sección Folklore y en la máquina “Pesto” del Ministerio de Educación (Vivanco, 1973, pp. 127 - 128).

Desde este punto, la industria del disco de la música folklórica de los migrantes en Lima tomó impulso hasta crearse varias empresas disqueras dedicadas a esta música y llegar a lanzar miles de discos al día, motivo que llenaba de orgullo y de un sentimiento de triunfo para el intérprete y el pueblo de procedencia. (Vivanco, 1973, p. 127). Este auge se mantuvo hasta la natural caída del disco no solo dentro de la música andina o folklórica, sino en todo el mundo, donde el MP3 y luego Internet, pasaron a desplazar al disco como protagonista de la difusión musical. “La música se ha liberado de su soporte físico y ahora circula libremente en la red mediante esquemas de todo tipo, desde modelos de pago hasta P2P, pasando por streaming o simples búsquedas que conducen a descargas directas” (Dans, 2010).

En esta línea, Little, en su libro *Marketing Musical*, pone el 2001 como la fecha en que se inició el descenso profundo y continuado del sector discográfico (Little, 2012). Sin embargo, aún existe la convivencia entre el modelo tradicional de difusión musical y la que se da a través de Internet.

Las orquestas típicas se desenvuelven con mayor frecuencia en el terreno del modelo tradicional, donde la realización y comercialización de un disco en físico sigue siendo motivo de orgullo y satisfacción. Así lo manifiestan los directores Javier Fabián y Andrés Gastelú, que cuentan con muchas producciones discográficas que estuvieron presurosos a enumerar y mostrar dentro de las entrevistas. Javier Fabián comentó de sus 7 producciones, una por año, donde cada uno tenía un aproximado de 14 temas, que eran la recopilación de las nuevas composiciones del año. Asimismo, Andrés Gastelú manifestó contar con numerosas producciones, hechas a lo largo de los años que tiene su orquesta bajo su dirección, además de los años anteriores bajo la dirección de su padre. Cabe resaltar que ambas orquestas, de las cuales ellos son los directores, tenían sus

piezas subidas en YouTube, lo que quiere decir que cada pieza viene acompañada de un vídeo musical que, a su vez, tiene su manifestación física en los DVD¹.

Al consultar al director Andrés Gastelú sobre la caída en las ventas de los discos, característica general en este tipo de distribución musical, dijo lo siguiente:

Cuando tú tienes temas que gusta al público [sí se vende]. Por ejemplo, yo tengo ahorita una tunantada que ha pegado, que es Quisiera. Entonces, está incluida dentro del disco. Es como que una orquesta en los años 86, sacó el Pio Pio, el huaylas, esa orquesta habrá vendido 50 mil discos. Y eso no era CD, era disco en vinilo. Entonces, depende, porque hay muchas también orquestas que graban, sacan 100 discos y se olvidan. Entonces, esto es promoción, tú promocionas un tema. La gente dice “mira Los Amigos sacaron un tema, se llama Luna tucumana, ¿qué será? Y te compran. Así es (Gastelú, comunicación directa, 24 de setiembre de 2019).

Siguiendo esta línea, la venta de discos puede ser un ingreso económico significativo para las orquestas típicas, teniendo en cuenta el nivel de gestión de la agrupación, la inversión y el circuito donde ésta se mueve. Según su propio director, la orquesta Amigos del Mantaro lanza cada año nuevos discos que rinden económicamente.

“Nosotros sacamos diez mil, quince mil, veinte mil [copias de] discos. Ahora he sacado diez mil discos de un tema, Malo tu corazón... Por ejemplo, tú hasta visto en el local Puno, bastante gente [en referencia al evento al que se atendió el domingo 6 de octubre de 2019]. Ahí me olvidé de llevar mis discos: los vendía a 10 soles cada uno, con 100 ya tenía 1000 soles. Yo mismo los vendo... en los compromisos” (A. Gastelú, comunicación directa, 24 de setiembre de 2019).

