

ARPAS Y VIOLINES EN LA CULTURA MUSICAL ANDINA

Román Robles Mendoza

25

La música es un ingrediente cultural importante en los actos rituales y cotidianos de la sociedad andina. En nuestros días, son las orquestas y las bandas, las modalidades predominantes de la producción musical. En este artículo nos ocupamos en dar cuenta de la importancia de los conjuntos orquestales de los pueblos del alto Pativilca, desde los albores de su aparición hasta las formas modernizadas de la actualidad.

Introducción

De 1997 a 1999 nos propusimos estudiar algunas manifestaciones de las artes populares andinas, en distintos contextos socioculturales del Perú. Nos interesó particularmente el estudio de la música, la danza y el canto populares, tanto porque estas artes se presentan juntas cuanto porque en las áreas que hemos privilegiado constituyen formas de expresión importantes. El presente artículo viene a ser un aspecto del informe final del proyecto *Evolución cultural de las artes populares andinas* (81501051), correspondiente a 1998, que el Instituto de Investigaciones Histórico Sociales aprobó, como parte de nuestras labores no lectivas en la Universidad. El estudio contó con la participación del historiador Luis Cajavilca Navarro, quien se ocupó acerca de las danzas y de la poética en las comunidades de Pallasca

(Ancash) y de Cullhuay (Lima); del antropólogo Rommel Plasencia Soto, quien indagó sobre los músicos de Acolla (Junín), y del estudiante de Antropología Amilcar Híjar Hidalgo, quien se encargó acerca de la evolución de los conjuntos musicales de Cajatambo (Lima).

La música a través de sus intérpretes es el núcleo central de este trabajo. Nos interesa reconstruir en el ámbito de estudio, el proceso de continuidad y cambios en las formas de organización de los conjuntos orquestales durante el siglo XX, con el propósito de caracterizarlos dentro del contexto regional. En esta línea de estudio, postulamos la idea de que los músicos de conjuntos orquestales de los pueblos andinos, conservan sus propios modelos de organización y los cambios que introducen se hacen sobre la base de sus elementos originales. Por ser ellos los auténticos cultores de las tradiciones musicales de cada región, son los portadores de la continuidad cultural y son, al mismo tiempo, los que adaptando y adoptando nuevas formas y contenidos del arte musical de sus localidades y regiones, los innovadores de los aires musicales que practican. Cada región del país tiene sus propias formas y estilos musicales que lo caracterizan. La multiculturalidad de nuestra sociedad se expresa también por estas particularidades regionales del arte musical.

Nuestro universo de estudio es una microrregión. Comprende los pueblos del alto Pativilca y del alto Fortaleza. Dentro de la organización política, incluye a las provincias de Bolognesi y Ocros (Ancash), pero se prolonga hacia Poquián (Cajatambo) por el lado sur, a Ichoca (Ancash) por el lado norte y Dos de Mayo (Huánuco) por el este. Los rasgos básicos de la cultura musical de esta microrregión son en general comunes, aunque pueden identificarse algunos rasgos particulares que funcionan sólo en algunas poblaciones. La microrregión aludida es el espacio natural por donde circulan las orquestas que mencionamos, dentro de una distribución de rutas que ellos mismos establecen, en estricta atención a los estilos particulares de las costumbres festivas de cada comunidad. En este sentido, los tipos de orquestas y los estilos musicales andan juntos.

Los estudios sobre conjuntos orquestales son escasos. Probablemente, el escritor y antropólogo José María Arguedas es quien ha estudiado estos temas, en una serie de artículos de folklore y arte popular. Al ocuparse de artistas andinos como la Lira Pausina, la Pastorita Huarasina y la Flor Pucarina (Arguedas, 1977) hace mención detallada y casi familiar de las distintas formas de conjuntos orquestales que actuaban en provincias y en Lima. Arguedas reseña las características personales y artísticas de Jaime Guardia, de Jacinto Pebe y de Luis Acuña, integrantes de lo que fue el trío parinacochano Lira Pausina. Pondera también las virtudes del conjunto orquestal los Jilgueros del Hualcán, que residía en Paramonga y acompañaba a cantantes ancashinos de reconocida trayectoria. Destaca en varios artículos su posición acer-

ca de los "instrumentos indios", que según él han sido desde la colonia, el arpa, el violín, la flauta travesa y el tambor o la tinya, mientras que otros instrumentos como la guitarra estaban destinados a los criollos y mestizos (Arguedas, 1966 y 1968).

