



IDENTIDADES REPRESENTADAS

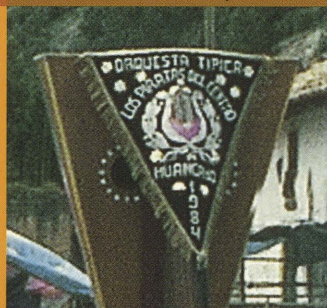
performance, experiencia y memoria en los andes



Capítulo 2

Cánepa Koch

Editora



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2001

La presente edición se ubica en el marco de las publicaciones que promueve el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú gracias al apoyo de la Fundación Ford.

Primera edición: diciembre de 2001

Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes

Carátula: Natalia Iguíñiz

Copyright © 2001 por Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Cercado, Lima, Perú.

Telefax: 330-7410

Teléfono: 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal 1501052001-4556

Derechos reservados

ISBN 9972-42-450-2

Impreso en Perú – Printed in Peru

Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú

Raúl R. Romero

El impacto de la modernidad en las vidas de los habitantes del valle del Mantaro puede ser apreciado en muchas de las leyendas que existen acerca de la introducción del saxofón y el clarinete en la región. La viuda de un conocido músico de ese valle, Teodoro Rojas Chucas, me contó una de estas historias en 1985. Un norteamericano atropelló accidentalmente a un niño con su carro. Para pagar los daños decidió vender un saxofón que llevaba en un estuche. Fue así que Rojas Chucas, quien se encontraba cerca, compró el instrumento por 300 soles, lo llevó a Acolla, lugar donde nadie lo había oído antes, y empezó a tocarlo un 24 de junio en la fiesta de la tunantada. Desde entonces, muchas orquestas comenzaron a incorporar el saxofón. Este relato es parecido a otros contados en la región, pero con diferentes nombres y variantes. Lo único que todos parecen tener en común es la abrupta y repentina introducción del saxofón en la zona, casi siempre atribuida a un músico en particular que lo consiguió a través del comercio, trueque o venta, de un extranjero (en este caso, norteamericano).

La mención que en esta historia se hace de un norteamericano como dueño del primer saxofón usado en el valle está probablemente vinculada al hecho de que las grandes compañías mineras en el área son de propiedad norteamericana. Como ilustra el relato, se atribuye a esta hegemónica presencia extranjera la responsabilidad por los costos económicos, sociales y culturales que el propio proceso de modernización implicó en la región. La pérdida del instrumento resulta, en este contexto, una suerte de enmienda que los agentes de la modernidad (personificados en la figura del norteamericano) se ven obligados a hacer, que se traduce en la apropiación local de un bien cultural foráneo. En la práctica, el saxofón, un instrumento extranjero, es asimilado a las tradiciones regionales, iniciando un nuevo estilo de música. Por lo tanto, los músicos del valle han podido domesticar un elemento de la modernidad (el saxofón), subyugar sus capacidades y poderes, y usarlo para sus propias necesidades.

En este artículo pretendo analizar cómo la «modernidad» es interpretada y debatida en el plano de las prácticas y organizaciones musicales en el valle del Mantaro, y cómo los diferentes discursos respecto de ella se expresan en controversias y discusiones cotidianas sobre la noción de «autenticidad cultural». En primer lugar, intentaré relacionar el impacto de las políticas de modernización y el desarrollo de la minería con las razones por las cuales la cultura popular incorpora elementos foráneos modernos (como el saxofón y el clarinete). Posteriormente

introduciré un estudio de caso en el que la «autenticidad cultural» es definida y debatida a través de la práctica de la música en un distrito del valle del Mantaro.

1. El impacto de las políticas de modernización y la minería

La orquesta típica es uno de los conjuntos musicales más representativos del campesinado mestizo en el valle del Mantaro, con un importante papel en las fiestas y las danzas de la región. Se caracteriza por el uso tanto de instrumentos de reciente adopción, como el saxofón y el clarinete, cuanto de otros de herencia colonial, como el violín y el arpa. La configuración instrumental contemporánea de la orquesta típica es el resultado de un proceso continuo de asimilaciones culturales y discontinuidades que se produjeron en la primera mitad del siglo XX. Estos procesos tuvieron como punto de partida conjuntos musicales ya existentes que incluían el arpa andina y el violín. Ambos instrumentos, introducidos por el sistema colonial español, fueron imaginativamente incorporados por el campesinado indígena en sus propios marcos culturales y estéticos.¹ En el valle del Mantaro, el arpa y el violín también ganaron amplia aceptación popular y en poco tiempo constituyeron la base de varios conjuntos musicales que tocaban extensivamente en fiestas públicas (Arguedas 1976: 239). Aun en estos días, cuando las orquestas típicas son los conjuntos musicales más difundidos en la región, hay otras danzas particulares que todavía son acompañadas por un conjunto musical de un arpa y uno o dos violines.² Una historia condensada de la evolución de este grupo musical ha sido trazada por Rubén Valenzuela en una tesis aún inédita (Valenzuela 1984). Para finales del siglo XIX, los conjuntos musicales basados en el arpa y el violín se extendieron hasta incluir otros instrumentos como la guitarra, la mandolina, el charango, las tinyas y las quenás. Todos estos instrumentos, muchos de los cuales ya han desaparecido del valle, formaron parte de los conjuntos musicales de la región más dominantes de aquellos tiempos. En una de las evidencias fotográficas que muestra Valenzuela, puede apreciarse un conjunto de los primeros años del siglo XX constituido por dos guitarras, una mandolina, dos quenás, dos violines y un arpa. Sin embargo, esta formación es solo

¹ El arpa y el violín fueron promovidos y difundidos por misioneros a través de su tarea de evangelización a comienzos del período colonial. Jesuitas, franciscanos y dominicos consideraban a estos instrumentos, a diferencia de la guitarra, aptos para que fueran tocados por los indios y, por lo tanto, efectivos en sus esfuerzos para difundir el catolicismo (Behague 1979: 3; Arguedas 1976: 239).

² Este tipo de conjunto tocaba en raras ocasiones alrededor del valle y estaba usualmente formado por campesinos pobres de las alturas. Ellos acompañaban las danzas-drama tales como los *auquines*, los *corcovados* y los *chacranegros*, y constituyen los últimos vestigios de conjuntos musicales de tipo colonial que dominaron el valle hasta el siglo XIX. Los conjuntos de arpa y violín son considerados «más tradicionales» que las orquestas típicas, pero no juegan un papel preponderante en las discusiones y narrativas locales.

una de las diversas variantes, de acuerdo con otras fotografías y testimonios del mismo período. Lo que parece ser cierto es que estos instrumentos fueron abandonados durante las primeras décadas del siglo y desplazados por otros nuevos, principalmente por el clarinete, y subsecuentemente por el saxofón.³