¹La última producción discográfica de la Orquesta Amigos del Mantaro, “Malo tu corazón Vol. 2”, se puede encontrar en YouTube en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=WXIEv-xtro&list=OLAK5uy_ng2uK8E4he1eRwYkZD4YhxOhPMOYZhXhI. De la Orquesta Folklórica Sociedad Hermanos Fabián, la pieza “Necesito de ti”, por poner un ejemplo, se puede escuchar en el enlace a continuación: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNaq0UHgl6g&list=RDZNaq0UHgl6g&index=1>

Como se indica, las orquestas se encargan de vender sus producciones discográficas en los mismos compromisos en los que participan. Esto también se pudo observar en la fiesta de aniversario de la orquesta Selección Brahma, donde había un puesto especial para la venta de sus discos.

Al consultar sobre sus producciones videográficas, las orquestas que realizan vídeos, como la orquesta Sociedad Hermanos Fabián, Los Amigos del Mantaro, Exclusiva Selecta Mucha, orquesta Selección Brahma, todos tienen sus vídeos subidos en YouTube². Ahí se puede observar que la calidad de los vídeos varía, la forma en que fueron grabados también: no siempre son videoclip grabados especialmente para pertenecer a una pieza, sino que puede ser un vídeo compilatorio de varios temas o grabado durante el mismo compromiso.

Sobre la calidad y forma de grabación de los vídeos de su orquesta, mientras muestra uno de sus vídeos en YouTube, Andrés Gastelú comenta que:

Tenemos nuestras propias cámaras, las he traído de Estados Unidos. Llevo a los camarógrafos a los distintos pueblos a los que estoy tocando. No hay necesidad inclusive de que yo lo filme. Estamos ahí en la Plaza Italia [señalando la pantalla]. Esa es la laguna de Paca [grabada] con un dron [...]. ¿Te das cuenta que estoy en el pueblo? Solo he puesto la imagen pero la melodía ahí no va. Casi ni sincronizo nada. Ahí puedo estar tocando otro tema, la gente no se fija (Gastelú, comunicación directa, 24 de setiembre de 2019).

Con lo mencionado, se puede indicar que la inversión que hacen las orquestas en la producción de discos y vídeos es distinta y va de la mano del poder adquisitivo que puede tener cada

²Canales de las orquestas mencionadas:

Orquesta Amigos del Mantaro: https://www.youtube.com/channel/UCPoNhbtF_eM98X1Ar5VCp8A

Exclusiva Selecta Mucha: https://www.youtube.com/channel/UCqDPCatJFPSXZLyr_wdlhGw

Selección Brahma: https://www.youtube.com/channel/UChJz0QesYsxfd4ipDQtGO_A

La Orquesta Folklórica Sociedad Hermanos Fabián parece tener dos canales.

agrupación. Un ejemplo es la orquesta Los Amigos del Mantaro, que tiene compromisos todas las semanas y cuyo director puede invertir en comprar cámaras extranjeras, drones y tiene su propio estudio de grabación.

Sobre la adquisición de discos y DVD por parte de los consumidores, las personas entrevistadas manifestaron comprar discos cada vez menos, solo cuando “se rayaban”, y preferían comprar los llamados MP3: discos que pueden albergar decenas de canciones, de distintos artistas y, en general, hasta de distintos géneros. Una de ellas contó que los escuchaba en su casa, en algún momento libre que tuviera, además de en algunas reuniones familiares, al igual que los vídeos de YouTube.

Conclusiones

El proceso creativo dentro de la orquesta típica del valle del Mantaro en Lima se ha visto influenciado por su nueva realidad, donde, una vez más en su historia, la modernidad y las nuevas tecnologías han logrado alcanzar a la agrupación, teniendo un impacto directo. Atrás quedaron las dinámicas colectivas en su proceso de composición de nueva música, como la práctica del “saca tono” y la intervención de los músicos y los contratistas en la creación de una nueva melodía, siendo reemplazados por la apertura de recibir ideas musicales de los integrantes de la orquesta y compartiéndola por la aplicación Whatsapp, así como limitar su interpretación únicamente a géneros musicales tradicionales. La música “urbana” como la cumbia, el vals, la balada, el rock, entre otros, que envuelven a todos los ciudadanos de la capital han configurado un nuevo repertorio para la orquesta típica, que ha sabido adaptar estos géneros y tocarlos en un estilo propio, junto a los tradicionales de su repertorio.