Los años cincuenta y sesenta se caracterizan por una amplia difusión de la música andina en la capital de la República. La presencia cada vez más numerosa de un público consumidor de la música y del canto andinos, por el fenómeno de la acelerada migración, hace aumentar el número de coliseos donde se presentan espectáculos vernaculares (Arguedas, 1977; Vivanco, 1973; Llórenz, 1983); aparecen programas radiales como *Sol en los Andes* en 1950, dirigido por el locutor tarremeño Luis Pizarro Cerrón, que tendría una alta sintonía matutina en *Radio el Sol* y, desde 1962, el papel difusor de la música andina iniciada por *Radio Agricultura* (Llórenz y Tamayo, 1987). Se inicia también, desde los años cuarenta, un proceso de grabación de discos de música andina, acogida por empresas discográficas limeñas (Romero, 1988, Arguedas y Guerrero, 2000), que encontraron en el arte vernacular andino un nuevo filón para sus ganancias.

Sobre la música del Callejón de Huaylas (Ancash), el trabajo de Elizabeth den Otter resulta de sumo interés. Esta antropóloga holandesa ha registrado la variedad de instrumentos musicales y ha descrito brevemente la estructura de las bandas de viento y las distintas combinaciones de instrumentos musicales para conjuntos orquestales (Otter, 1982: 52-57). De las diez formas de combinaciones que registra, cinco tienen como instrumentos básicos el arpa y el violín. En una de estas cinco formas de conjuntos con arpa y violín ingresa el saxofón, en otra se agregan la tinya y el clarinete y en la tercera entra la trompeta sordina. Sólo en un caso el arpa y el violín no se combinan con otros instrumentos, este apareamiento lo vamos a ver también en la zona que estudiamos. Todas las demás formas de combinaciones difieren de los conjuntos del lado sur del Callejón de Huaylas.

Otro estudio interesante es la tesis del musicólogo Rubén Valenzuela (1984), sobre la orquesta típica del Valle del Mantaro. Esta tesis es para nosotros esclarecedora, porque demuestra que la orquesta típica del Valle del Mantaro que hoy conocemos ha evolucionado desde su forma primitiva, que estaba integrado por sólo un arpa y un violín. Desde los años veinte, afirma Valenzuela, la orquesta tradicional fue adicionando el saxo y el clarinete, por etapas, como aparecen en los cuadros cronológicos de la tesis (Valenzuela, 1984: 43-48). Otro etnomusicólogo que se ocupa de la organización de bandas y orquestas del Valle del Mantaro es Raúl Romero (1993). Al hacer el estudio del cambio musical y la resistencia cultural de esta región central del país, compara ambas formas de organización musical, como conjuntos integrados por "instrumentos europeos que tienen orígenes recientes". La orquesta típica se compone de "saxos, clarinetes, violines y un arpa diatónica"

(Romero, 1993: 44). En efecto, las orquestas del centro tienen esta estructura y se emparentan con las bandas porque ambas se componen fundamentalmente de aerófonos. La diferencia está en que las bandas tienen más variedad de aerófonos