Todos estos procesos de desplazamiento y apropiación cultural ocurrieron durante el siglo XX. En la actualidad, la guitarra, la mandolina y la quena han sido excluidas de la práctica musical popular en el valle del Mantaro. El clarinete fue el primer instrumento europeo en ser incorporado por los conjuntos en la primera década de ese siglo, a expensas de la quena andina, la cual fue velozmente apartada (Valenzuela 1984). Sin embargo, los orígenes y detalles precisos de esta introducción son difíciles de evaluar basándose estrictamente en la tradición oral. En el valle del Mantaro la narración de cada músico entrevistado tiende a atribuir la introducción de instrumentos musicales a intérpretes individuales. Por ejemplo, el músico Alberto Páucar (conocido artísticamente como Pachacho) fundó muchos conjuntos y orquestas en Huancayo durante las dos primeras décadas del siglo XX y se le atribuye la introducción del clarinete en el área wanka.⁴

La introducción del clarinete en el valle del Mantaro ocurrió en un tiempo en el cual la región experimentó el impacto del proyecto de modernización nacional lanzado en 1895 por el gobierno de Nicolás de Pierola, el cual creó las condiciones para los procesos sin precedentes de expansión económica y homogenización étnica en el valle. El gobierno de Piérola sucedió a un período de crisis social e incertidumbre económica después de la guerra con Chile (1879-1883). Andrés A. Cáceres, quien había sido héroe de guerra en el valle del Mantaro peleando contra los chilenos y se convirtió después en presidente del Perú, fue expulsado tras una serie de errores políticos y económicos. Piérola, al asumir la presidencia en 1895, apoyó un programa de modernización del país basado en la industrialización. Como resultado, hubo varios mejoramientos en los contornos urbanos. En Lima aparecieron los primeros tranvías y la electrificación, fueron instalados los sistemas de agua potable y desagüe, los servicios de salud mejo-

³ Instrumentos como el charango, la guitarra y la mandolina continuaron siendo inmensamente populares en otras regiones de los Andes. El presente esparcimiento geográfico de la guitarra y la mandolina cubre la mayoría del sur y el norte de las regiones andinas del Perú, pero está ausente en el valle del Mantaro y en los Andes centrales (véase Instituto Nacional de Cultura 1978). Similarmente, la dispersión geográfica del charango cubre todo el sur andino, pero se interrumpe al borde del valle del Mantaro.

⁴ Valenzuela presenta una foto de comienzos del siglo XX en la cual se muestra a Pachacho junto a su clarinete como miembro de un grupo que consistía en tres violinistas y un arpista (Valenzuela 1984: 35). Ya que la mayoría de los músicos que fueron testigos de estos eventos —y usualmente los protagonistas de ellos— estuvieron activos hasta hace poco tiempo e incluso hicieron grabaciones comerciales en la década del 50, sus nombres son conocidos y constantemente recordados cuando las personas tratan de reconstruir la historia de las orquestas típicas en el valle.

raron sustancialmente y los primeros automóviles empezaron a circular por las calles de Lima y en el resto del país (Dobyns y Doughty 1976: 212-213).

Estas mejoras atrajeron a las primeras olas de migrantes andinos hacia las ciudades, con lo que comenzó el período en el cual se fundaron las iniciales asociaciones de estos en Lima. Para los residentes del valle del Mantaro, el acceso a Lima y sus instalaciones urbanas devino más fácil y fluido que en otras regiones gracias a la construcción del ferrocarril a Huancayo en 1908, el cual hacía el viaje más rápido y seguro todo el año. Pero más importante aun, abrió la posibilidad para que visitaran y mantuvieran relaciones cercanas con Lima, sin necesidad de abandonar sus tierras u ocupaciones del valle. Esta conexión no fue posible para otros migrantes andinos de lugares más apartados.

Por lo tanto, la nación experimentó una espectacular expansión económica y el valle del Mantaro se convirtió en un lugar atractivo para los empresarios que realizaron grandes inversiones en la minería, el comercio y la agricultura (Long y Roberts 1978: 5; Mallon 1983: 135). El campesinado del valle participó activamente en todos estos procesos. Miles emigraron temporalmente a los centros mineros más cercanos y otros incrementaron significativamente su producción agrícola para el creciente mercado. En medio de estas transformaciones, el proceso de mestizaje cultural se acentuó. Indios y mestizos, quienes hasta el siglo XIX habían mantenido diferentes posiciones e ideologías en el valle del Mantaro, empezaron a mezclarse. Como Richard Adams (1959: 85) concluyó en su estudio del distrito de Maquiyauyo, a finales del siglo XIX:

[...] gentes de las dos castas empezaron a participar conjuntamente en más asuntos; junto con esto, hubo un préstamo simultáneo de rasgos culturales y fusión de otros. El resultado ha sido, en efecto, la mezcla de las dos subculturas anteriormente distintas de mestizos e indios.

Adams también se refiere al significativo indicador estético constituido por la ropa, la cual ha sido frecuentemente mencionada como uno de los símbolos distintivos entre indios y mestizos. Confirma que «por el año 1910 los últimos hombres cambiaron sus ropas indígenas por las del mestizo, y los vestidos de las mujeres tomaron una forma que estaba siendo usada por ambos, indios y mestizos» (1959: 85). Esta transición de indio a mestizo, que ocurrió en el lapso de dos generaciones, no fue una experiencia traumática, ni fue percibida por el campesinado como una pérdida de identidad; más bien fue apreciada como una renovación. Una historia completamente diferente a la del sur de los Andes, donde los conflictos étnicos entre indios y mestizos tomaban otras formas de intensa confrontación. Mientras que, al decir de Arguedas, en algunas regiones los mestizos eran «fugitivos» culturales e individuos «atormentados, inestables y solitarios», en el valle del Mantaro los mestizos evolucionaron como una clase social; el mestizo «no solo no niega su posición, sino que está orgulloso de ella.

Él es un tipo culturalmente bien adaptado a pesar de los elementos complejos que ha integrado» (1953: 122).

El saxofón fue incorporado a la orquesta típica en la década del 40, unos treinta años después que el clarinete. Fue un intervalo breve, pero suficiente para que un nuevo grupo generacional apareciera en la región. Para esta nueva generación, el impacto inicial del capitalismo moderno era ya parte de la historia del valle. Vivían en una época en la cual la migración temporal a los centros mineros era una manera común de ganarse la vida y la demanda por su producción agrícola era considerable (Mallon 1983: 310). El ferrocarril había sido el medio regular de transporte a Lima por décadas, y la carretera Central, completada en 1939, proveyó una mejora adicional para sus ya eficientes comunicaciones con la capital (Long y Roberts 1978: 5). En ese mismo período, el uso de la lengua española era casi universal entre todo el campesinado, aunque el quechua se siguió usando ampliamente (Adams 1959: 86). Tal generación fue responsable por la introducción del saxofón en la orquesta típica.