Al analizar los aspectos tocados en el presente trabajo respecto a la orquesta típica, se puede precisar que así como se le considera una práctica tradicional, la orquesta actualmente se caracteriza por estar en constante estado de transformación: se ha convertido en una agrupación versátil, ya sea un grupo formado en Lima o en el mismo valle del Mantaro. Esto se puede observar en su conformación instrumental cambiante según el género musical que interpreta, que se adapta de acuerdo a las exigencias musicales propias de cada tipo de música, incluso en una misma presentación.

Un claro ejemplo de esto se da en la Fiesta de las Cruces, donde durante la celebración de la fiesta, la orquesta típica toca la música tradicional con su conformación instrumental de arpa, violín, clarinetes y saxofones. Luego de terminada la ceremonia central, las agrupaciones

muestran su nueva música de otros géneros, como la cumbia, donde instrumentos como el teclado, la batería, las congas y el güiro se incorporan al grupo. De igual manera, se puede observar su versatilidad en los nuevos espacios donde la agrupación ha encontrado un lugar para desenvolverse, como en reiteradas ocasiones en el centro de convenciones Scencia de La Molina y por primera vez en el Gran Teatro Nacional, acompañado por un ensamble de cuerdas.

El director de la orquesta y los integrantes conviven dentro de la agrupación sin que sus funciones o antecedentes sociales y musicales sean los mismos. Mientras que en el director de la orquesta, en el común de los casos, recaen las funciones primarias para que el grupo perdure en el tiempo, como dueño, manager, productor y compositor; los músicos se dedican a perfeccionar su técnica musical y a tocar en los compromisos para los que fueron contratados, siempre bajo la supervisión del director. Es por esto que el rol de este último es destacable en la orquesta típica y su función fundamental en el surgimiento de nuevas agrupaciones.

La orquesta típica a lo largo de su historia y hasta la actualidad, ha estado asociada a su contexto celebratorio, siendo una agrupación ligada a una identidad regional y ritual, inserta en un circuito de presentaciones dentro del calendario de rituales y fiestas de las distintas regiones de la sierra central, así como de compromisos públicos y privados. Por lo que combinan un repertorio tradicional con uno actual. La agrupación “se debe a la fiesta”, es parte de la animación y el entretenimiento de la celebración, sin que por esto sea menos importante. El rol del grupo en los eventos en los que participa destaca debido a los oyentes que convoca. Es motivo de mayor asistencia a una fiesta el tener distintas orquestas reconocidas y queridas por el público. Por lo tanto, el papel de la orquesta típica en las celebraciones es imprescindible y reafirma el vínculo histórico con éstas: la fiesta necesita de la agrupación para su animación y como parte de la

tradición, lo que se refleja en una mayor asistencia. Asimismo, la orquesta necesita ser parte de esta tradición, donde además puede mostrar su música y darse a conocer.

Entre los géneros musicales tradicionales que más interpreta la orquesta típica son la tunantada, la chonguinada, el huaylas, la muliza, el huayno, la huaylija, el santiago, el carnal marqueño, los avelinos, las quinyas, el shapis, la huaconada y la jija. Asimismo, la agrupación ha adoptado nuevos géneros para interpretarlos en un estilo propio. Algunos ejemplos son la cumbia, la saya, la morenada, música de Ayacucho, de Huaraz, de Cerro de Pasco, el vals, el rock, el mambo, la polca, la marinera, la salsa, el merengue y la balada.

La ausencia de lo que se ha considerado como conciertos propios, donde la orquesta sería la protagonista, se considera una característica que ha “resistido” a la influencia del nuevo contexto de la agrupación. Se ha podido observar que esta es una práctica inconsciente entre los directores y músicos, quienes no extrañan tener conciertos propios más que para el aniversario del grupo y no todos los años. Sin embargo, esta es una mirada de oyentes de géneros urbanos donde la actividad principal de un artista o grupo, ya sea de rock, pop, baladas, bachata, etc., es organizar y dar conciertos propios para su público.