Pero el uso del saxofón no fue compartido por muchas de las viejas generaciones que lo habían visto incorporado casi forzosamente a la orquesta. Hasta hoy en día su «autenticidad» todavía es asunto de controversia. Tanto los folcloristas como la gente común y corriente en el valle examinan el tamaño y número de los saxofones en cada conjunto para poder calcular su calidad y, algo más importante, su propiedad para la ocasión. Supuestamente, en algunos contextos, el mayor número de saxofones puede ser percibido como una ventaja y como una señal de poder y prestigio, pero en otros puede ser evidencia de una estética superficial y prácticas musicales de mal gusto.⁵ Ambos contextos opuestos corresponden a lo que aproximadamente se puede llamar como los puntos de vista «tradicional» y «moderno»: el primero sostenido generalmente por los folcloristas y los ancianos (quienes se consideran los guardianes de las costumbres más viejas y tradicionales del valle), y el último defendido tanto por los auspiciadores de la fiesta (cuyo prestigio depende de cuán grande y moderna es la orquesta), como por las generaciones más jóvenes, que buscan nuevos sonidos musicales.

Mallon ha notado una diferenciación paralela pero relacionada con el desarrollo económico regional. Ella percibe un grupo del campesinado rico más innovador e individual, la mayoría reunida alrededor de capitales distritales, y un grupo de campesinos pobres residente en los anexos, apoyados en la reciprocidad tradicional para sobrevivir. De todos modos, yo no he podido percibir si la división entre «tradicionalistas» e «innovadores» corresponde estrictamente a los sectores económico-sociales. Más bien, he observado que esta lucha involucra a todo el campesinado del valle sin importar sus ingresos o posiciones administrativas. Tiendo a estar de acuerdo con Long y Roberts, quienes vieron estas dinámicas como habitua-

⁵ Documentaré esta controversia más adelante, analizando el caso del distrito de Huaripampa.

les en todas las comunidades del valle y celebraron que la región hubiera sido «excepcionalmente exitosa adaptando tradiciones de su comunidad para satisfacer las necesidades modernas» (1978: 4).

2. Estética, repertorio y estilos musicales

Desde su consolidación a mediados de 1940 hasta estos días, la orquesta típica ha estado constituida por un arpa y un número variable de violines, clarinetes y saxofones (altos, tenores y barítonos). A través del tiempo, el número de saxofones tendió a aumentar, mientras que el de los clarinetes y violines experimentó un descenso. De acuerdo con el reputado violinista Zenobio Dagha, de Chupuro, la configuración de la orquesta alrededor de 1940 consistía en un arpa, dos clarinetes, dos violines, dos saxofones altos y un saxofón tenor.⁶ Esta instrumentación se convirtió en el modelo de la orquesta típica por más de dos décadas, hasta que aumentó la presión por añadir más saxofones al conjunto. Hoy en día no es poco común encontrar orquestas típicas con ocho saxofones (dos barítonos, dos tenores y cuatro altos), y tan solo un clarinete y un violín. Esta tendencia ha sido adicionalmente corroborada por los músicos más viejos del valle. Uno de ellos, Darío Curisinchi, de Acolla, recordó:

Desde 1945, el saxofón ha estado en uso. De acuerdo con el gusto de la asociación [organizadora], mucho antes la orquesta consistía en un arpa y un violín, nada más. Más tarde le siguió el clarinete, después un saxofón, y así siguió. Con el pasar de los años, la orquesta llegó a tener dos saxofones altos y uno tenor. Antes era un saxofón en do; era un intermedio entre un alto y un tenor. El [saxofón] soprano era usado, pero fue abandonado. Y uno barítono, a veces dos barítonos.⁷

Los saxos altos son considerados las voces guidoras dentro de la orquesta y los otros instrumentos doblan sus voces de acuerdo con sus rangos normales. Los instrumentos que hacen las segundas voces generalmente tocan a una distancia de una tercera de la melodía principal. Los clarinetes tocan la melodía principal una octava más arriba que los altos y los violines una octava más que los clarinetes. Además, los saxos tenores tocan la melodía una octava más baja, y los saxos barítonos una octava más baja que los tenores. El arpista provee una línea de bajo con su mano izquierda y un acompañamiento armónico con su mano derecha.

Sin embargo, este procedimiento habitual sufre transformaciones cuando cambia la instrumentación. Como dijimos, hay en la actualidad una tendencia a añadir más saxofones a la orquesta, reduciendo así (y hasta eliminando en ciertas

⁶ Zenobio Dagha, entrevista en el distrito de Chupuro, 10 de setiembre de 1996.

⁷ Darío Curisinchi, entrevista en el distrito de Acolla, 10 de setiembre de 1996.



Figura 1: La orquesta típica “Alegría Andina” dirigida por el maestro violinista Zenobio Dagua (abajo derecha) en la década del 60. Foto: Archivo audio-visual del Centro de Etnomusicología Andina.



Figura 2: Orquesta típica de huaylas. Huanchar, Concepción, Junín. Fiesta de San Juan, junio de 1985. Foto: Archivo audio-visual del Centro de Etnomusicología Andina.

ocasiones) los clarinetes y los violines. Pero el resultado continúa siendo un arreglo musical en el cual algunos instrumentos tocan la misma melodía en diferentes octavas, y otros duplican la melodía principal a distancia de una tercera más baja, que a su vez también puede ser duplicada en diferentes octavas. El arpa queda como la única proveedora de una línea de bajo y de una base armónica, pero vale la pena mencionar que en contextos festivos es casi inaudible, debido a la bulla callejera y a las altas voces de los saxos.

Una de las razones más frecuentemente citadas para explicar la expansión de los saxofones en la formación típica de la orquesta es que, para poder impresionar a la audiencia, una orquesta tiene que sonar más que la otra, especialmente en competencias formales. «Sonar más», sin embargo, no debe ser entendido como intensidad, sino como densidad de sonido.⁸ Esto quiere decir que no es suficiente soplar más fuerte para lograr un volumen más alto de sonido, sino más bien demostrar un fuerte sonido colectivo, el cual solo puede ser logrado por la totalidad de los instrumentos de la orquesta. Para clarificar esta idea, se usan también términos como «diámetro de sonido», «grueso», «estructura gruesa» y «denso».⁹ En busca de este ideal, instrumentos como el clarinete y el violín, los cuales no contribuyen sustancialmente al grosor del sonido cuando se toca en vivo, tienden en casos extremos a ser eliminados.

El sonar más que otras orquestas no debe ser entendido como un logro exclusivamente musical, tampoco como un motivo de orgullo tan solo para el director musical o los miembros del conjunto. Es, primariamente, una fuente de prestigio para el comité directivo, para su presidente y otras autoridades, para el barrio que auspició la danza ese año, y para el que pagó los gastos de la orquesta. El elemento competitivo, formal o implícito, está siempre presente, y los ideales estéticos terminan dependiendo de asuntos de estatus o prestigio social. En este aspecto, no es difícil percibir que este ideal estético sobre sonar más fuerte que otros es un ideal «moderno», ya que no existe cuando conjuntos rurales más pequeños entran a escena. «Sonar más» no es un ideal estético para las llamadas «auténticas» orquestas típicas del «tradicionalista» pueblo de Huaripampa (un caso que trataré más adelante), donde el ideal es un sonido suave y relajante. Esto sugiere que el saxofón es percibido como demasiado ruidoso.

⁸ Rubén Valenzuela, comunicación personal, Lima, 10 de agosto de 1996.

⁹ Compárese este concepto con el ideal musical de «tocar como uno», el cual Turino interpreta como el deseo de una «calidad de sonido denso». «Tocar como un instrumento» implica que el que toca no se «escape del denso conjunto musical» (Turino 1993: 55). A pesar de la afinidad de metáforas musicales usadas en ambos casos, hay una sustancial diferencia. Ambos conjuntos usan diferentes técnicas y configuraciones instrumentales. Grupos de flautistas tocan instrumentos individuales en pares y el principal desafío es lograr fluidez al mismo tiempo que una línea melódica entre dos ejecutantes interdependientes. Por el contrario, las orquestas típicas combinan diferentes tipos de instrumentos y sus miembros ejecutan la misma canción independientemente de cada uno, a veces en una textura altamente heterofónica.

El tamaño de la orquesta es también una señal de prestigio para sus auspiciadores. Para muchos residentes del valle, una orquesta de 20 músicos impresiona más y causa un mejor efecto que un conjunto más pequeño. También va a tener mejores posibilidades de «vencer» a las otras orquestas en las competiciones formales que puedan ser organizadas durante la fiesta. Un residente de Sicaya que era prioste (auspiciador de la fiesta similar al mayordomo) de una fiesta de Santiago me contó que, dado que el prioste del año pasado había contratado a una orquesta de 16 músicos, él tenía que traer una orquesta aun «mejor». Subsecuentemente, él contrató una de 22, y sintió que le «había ido mejor» que a su predecesor.¹⁰

La *tunantada* y la *chonguinada* son las danzas-drama más populares entre las que son acompañadas por orquestas típicas. También son las más frecuentemente interpretadas durante el año y, por lo tanto, constituyen la fuente principal de actividades profesionales de estos conjuntos. A pesar de sus similitudes, ambas danzas tienen distintas características formales. La manera como están distribuidas geográficamente también varía: la primera es exclusivamente bailada en la región de Jauja, mientras que la última solo es practicada en el área de Huancayo. Muchas de las formas musicales del valle son variaciones del huayno, el género más popular en los Andes, y ambas danzas demuestran los rasgos que las conectan con esta fuente genérica. La *tunantada* es interpretada en un tempo lento y con frecuentes pasajes en legato. Por el contrario, los patrones rítmicos de la *chonguinada* utilizan un paso más rápido, junto con los saxofones y clarinetes tocando en staccato. Esta iniciativa melódica es tomada en ambos casos por esos instrumentos y la función armónica se apoya solamente en el arpista. Mientras, los violines al parecer tienen un papel subordinado al apoyar a todo el grupo y son los que guían durante la compulsiva introducción y los interludios entre las diferentes canciones.¹¹ En términos generales, la música de la *tunantada* es percibida como «lírica» y «sentimental», mientras que la de la *chonguinada* como «incisiva» y más «alegre».¹²

La *tunantada* está constituida por tres frases musicales, llamadas «huaynos» por los mismos músicos.¹³ Cada una de ellas consiste de dos segmentos musicales, no siempre simétricos, como ocurre normalmente con el huayno andino (Roel

¹⁰ Juan Santos, de Orcotuna, entrevista en Lima, agosto de 1996.

¹¹ El lector puede escuchar extractos de la *tunantada* y la *chonguinada* acompañadas por una orquesta típica en el disco *Traditional Music of Peru 2: The Mantaro Valley* (Smithsonian Folkways, CD SF 40467).

¹² Esta percepción es tan ampliamente aceptada que en las estaciones de radio que propalan folclor andino en Lima, el término «tunantero» de la *tunantada* es ampliamente usado para referirse a cualquier canción melancólica de tempo lento.

¹³ Término que no debe ser confundido con el nombre del género musical. El género musical del huayno está generalmente compuesto de tres secciones (A + B + fuga). En este caso, la tradición local prescribe que cada una de estas secciones musicales sea llamada «huayno».

1959). La primera declaración musical es lo que se conoce como una frase periódica, al igual que la segunda. Ambas son después reiteradas. El segundo huayno, usualmente más largo y más «cadencioso», es repetido tantas veces como sea necesario según los requerimientos de los bailarines. El tercer huayno es, de hecho, una fuga, corta, altamente sincopada y enérgica, que termina la sección, también llamada zapateo (por el golpe de zapatos que usan los bailarines en esta sección). La fuga también es reiterada una y otra vez de acuerdo con la situación de la actuación. Finalmente, cada una de las tres canciones es recapitulada sin repeticiones.

Huayno N.º 1 / : a + b :/

Huayno N.º 2 / : c + d :/ Da Capo (sin repeticiones)

Huayno N.º 3 / : e + f :/ (Fuga, *ad lib* repetida)

El sumario de esta estructura es, claro está, uno ideal, y no necesariamente es interpretada siempre de esta manera. Asimismo, las letras simbólicas que ilustran el diagrama de arriba no deben ser tomadas literalmente, ya que las dos primeras declaraciones musicales y sus frases constituyentes desarrollan motivos similares; por lo tanto, no son entidades contrastantes y, a veces, para un primer oyente, es difícil notar las diferencias.

Como he anotado anteriormente, el sonido del arpa pasa generalmente inadvertido al lado del fuerte sonido del saxofón. Solo los que estén caminando o parados cerca del arpista podrán escucharlo. Sin embargo, en la introducción y sus interludios, el arpa y el violín son mucho más prominentes, ya que son los únicos instrumentos que se tocan. En los interludios, el arpa continúa proveyendo la línea de bajo y acordes armónicos, mientras que el violín improvisa libremente a medida de que va añadiendo una base armónica latente a la pieza.

Los interludios improvisados tienen muchos propósitos. Primero, proveen una partición necesaria entre secciones musicales, lo que hace posible a los saxofonistas y clarinetistas recuperar el aire, pero también permiten a los bailarines descansar y caminar por las calles de la ciudad, mientras se preparan para los próximos huaynos. Los violines y el arpa tocan en una peculiar coordinación armónica y el oyente casual puede percibir esta sección como desafinada. De hecho, mantienen una cierta independencia, pero ambos se mueven hacia la región tonal principal (tónica) como su objetivo primordial, estableciendo el área armónica en la cual la orquesta empezará a tocar de nuevo. Un pasaje intermedio en donde el arpa intenta tocar un patrón *ostinato* más rápido, el cual no es seguido de cerca por la melodía improvisada del violinista, es un rasgo típico de esos interludios. Este tipo de interpretaciones libres cuando se toca en conjuntos es común en los Andes y en un caso extremo consiste en heterofonía (modo de ejecución melódica no sincronizada).