Si bien se ha afirmado que la orquesta típica “se debe” a la fiesta en la que participa y que no realizan conciertos propios, su manera de promoción y difusión es de manera independiente a ésta. La agrupación no promociona los eventos de los que son parte ya que eso es responsabilidad del contratista. Por lo que, además de las presentaciones en vivo, donde un buen desempeño de la orquesta puede significar nuevos contratos, la agrupación da a conocer su orquesta y sus nuevas piezas a través de internet, mediante YouTube. Tal como se pudo recoger en las entrevistas con los directores, si bien aún se mantienen las producciones discográficas como señal de estatus y como una fuente de ingreso, toda la música termina en YouTube. Desde

esta plataforma pueden llegar a una mayor cantidad de personas y así aumentar sus compromisos en el año, a la vez que se hacen más conocidos. De igual manera, la inserción de las orquestas típicas a YouTube ha incentivado a los directores a buscar una mejor calidad sonora en sus producciones videográficas, ya que un vídeo en esta plataforma es una carta de presentación de la agrupación.

Aunque se ha hecho una diferenciación entre las orquestas típicas en Lima y las pertenecientes al valle del Mantaro para fines metodológicos, todas estas agrupaciones han llegado a configurar una escena más que una geografía. Es decir, las orquestas típicas, dejando de lado su lugar de formación, se han configurado con características similares en cuanto a su conformación instrumental, su producción musical y los medios de difusión empleados para llegar a sus oyentes. Por lo que no se han encontrado grandes diferencias entre las mismas.

Siguiendo el concepto de escena formulado por Bennett (2004), la escena musical que generan las orquestas típicas es una práctica social donde directores, integrantes y oyentes comparten el gusto musical por los géneros tradicionales y “urbanos” interpretados por la agrupación, creando así una comunidad. Ésta ya no es solo geográficamente “local”, del valle, o “global”, Lima, sino que, debido a la característica nómada de la orquesta, que se encuentra en constante movilización entre las distintas ciudades y pueblos de la sierra y Lima, se expande y logra involucrar tanto a residentes de la capital como de la sierra. La plataforma de YouTube ha contribuido al alcance que tienen las orquestas típicas de manera virtual, ayudando a la consolidación de la escena al volverla accesible para todos.

Bibliografía

Antología celebra sus 20 años de trayectoria artística (2019, octubre 19). *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/espectaculos/2019/10/09/antologia-celebra-sus-20-anos-de-trayectoria-artistica/>

Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Bennett, A. (2004). “Consolidating the music scenes perspective”. En *Poetics*. N° 32: pp. 223 - 234.

Blacking, J. (2006) *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

Cárdenas, H. (2014) *Música Chihca. La música tropical andina en la ciudad del Cuzco*. Primera edición. Digital. Lima: Ediciones Interculturalidad.org.

Dans, E. (2010) *Todo va a cambiar. Tecnología y evolución: adaptarse o desaparecer*. Barcelona: Ediciones Deusto S.A., Grupo Planeta.

Ferrier, C. (2010) “Música andina y globalización: la orquesta típica del centro del Perú en Europa”. En *Quaderni di THULE* N.º X. Italia.

Ferrier, C. (2012) *Tejiendo tiempo y espacio / Armonías huancas en Europa*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

González, J. (2013) *Pensar la música desde América Latina, Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Guber, R. (2001) *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

- Handler, R. (1986) "Authenticity". En *Anthropology Today*. 2(1), pp. 2-4.
- Hebdige, D. (2004) *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Hobsbawm, E. (1983) *The invention of tradition*. Cambridge: The Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Instituto Nacional de Cultura (1982) *Sierra Central I*. [Long Play] Lima.
- Little, D. (2012) *Marketing Musical. Marketing, industria y promoción en la era digital*. Edición para Kindle.
- LLoréns, J. (1983) *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Indigenista Interamericano.
- López, P. (2016) *La innovación en la industria musical a través de las redes sociales*. Tesis presentada para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por la Universidad de Valladolid.
- Marcía, F. y Gosende, J. (2011) *Marketing con redes sociales*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia.
- Matos, J. (2016) *Perú: Estado desbordado y sociedad nacional emergente. Historia corta del proceso peruano: 1940 – 2010*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria.
- Matos, J. (1984) *Desborde popular y crisis del Estado, El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mendivil, J. (2004) "Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición". En *Lienzo*. N.º. 25: pp. 27 - 64.

Mendívil, J. (2015) “‘Lima es muchas Limas’. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En ROMERO, Raúl (editor). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología.

Mendívil, J. (2016) *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Muñoz, A. (2007) “La Lima provinciana de huaynos”. En *Puente: ingeniería, sociedad y cultura*. 2 (6): pp. 37 - 43.