La chonguinada tiene una estructura musical diferente a la tunantada, aunque también es estrictamente pentatónica. Se compone de una primera parte llamada «pasacalle», un término muy usado en los Andes cuando se hace referencia a

las secciones donde los bailarines caminan por las calles de la ciudad, y de un huayno. Esta sección es la más característica de la danza y la que la distingue de otras. Como otros huaynos mestizos del valle consta de dos declaraciones musicales (A: a + b / B: c + d) y lo cierra una fuga. La peculiaridad de ese pasacalle se encuentra en su arreglo rítmico, el cual enfatiza patrones consecutivos de semicorcheas, transmitiendo la impresión de un paso musical más rápido y vigoroso que el de la tunantada. Sus constituyentes son repetidos en el mismo estilo que el de la danza; eso quiere decir que la primera declaración es repetida una vez y, después de la segunda, aparece una recapitulación de las dos secciones. Luego del pasacalle y del interludio tocado por el arpa y el violín, la orquesta toca un huayno, el cual es denominado «huayno de chonguinada», que concluye con una fuga de huayno como es la costumbre.

La tunantada y la chonguinada no son solamente las danzas más ampliamente esparcidas en el valle. También son las formas culturales mencionadas a menudo cuando los residentes del valle quieren transmitir la riqueza de su cultura regional. El hecho de que estas danzas sean interpretadas con frecuencia, considerablemente más que otras que lo son solo una vez al año, refuerza su popularidad. El reciente montaje de concursos de chonguinada y tunantada en el valle es una señal de la atracción que ejercen en dicho ámbito. La alta concentración de grupos de tunantada en la fiesta de San Sebastián en Jauja (20 de enero) es una razón adicional para la aceptación de estos grupos, que cada año renuevan sus afiliaciones y pulen sus habilidades de actuación en lo que es considerado el evento de danza con más influencia en toda el área. Al otro lado del valle, cerca de la ciudad de Huancayo, numerosos grupos de chonguinada se reúnen en Sapallanga para la fiesta del Nacimiento de la Virgen (8 de setiembre), en lo que también constituye un evento regional que atrae a miles de personas y visitantes de zonas adyacentes. Ambos encuentros regionales proveen nueva energía para la actuación múltiple de estas danzas en otras fiestas en el calendario del valle.

3. Creatividad y relaciones sociales en orquestas típicas

Las orquestas típicas no tocan su música de acuerdo con sus preferencias, tampoco como profesionales que pueden tomar decisiones artísticas inconsultamente. El miembro de una orquesta típica es un músico profesional al que se le paga por tocar, y que puede ganarse la vida de esa manera. A pesar de que muchos músicos de la orquesta mantienen sus tierras y siembran en ellas, el sueldo que reciben de sus contratos les resulta indispensable para sobrevivir.¹⁴

¹⁴ La importancia de la música como una alternativa profesional en el valle del Mantaro y como fuente de salario adicional ha sido mencionada por Mallon 1983: 145, Hutchinson 1973: 157-173 y Sánchez 1987: 90.

En el valle del Mantaro, las orquestas típicas tocan predominantemente en fiestas públicas de los distritos rurales o semiurbanos, contratadas por un comité que organiza, auspicia, supervisa y participa activamente en la fiesta. El rol del comité, formado por gente del pueblo elegida especialmente para esta tarea, es fundamental en la toma de decisiones musicales de la orquesta. El comité está presente durante los ensayos anteriores a la fiesta y expresa, en algunos casos, su punto de vista respecto de las canciones «nuevas» que la orquesta tocará ese año, y en otros, sobre la correcta ejecución de las previamente estrenadas.

En el caso de las danzas que requieren nuevas canciones cada año, el comité da su aprobación final al escuchar las canciones propuestas por la orquesta durante los ensayos, los cuales tienen lugar en la tarde previa al día central de la fiesta. Sin embargo, esta aprobación no está proclamada formalmente; más bien es sugerida en un contexto de diálogo fluido entre los músicos y el comité. Si una canción no es considerada apropiada, se solicita otra con amabilidad. El comité espera ser consultado y complacido con el repertorio elegido para la fiesta y los miembros de la orquesta aceptan la consulta como una tarea profesional. Muchas canciones nuevas pueden ser ejecutadas durante el ensayo hasta que la apropiada o las apropiadas sean elegidas por el comité. El comité también puede pedir cambios en secciones particulares de una pieza, en el caso de danzas multisectoriales.¹⁵

Todo el proceso de ensayo puede durar desde una hasta tres horas durante la tarde previa a la fiesta, dependiendo de qué tan rápido sean compuestas nuevas melodías. La orquesta puede caminar por la plaza principal esa misma noche para probar sus canciones y practicarlas en público. Al día siguiente, durante el desayuno, las nuevas canciones son tocadas una vez más, principalmente para revisarlas y memorizarlas correctamente para la fiesta. La responsabilidad de brindar ideas para las nuevas canciones recae sobre el director musical de la orquesta o, en otros casos, en un miembro de la orquesta que es al mismo tiempo compositor.

La conexión normal entre los músicos y sus patrocinadores es explicada adicionalmente por muchos factores. Primero, los músicos contratados son usualmente de otras ciudades. Mientras que la mayoría de orquestas tienen sus centros de operación en ciudades más grandes, como Huancayo y Jauja, hay numerosas orquestas esparcidas en distritos más pequeños. Cuando las asociaciones o comités organizadores contratan una orquesta, eligen entre una gran variedad

¹⁵ Patrones similares de comportamiento social han sido reportados en el caso de conjuntos flautistas aymaras. En Conima, donde la composición de canciones nuevas también sucede en los ensayos, el «consenso implícito» es alcanzado a través del pasivo rechazo de ideas que no son consideradas adecuadas (véase Turino 1993: 77). En Conima, la aceptación o el rechazo de nuevas canciones son decididos por el mismo grupo musical, mientras que en el valle del Mantaro hay una coordinación entre los músicos y quienes los contrataron.

de orquestas disponibles en el mercado regional (tratando de encontrar un balance entre el costo y la calidad). Esta opción generalmente recae sobre orquestas foráneas, muchas de las cuales son contratadas un año antes. Las orquestas se ciñen a un calendario laboral muy recargado, especialmente en épocas donde hay concentración de fiestas, lo cual incrementa la demanda por las mejores orquestas. Un miembro de una orquesta contó cómo su agrupación recorrió el valle en una de esas épocas de fiestas abundantes:

Tocamos en Paca desde el primero de enero hasta el 5, tocando la Huaylijía, después fuimos a Chunán donde hay otra *Huaylijía* el 14. Con la misma orquesta fuimos a Jauja para la fiesta de San Sebastián el 20, hasta el 25, pero después tuvimos que ir a Julcán donde también bailan tunantada, pero comenzando el 29 de enero.

Hutchinson ha reportado que en el pueblo de Acolla hay épocas en las cuales las orquestas típicas tienen una demanda muy alta. Estas incluyen el período desde junio hasta agosto y desde finales de diciembre hasta febrero. El último carnaval, refiere, es el mes más ocupado para el músico de orquesta (1973: 158).

En segundo lugar, hay una percepción, basada en la realidad, de que cuando una orquesta acepta un contrato con una asociación, también está haciendo una libre elección (similar a la realizada por los organizadores), a partir de un amplio rango de clientes potenciales. El hecho de que los músicos sean trabajadores independientes capaces de entender y de elegir auspiciadores los eleva al mismo estatus de sus benefactores. Tercero, la posición de patrocinadores y músicos es étnicamente similar. Ambos son parte de la cultura mestiza del valle y no hay diferencias asimétricas esenciales en ninguno de ellos. Las diferencias son primariamente de clases sociales, o basadas en la posición que cada uno tiene en la fiesta. El comité, o el presidente del comité, como cargo principal de la fiesta, juega un papel mucho más crucial que el de los músicos, por lo menos durante el desarrollo de la celebración.