Núñez, L., & LLoréns, J. (1981) “La música tradicional andina en Lima Metropolitana”. En *América Indigenista*, 41 (1): pp. 53 - 74.

Restrepo, E. (2016) *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Envión editores.

Rice, T. (2013) *Ethnomusicology, a very short introduction*. New York: Oxford University Press.

Rivas-Plata, I. (1999) “La música andina en Lima: una revisión de textos”. En *Cuadernos arguedianos*, 2 (2): pp. 79 - 84.

Robles, R. (2000) *La Banda de Músicos. Las bellas artes musicales en el sur de Áncash*. Lima: UNMSM, Instituto de Investigaciones Históricas Sociales.

Robles, R. (2007) Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales. En *Investigaciones sociales*, XI (18), pp. 67-107.

Romero, R. (1993) “Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú”. En Romero, R. (editor). *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, pp. 21 – 60.

- Romero, R. (1995) *Traditional Music of Peru2: the Mantaro Valley* [grabación de audio]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Rivagüero, track 17.
- Romero, R. (1995) *Traditional Music of Peru2: the Mantaro Valley* [grabación de audio]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Rivagüero, track 18.
- Romero, R. (1999) “De-esencializando al mestizo andino”. En DEGREGORI, Carlos I. y Gonzalo PORTOCARRERO (editores). *Cultura y globalización*. Lima: Red para el Desarrollo de Ciencias Sociales.
- Romero, R. (2001) *Debating the past: music, memory and identity in the Andes*. Oxford: University Press.
- Romero, R. (2001) “Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú”. En CANEPA-KOCH, Gisela (editora). *Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, R. (2002) *Sonidos Andinos. Una antología de la música campesina del Perú*. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, R. (2004) *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Romero, R. (2012) Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú. En Degregori, C., Sendon, P. y Sandoval, P. (editores). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 289 – 329.
- Turino, T. (1992) “Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima”. En: *Revista Andina*, 10 (2), 441-456.

Turino, T. (1993^a) La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú. En Romero, R. (editor). *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, pp. 61 – 95.

Turino, T. (1993b) *Moving Away From Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press.

Valenzuela, R. (1984) *La Orquesta del Centro*. Tesis presentada para egresar de Musicólogo. Lima: Conservatorio Nacional de Música.

Vivanco, A. (1973) *El migrante de provincias como intérprete de folklore andino en Lima*. Tesis de bachiller en Antropología. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales.

Yúdice, G. (2007) *Nuevas tecnologías, Música y experiencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Anexos

Anexo 1

CUADRO SINÓPTICO DE LA EVOLUCIÓN DE LA ORQUESTA DEL CENTRO			
1870	<ul style="list-style-type: none"> [Vocal Quenas Charangos Mandolinas Guitarras Violines Tinyas 	1880	<ul style="list-style-type: none"> [Vocal Quenas Charangos Mandolinas Guitarras Violines Arpas Tinyas
1900	<ul style="list-style-type: none"> [Vocal Violines Tinya Arpa 	1910	<ul style="list-style-type: none"> [Clarinete Violines Arpa
1917	<ul style="list-style-type: none"> [Dos clarinetes Tres violines Arpa 		
1925-30	<ul style="list-style-type: none"> [Clarinetes Saxofones <ul style="list-style-type: none"> [Soprano Alto Tenor Violines Arpa 	<ul style="list-style-type: none"> [Los Saxofones se observan en muy pocas orquestas, - No es muy bien recibido. 	
1935-40	<ul style="list-style-type: none"> [Clarinetes Saxofones <ul style="list-style-type: none"> [Alto Tenor Violines Arpa 	<ul style="list-style-type: none"> [Ambos instrumentos se afianzan y toman fuerza en la Orquesta 	
1950-1960	<ul style="list-style-type: none"> [Vocal (Canto) Clarinetes Saxofones <ul style="list-style-type: none"> [Alto Tenor Baritono Violines Arpa 		

Cuadro Sinóptico de la Evolución de la Orquesta del Centro (Valenzuela, 1984).

Lista de repertorios y grupos musicales en el Valle del Mantaro	
DESIGNACIÓN	TIPO DE GRUPOS MUSICALES
Danzas-drama	
Tunantada	Orquesta típica
Chonguinada	Orquesta típica
Carnaval marqueño	Orquesta típica (sin saxo) + cacho/tinya
Jija	Orquesta típica (sin saxo)
Huaconada	Orquesta típica
Huaylas	Orquesta típica
Llamishada	Orquesta típica
Avelinos	Orquesta típica
Negrería (Garibaldi)	Orquesta típica
Negritos Decentes	Orquesta típica
Shapish	Orquesta típica
Chacranegros	3 violines/tambor/bombo
Collas	Orquesta típica
Fajina	Orquesta típica
Pachahuara	Banda
Huaylijfa	Orquesta típica + pitos
Corcovados	Violín/arpa; banda
Pastoras	Orquesta típica
Moscones	Acordeón solo
Auquines	Pito/tinya
Vaqueros	Quena/mandolina/guitarra
Viejitos	Banda
Danzas sociales	
Carnaval	Orquesta típica
Cortamonte	Banda
Huayno	Orquesta típica
Marinera	Banda
Toril	Orquesta típica
Santiago (R)	Orquesta típica
Cumbia	Banda
Pandillada	Banda
Huaylas (R)	Orquesta típica
Dramatizaciones teatrales	
Maqtada	Trompetas/tambores; banda)
Muerte del inca	Orquesta típica
Dramatizaciones teatrales	
Zafacasa	Orquesta típica
Matrimonios	Orquesta típica
Dramatizaciones teatrales	
Herranza (marca de animales)	Violín/tinya/cacho

ELSA
(cumbia)

Clarinete en Sib 1

8

12

17

22

28 **D.S. al Fine**

33 **MAMBO**
8

45 1.

48 2.

Arreglo musical del tema “Elsa” para orquesta típica (Compartido por Andrés Gastelú, 2019).

Saxofón contralto

ELSA

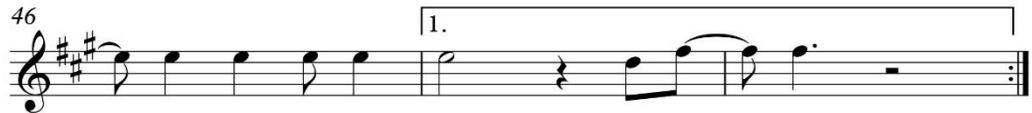
(cumbia)



Saxofón Contralto 1

ELSA

(cumbia)



Saxofón Contralto 2

ELSA

(cumbia)



Saxofón tenor

ELSA

(cumbia)

6

11

17

24

31 **D.S. al Fine**

37

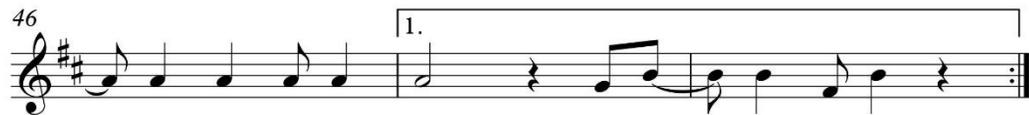
42

47 1. 2.

Saxofón Tenor 1

ELSA

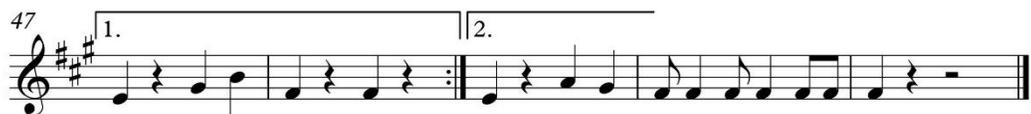
(cumbia)



ELSA

(cumbia)

Saxofón Barítono



Anexo 4. Afiches



Afiche publicitario del aniversario de la orquesta folklórica Excelentes Compadres de América de Alcides Espiritu, en el local SamayWasi. Diciembre 2018.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1923032111337130&set=pb.100008910786900.-2207520000.&type=3&theater>



Afiche publicitario del “Gran Fiestón Tunanero de Fin de Año”, con la orquesta folklórica nacional Compadres de América de Alcides Espíritu Mejía, en el local SamayWasi. Diciembre 2018.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1923032111337130&set=pb.100008910786900.-2207520000..&type=3&theater>