Todos estos factores colocan a los músicos en una posición especial. Ellos son tratados bastante bien, son decentemente alimentados y cobijados, y su trabajo es considerado digno y a veces prestigioso. Este caso es completamente diferente al de otras regiones del Perú, en donde los músicos son usualmente ubicados en relaciones asimétricas con sus patrones. Cuando esta relación es definida primariamente en términos de desigualdades étnicas en lugares donde la fricción entre indios y mestizos ha sido particularmente controversial, los músicos pueden estar sujetos a condiciones laborales aun más duras (véase Turino 1993: 26).

Dentro de la orquesta también hay otro nivel de toma de decisiones musicales. La orquesta tiene un director musical, que usualmente es también el gerente del conjunto. Él es quien trae nuevas canciones a los ensayos y las entrega para que

sean aprobadas por todos. Pero otros músicos en la orquesta también pueden proponer nuevas canciones, dependiendo de su calidad como compositores, más allá de la habilidad de tocar su respectivo instrumento.

Cuando hay una atmósfera abierta y horizontal no es relevante quién propone una nueva canción sino, más bien, la meta parece ser ejecutar la tarea lo más eficientemente posible. Como anotó un clarinetista:

Dentro de la orquesta hay un director musical. Él es el que «sabe todo», y el que tiene el poder de decidir dentro de la orquesta. Él siempre usa su autoridad considerando las opiniones de otros músicos. No es como una orquesta sinfónica, donde el director es autoritario y dicta lo que se tiene que hacer.¹⁶

Esta disciplina rígida, pero cortés, que prioriza las normas de la fiesta más que el cumplimiento individual o de grupo, es mejor entendida si uno considera el complejo y severo sistema de *cargos* que mantienen las fiestas andinas. En el caso del valle del Mantaro, la orquesta cumple uno de los requerimientos principales de la fiesta y sus propias metas están subordinadas al éxito de esta. La creatividad musical de la orquesta, y hasta sus ansias por competir con otros conjuntos, están sujetas al tiempo y a la necesidad de la celebración.

En el caso de las danzas que supuestamente tienen que ser acompañadas por canciones ya existentes, el ritual es similar pero los fines pueden ser distintos. En danzas como la *huaconada* en el distrito de Mito, se espera que una canción evocada por la memoria colectiva como una melodía primordial sea repetida año tras año sin transformaciones significativas. En las palabras de un violinista de una orquesta típica:

Pero por aquí, ten cuidado. Los locales en Mito tienen sus propias costumbres y no dejan que otros músicos alteren su canción, su melodía. Quieren que la línea melódica sea honrada tal como es; si tú añades un ornamento, una *appoggiatura*, se molestan, y supuestamente te tienen que pegar. Es la única canción que ellos veneran. «No, no. Toca la música tal como es, no cambies nada ni tampoco añadas ningún acompañamiento». ¡Por eso tienes que tener mucho cuidado con la música, porque si no te darán latigazos!¹⁷

Esta descripción de ensayos de orquesta y preparaciones de canciones nuevas y viejas corresponde a una condición ideal no siempre seguida estrictamente por la actual práctica musical del valle del Mantaro. Por ejemplo, hay momentos en los cuales las canciones «nuevas» son compuestas durante la fiesta, como ocurre en la danza de la tunantada, la cual requiere de tres canciones distintas.

¹⁶ Rubén Valenzuela, entrevista en Lima, 10 de agosto de 1996.

¹⁷ Mencio Sovero, entrevista en Lima, 12 de junio de 1995.

La segunda de estas canciones es a veces compuesta durante los períodos de descanso. En otros casos, la orquesta ya viene con canciones «nuevas» previamente compuestas para las fiestas de otros pueblos. Sin embargo, la orquesta no revela su existencia previa al comité organizador, dejando entrever que son canciones «nuevas». En verdad, sí son nuevas para ese pueblo en particular. En las palabras de un músico profesional del valle:

Pero, una cosa confidencial que quiero decirte como un músico. Yo voy a muchas ciudades distintas, yo una vez he tocado en un lugar y tocamos tres huaynos [de Tunantada]. Y después yo fui a otra ciudad con los mismos huaynos y dijimos que eran nuevos, después, porque la gente no sabía... ¿Te das cuenta lo ingenioso que puede ser un músico?¹⁸

La mayoría de los aspectos sociales y creativos de la orquesta típica solo puede ser entendida dentro del contexto de sus relaciones con las asociaciones. Composiciones, ensayos y repertorios tienen que ser determinados en estrecha coordinación con una organización más alta (la asociación). Pero los músicos en la orquesta manipulan una serie de diestras estrategias para mantener sus propias decisiones, muchas veces rompiendo las reglas tradicionales, como en la ejecución ficcional de canciones supuestamente nuevas o en ocasiones en las que algunos no se presentan a los ensayos en vísperas de una fiesta. En otras instancias, la «tradición» es tan estrictamente impuesta que el músico acepta pasivamente los requerimientos del comité que lo ha contratado. En cualquier caso, es una aventura conjunta en la cual los miembros de la orquesta, la fiesta y la danza se revelan como inseparables colaboradores.

4. «Autenticidad» en Huaripampa

A pesar del hecho de que los clarinetes y saxofones han compartido el mismo espacio en las orquestas típicas por más de medio siglo, la función de ambos instrumentos dentro del conjunto todavía provoca controversias entre la gente común y corriente del valle. Este debate popular gira alrededor del tema de cuán «auténtico» es el sonido cuando la orquesta toca solo con clarinetes, o cuando también incluye a los saxofones. Los ancianos que fueron testigos de la llegada de los clarinetes y que crecieron escuchando, bailando y disfrutando su sonido, todavía lo consideran como el sonido «real» y «auténtico» de una orquesta típica. Las generaciones siguientes, que durante sus vidas observaron y participaron en fiestas en donde la orquesta tocaba con saxofones, no han querido conformarse con un conjunto exclusivo de clarinetes. De las posiciones de ambos

¹⁸ Anónimo, entrevista en Lima, julio de 1996.

grupos generacionales emergieron dos modelos culturales de «autenticidad» y «modernidad», los cuales a la larga trascienden los límites y rangos generacionales y se transforman en dos ideologías diferentes de «tradicionalismo» y «tipicalismo». Un investigador local y coleccionista de folclor de Huancayo, Luis Cárdenas, quien apoya la innovación, dice:

Nos dicen que tenemos que mantener nuestra música auténtica, pero el tiempo no puede ser detenido, no creo que se pueda. Por ejemplo, a finales de 1940, los saxofones no eran usados en la música wanka, todo era clarinetes, arpas y violines, y ahora la escuchamos, y parece ser que no era tan hermosa después de todo.¹⁹

También expresó su opinión sobre aquellos que están en contra de modernizar la música wanka:

En la era de Zenobio [Dagha, a mediados de 1940], los músicos decían que él estaba arruinando la música wanka con el saxofón, que no era nuestro instrumento... Hoy Zenobio piensa lo mismo del órgano eléctrico, la batería. Pero yo le digo que de todas maneras suenan, no están fueran de ritmo, hasta son más alegres, no puedes detener el tiempo... Si siempre tuviéramos que preservar lo autóctono, todavía estaríamos tocando la quena y la tinya.²⁰

¿Cuáles son las implicaciones estéticas y culturales de dicho debate? El ejemplo de Huaripampa, una ciudad que cada año, por la fiesta de la tunantada (Epifanía, 6 de enero), solo permite que una orquesta típica de clarinetes toque para la danza, es muy sugerente. La Asociación de Bailantes de la Tunantada, que está a cargo de organizar el festival, regula cuidadosamente esta convención. Esta asociación prohíbe que se usen saxofones dentro de la orquesta. Por lo tanto, la orquesta que tradicionalmente toca para la tunantada consiste en un arpa, dos violines y dos clarinetes. Entre las historias contadas en el pueblo sobre cuán estricta es cuando les toca salvaguardar las tradiciones de Huaripampa, se recuerda que un año una orquesta llegó a la ciudad con saxofonistas. La asociación ofreció pagar los sueldos de los saxofonistas si se iban y no tocaban en el festival. Otra anécdota hace referencia al conocido violinista regional Zenobio Dagha, quien supuestamente un año llegó al festival, pero se tuvo que ir, apurado y enojado, ya que no podía aceptar la severa vigilancia musical de la asociación. El mismo Zenobio Dagha me dijo después:

...ellos mismos componen la música, la arreglan, dicen cómo debe ser. Ellos son los compositores, no conozco ningún músico que haya ido ahí con una composición propia,

¹⁹ Entrevista en Huancayo, 12 de setiembre de 1996.

²⁰ Entrevista en Huancayo, 2 de setiembre de 1996.

no. Huaripampa es un pueblo que preserva su música tradicional, hasta su danza es diferente.²¹

Los residentes y las autoridades de Huaripampa sostienen que la danza de la tunantada se originó en esa ciudad, un hecho que no solo explica por qué la danza es considerada más auténtica que en cualquier otro lugar, sino que también asigna a la ciudad la gran responsabilidad de mantener ese legado. Los residentes también se refieren a Huaripampa como la «cuna de la tunantada», de acuerdo con la costumbre en el Perú de atribuir títulos a pueblos e incluso a grandes ciudades por su mayor contribución a una supuesta herencia nacional y regional.²² Los oficiales del pueblo y sus residentes comparten un sentimiento de orgullo y se sienten responsables de conservar esa «autenticidad» de la danza. En Huaripampa, la municipalidad le ha dado a la oficina de cultura la tarea de supervisar la autenticidad de la música del distrito. Esta tarea recae en los residentes más viejos, quienes son conocidos como grandes bailarines o devotos guardianes de las viejas tradiciones. El hecho de que los músicos sean contratados de otras ciudades también explica por qué estos mecanismos de supervisión son necesarios para proteger la autenticidad de la música y de la instrumentación. Si no fuese por las instituciones locales, oficiales (como la municipalidad) y cívicas (como la asociación de bailarines), los prospectos para la introducción de innovaciones, alteraciones y cambios serían mucho más altos.

¿Cómo definen la «autenticidad musical» los huaripampinos? Uno de los requisitos principales es la constitución de la orquesta típica caracterizada por la ausencia de saxofones. De hecho, la orquesta es usualmente definida más por eso que por su constitución real. Por lo tanto, la ausencia de los saxofones se convierte en un rasgo distintivo para definir a este conjunto musical en el valle de Mantaro, más que el alto perfil que alcanzan los clarinetes en esta versión de la orquesta. La gran dispersión de los saxofones como componentes principales en todo el valle explica por qué la resistencia puede ser considerada un marcador más efectivo para la autenticidad en Huaripampa. La oposición a los saxofones en la orquesta de la tunantada ha asumido un carácter casi legendario entre músicos y personas comunes y corrientes de la región. ¿Qué significa la resistencia a los saxofones? En Huaripampa, la nostalgia por lo antiguo es frecuentemente expresada en palabras elogiosas, y tocar el clarinete parece encajar correctamente en el tiempo considerado fundamental en la historia e identidad del huaripampino contemporáneo. Nadie en el pueblo cuestiona la calidad primordial de este instrumento, el cual, por lo tanto aparece como un componente inte-

²¹ Zenobio Dagha, entrevista en Chupuro, 10 de setiembre de 1996.

²² Por ejemplo, el pueblo de Acolla, en el valle, es conocido como «el pueblo de músicos», y la ciudad de Trujillo, en la costa, como «la capital de la marinera».

gral de la orquesta típica. Un elemento relacionado con la definición de autenticidad es el color instrumental del clarinete, un timbre suave y amable que, se dice, refleja el gusto estético de los viejos huaripampinos, y, en general, un color que es altamente elogiado asimismo por los residentes más viejos del valle.

El concepto de «lo antiguo» también es aplicado a tradiciones pasadas (aquellas a las cuales los bailarines contemporáneos tratan de ser leales), conocimientos antiguos (generalmente perpetuados en las mentes de los habitantes de mayor edad) y bailarines anteriores (que están muertos o retirados).²³ De cualquier manera, ser fiel a lo antiguo es requerimiento principal para preservar la identidad huaripampina y un sello fundamental para distinguir las tradiciones del pueblo de las de otros distritos cercanos. Los residentes de Huaripampa declaran que la tunantada solo allí es preservada en su forma más pura. Como dijo un viejo huaripampino:

El distrito de Yauyos está equivocado cuando dice que es el lugar para bailar tunantada, cuando los que bailan la tunantada son de Huaripampa y no de Jauja. Lo que ellos bailan es chonguinada, y la mayoría de bailarines son homosexuales, y eso no está permitido en Huaripampa. Además, en Huaripampa todos [los que bailaban] eran hombres, hasta los que estaban vestidos de mujer.²⁴

¿Cuáles son, por lo tanto, los elementos modernos opuestos a «lo antiguo»? La «modernidad» en este sentido, aunque no referida así por los mismos huaripampinos, parece estar simbolizada, entre muchas otras señales, por los saxofones. El rechazo a este instrumento es expresado, sin embargo, en términos estéticos, no ideológicos. Para los huaripampinos, el saxofón es muy bullicioso y muy estridente. Su penetrante sonido (tal como es tocado en el valle del Mantaro) contrasta con el delicado y agradable sonido del clarinete. La modernidad también es representada por las innovaciones en la danza, tales como la participación de travestis (hombres vestidos de mujer), y en la vestimenta (uso discontinuo de ojotas o sandalias tradicionales, por ejemplo).²⁵ En general, los huaripampinos rechazan cualquier elemento no considerado auténtico por los viejos del pueblo; por lo tanto, se oponen a toda alteración en la danza y la música que cambie la manera en que se interpretaban en las primeras tres décadas del siglo XX. Este período de tiempo es considerado primordial para los huaripampinos y su danza y música son consideradas como una matriz clásica. En consecuencia, cualquier modificación subsecuente es considerada como inauténtica y, por lo tanto, «moderna».