SAB. 19
ENERO - 2019
VISPERA

GRAN FIESTA PATRONAL EN HONOR A LA VIRGEN DE LA CANDELARIA
☆☆☆ HUAYLLAY CHICO - LIRCAY - HUANCAMELICA ☆☆☆
MAYORDOMOS: Romaldo Ramos e hijos

ENGREIDOS Olímpicos
DE HUANCAYO
OF AURELIO HUACCHA MIRANDA
Juanita del Rosal

TORITOS LOCOS

HABRA MUCHAS SORPRESAS MAS

LOCAL: SAMAY WASI - VITARTE CARRETERA CENTRAL KM. 6.5
ALTURA PARADERO TAGORE

Afiche publicitario de la “Gran Fiesta Patronal en honor a la Virgen de la Candelaria”, con la orquesta Engreídos Olímpicos de Huancayo de Aurelio Huaccha Miranda, en el local SamayWasi. Enero 2019.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1932005360439805&set=pb.100008910786900.-2207520000..&type=3&theater>

DOM. ENERO 27 2019
10 AM.

26 AÑOS DE HISTORIA FIESTA PATRONAL EN HONOR AL
Niño Jesús de Ahuaycha
DISTRITO DE AHUAYCHA - VALLE DE PAMPAS - TAYACAJA - HUANGAVELICA
ORG. MAYORDOMOS: RUBEN AQUINO DE LA CRUZ Y ESP. HAYDEE CISNEROS PAYHUA

TRI CAMPEON DE AHUAYCHA PAMPAS - TAYACAJA
ORQ. FOLK. ORIGINALES HIJOS DEL PERU
DEL PROF. ALEJANDRO CHAVEZ

Mariflor GÓMEZ
Liz CAMPOS

ORQUESTA SHOW INTERNACIONAL
LOS INVASORES
DEL PERU
DIR. AUSTAQUIO CUETO A.

Norma DE LOS ANDES
Las Chicas Mensajeras
Bohemio DE LOS ANDES
Maribel QUILCA
Yovana CARDENAS Y LOS GENIALES DEL AMOR
Arucena DE PAMPAS TAYACAJA

Sol Naciente de Carampa

SINTONIZAR:
RADIO ORIENTE 560 AM. DE 10:30 A 11 AM.
RADIO CIMA
RADIO STERIO PAMPAS 94.7 FM.

LOCAL: COMPLEJO "SAMAY WASI" CARRETERA CENTRAL KM. 6.3 - ATE

Afiche publicitario de la Fiesta Patronal en honor al Niño Jesús de Ahuaycha, con la orquesta folklórica Originales Hijos del Perú de Alejandro Chavez y la Orquesta Show Internacional Los Invasores del Perú de AustaquioCuerto A., en el local SamayWasi. Enero 2019.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1932005360439805&set=pb.100008910786900.-2207520000.&type=3&theater>

Domingo EN EL MES DE LA JUVENTUD Y LA PRIMAVERA
Feliz Aniversario
22 **Pamelita**
SEPTIEMBRE **BARZOLA**
 2019 **11 AM.** Tu Dulce Marqueñita de Oro!!!

SIGUEME EN
 CEL.: 989 262 459

Orquesta Guapos DEL CENTRO DE BRUNO ROMAN MEZA

LA NUEVA Internacional Perú

Orquesta JUVENTUD AMABLES DE HUANCAYO - PERU
 HÑOS. YARANGA HINOJO

Orquesta Originales Nueva Onda Perú DE VESELY LAZARO

CONJUNTOS SANTIAGUEROS

PLATOS TIPICOS

BORDADERIA GUBY TEL. 01- 6827977 988206365

EL SABORCITO DE: YANINA BARRERA

“Altoko”

Pasaderias Finas Braselli Delivery 750-6881

LOCAL: RIO HABLADOR
FRENTE AL ZOOLOGICO DE HUACHIPA

Afiche publicitario del aniversario de Pamelita Barzola, con la orquesta Guapos del Centro de Bruno Román Meza, la orquesta folklórica Juventud Amables de los Hermanos Yaranga Hinojo, la orquesta Originales Nueva Onda Perú de Vesely Lázaro y La Nueva Internacional Perú, en el local Río Hablador. Setiembre 2019.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=641044203089625&set=bc.Abpng8Vw6SX5wQ->