²³ La noción de «lo antiguo» también incluye la coreografía de la danza. En Huaripampa es considerado «auténtico» bailar con la cabeza en alto, con arrogancia y agarrando el bastón hacia arriba.

²⁴ Máximo Salazar, entrevista en Huaripampa, 13 de setiembre de 1996.

²⁵ La ausencia de las mujeres en la danza de la tunantada en la ciudad de Huaripampa no refleja una tendencia general. Ellas sí actúan junto a los hombres en muchas otras danzas-drama, como la chonguinada.

Además, los huaripampinos están al tanto de que el clarinete es una ocurrencia del siglo XX. De hecho, hasta se refieren a la probable fecha en la cual fue introducido en el valle del Mantaro y Huaripampa. También están conscientes de que lo que ellos consideran como «auténtico» es probablemente más una aspiración que un hecho histórico. De ninguna otra manera podemos interpretar el siguiente relato de un anciano huaripampino sobre cómo es compuesta la nueva música «auténtica»:

El saxofón no se usa en Huaripampa. La canción [de la danza] en Huaripampa es muy exclusiva. Hasta Muquiyauyo copia mucho el sonido de Huaripampa. Los jaujinos viene aquí a ver nuestro baile... Es una canción auténtica la que ellos componen durante las vísperas, cada año componen durante las vísperas, una nueva, sí, pero lo hacen con sentimiento, con sentimiento de viejos tunanteros.²⁶

En Huaripampa, la «autenticidad musical» no se logra a través de la repetición de melodías arcaicas, sino mediante la ejecución modificada de estilos melódicos considerados clásicos, arquetípicos. La homogeneidad estilística es, en este sentido, la meta principal para los músicos que cada año asumen el deber de componer «nuevas» melodías para las danzas que puedan sonar «auténticas» a los oídos de los huaripampinos. Por lo tanto, el conocimiento de estilos se vuelve mucho más importante que la simple memorización de las canciones ya conocidas. En Huaripampa, este estilo musical es construido alrededor de una narrativa que enfatiza lo antiguo; por lo tanto, sus parámetros musicales son presumiblemente menos flexibles que en otras versiones de la tunantada en distritos distintos o en otros géneros musicales, en los cuales la variación es también una forma de composición en el valle.

5. Conclusiones

La noción de «autenticidad» está relacionada con el estado de la cuestión de comienzos del siglo XX, un momento de cruciales cambios en el valle del Mantaro, en el cual se consolidaron los centros mineros norteamericanos. Estos se constituyeron en potentes polos de atracción para la migración y establecieron nuevas relaciones culturales y económicas con el mercado nacional. El ferrocarril a Huancayo fue construido para satisfacer las necesidades de la economía minera, pero mejoró las relaciones ya existentes entre el valle y las demás economías regionales y el sistema nacional.²⁷ Huancayo siempre había sido un espacio in-

²⁶ Máximo Salazar, entrevista en Huaripampa, 13 de setiembre de 1996.

²⁷ Las consecuencias del establecimiento del ferrocarril en la economía regional del Cuzco, al sur del Perú, también han sido mencionadas por Rénique 1991: 43.

intermediario respecto de otras economías regionales, un área de descanso para los comerciantes del sur de los Andes. A comienzos del siglo XIX el crecimiento de Huancayo era tan evidente como el deterioro de Jauja, pero su desarrollo fue magnificado por la llegada del ferrocarril Central y el efecto multiplicador de las aventuras mineras en el área. No es coincidencia que este fuera el período en el cual la orquesta típica emergió, después de la llegada de los clarinetes y su asimilación a este conjunto. El sonido de los clarinetes capturó el oído de las generaciones más jóvenes y encajó fácilmente con el arpa y el violín, instrumentos que previamente habían disfrutado del favor de los residentes del valle.

El comienzo del siglo también fue la época en la que se consolidó el mestizaje, entendido como un proceso en el cual los sectores indígenas abandonaron su existencia aislada para tener total contacto con los mercados regionales y nacionales. Mientras que los sectores indígenas eran los dominantes a finales del siglo XIX, en apenas una o dos generaciones los mestizos tomaron su lugar como grupo mayoritario. Alrededor de 1920, este proceso ya era irreversible. El pasaje de indio a mestizo no fue un viaje individual, ni tampoco el largo y tortuoso camino cultural de un individuo rural hacia la existencia urbana, como fue el experimentado por algunos migrantes del sur de los Andes. Por el contrario, fue una transformación masiva en la cual el resultado final no fue un mestizo maltratado y atormentado, sino más bien un mestizo orgulloso, a veces hasta arrogante como el del valle del Mantaro. La «autenticidad», en términos temporales, se ubica en aquel momento en el cual la vida diaria del valle fue redefinida de varias maneras. Por lo tanto, es un tiempo considerado por muchos como una era formativa, los comienzos de una época. Como dijo un violinista de Huaripampa sobre su música, el pueblo todavía vive «en los albores, en 1900». En esta declaración él estaba identificando los comienzos del siglo como un tiempo primordial en el que emergió un nuevo orden, una etapa que es el punto principal de referencia histórica para muchos y el límite temporal más lejano que la memoria colectiva del valle se inclina a recordar.

Referencias bibliográficas

ADAMS, Richard

1959 *A Community in the Andes: Problems and Progress in Muquiyaayo*. Seattle: University of Washington Press.

ARGUEDAS, José María

1953 «Folklore del valle del Mantaro». *Folklore Americano* 1. 1: 101-293.

1976 *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*. Montevideo: Calicanto.

BEHAGUE, Gerard

1979 *Music in Latin American: An Introduction*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall.

DOBYNS, Henry E. y Paul L. DOUGHTY

1976 *Peru: A Cultural History*. Nueva York: Oxford University Press.

HUTCHINSON, William

1973 «Socio-Cultural Change in the Mantaro Valley of Peru: Acolla, a Case Study», tesis doctoral (Antropología). Bloomington: University of Indiana.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

1978 *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza.

LONG, Norman y Brian ROBERTS, eds.

1978 *Peasant Cooperation and Capitalist Expansion in Central Peru*. Austin: The University of Texas Press.

MALLON, Florencia E.

1983 *The Defense of Community in Peru's Central Highlands*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

ROEL, Josafat

1959 «El wayno del Cuzco». *Folklore Americano* 6-7: 129-245.

ROMERO, Raúl R., ed.

1993 «Cambio Musical y Resistencia Cultural en los Andes Centrales del Perú». En *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SÁNCHEZ, Rodrigo

1987 *Organización andina, drama y posibilidad*. Huancayo: Instituto Regional de Economía Andina.

TURINO, Thomas

1993 *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press.

VALENZUELA, Rubén

1984 «La orquesta típica del centro del Perú», tesis (Musicología). Lima: Conservatorio Nacional de Música.