Pero son los puntos de vista teóricos de Romero los que revisten mayor importancia en torno a las artes populares. En este terreno, este autor sostiene la idea central de que los cambios musicales del valle del Mantaro, lejos de convertirse en la razón de la extinción de las expresiones andinas, constituyen procesos de reafirmación de los valores tradicionales de la región. Su adecuación a las formas de vida y a la dinámica de los tiempos modernos es una manera de persistencia en la continuidad de la cultura regional. En este sentido, la evolución de las artes tradicionales, mediante la adaptación cultural viene a ser una alternativa inevitable del Perú cambiante de nuestros tiempos. Esta posición coincide con lo que Arguedas planteaba en su artículo *De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional* (1968), en el sentido de que una de las tendencias del cambio de la música andina es la transformación de lo ritual a lo festivo popular. Este proceso se da en contextos escalonados: lo ritual en las comunidades, lo festivo en el contexto regional y lo moderno en el nivel nacional, que los medios de comunicación se encargan de difundirlo. En su trabajo anterior (Romero, 1988), se ocupa también en describir y analizar a los diversos tipos de conjuntos musicales del país, entre los que están las orquestas típicas del valle del Mantaro. Hay aquí un esfuerzo por desarrollar la evolución en la conformación de los conjuntos orquestales, como también de los cambios en la estructura de la música que se interpretan en los distintos eventos socioculturales de los pueblos andinos. Por todo esto, Romero es el científico social que mejores trabajos analíticos ha realizado sobre el tema de las artes populares andinas.

1. Bandas y orquestas en las fiestas costumbristas

En los pueblos del alto Pativilca y del Fortaleza, la música es el arte fundamental para todos los acontecimientos sociales de carácter popular. Los productores de la música se presentan en dos formas clásicas: bandas de músicos y orquestas típicas. Las bandas se caracterizan por ser conjuntos musicales integrados por instrumentos de percusión (idiófono y membranófonos) y de viento (aerófonos), mientras que las orquestas típicas están compuestas por instrumentos de cuerdas (cordófonos) y también de viento (aerófonos). Ambas formas colectivas de producción musical tienen sus propias historias y sus propios desarrollos (Otter, 1982; Valenzuela 1984; Robles, 2000). Pero en los pueblos andinos, estas dos formas de conjunto musical se han distribuido papeles de acuerdo a las costumbres de cada región. En el departamento de Ancash, las bandas de músicos animan todo tipo de fiestas pero en las fiestas patronales acompañan a determinados funcionarios. En la mayoría de los casos acompañan a los Capitanes y sus vasallos, que son los bailantes

más populares en la zona; a los Mayordomos, a los Priestes y a las Estandarteras. Las orquestas de cuerdas y viento (mixtas) acompañan preferentemente a las comparsas del Inca y sus pallas, a los Rumiñahuis, a los danzantes de Negritos y algunas danzas nativas en proceso de extinción, como son los huanquillos, las quiyayas, los mashas (Nieves, 1999). De acuerdo a esta distribución de papeles, bandas y orquestas actúan simultáneamente en la mayoría de las fiestas patronales. Por simetría cultural, las fiestas patronales más importantes están configuradas de tal manera que se requieren de ambos conjuntos musicales. Por esta simetría, durante las fiestas patronales, bandas y orquestas actúan alternada y separadamente en el mismo escenario. Esta es una buena razón por lo que las bandas y las orquestas ancashinas se han desarrollado hasta donde describimos en este trabajo.

Estructura de las orquestas. Hay dos tipos de orquestas ampliamente conocidas en la región del alto Pativilca y del Fortaleza: la tradicional, denominada con propiedad orquesta de cuerdas y la moderna que sigue llamándose de cuerdas, pero en realidad es mixta: orquestas de cuerdas y viento. Ambas formas de conjuntos musicales subsisten en estas tierras: la orquesta de cuerdas en las comunidades más tradicionales y las orquestas mixtas en las poblaciones más desarrolladas. Pero es notorio que el tipo de orquesta de cuerdas y viento alcanza cada vez mayor aceptación en estos últimos tiempos. Esta es una forma concreta de la modernización de los conjuntos orquestales y de los gustos populares de la región.

a. Estructura tradicional de la orquesta de cuerdas:

Un arpa (322.221)*	Cordófono. Instrumento que da el compás.
Un violín de primera (311.112)	Cordófono. Cantante en notas altas.
Un violín de segunda (311.112)	Cordófono. Cantante en notas graves.

Este conjunto triinstrumental es la forma propiamente típica y tradicional en las provincias del alto Pativilca y el Fortaleza. Producen música en base a la frotación de cuerdas. Aun cuando el uso del arpa y del violín se inició en la época colonial, como lo han explicado Arguedas y otros autores, el origen del apareamiento de estos dos instrumentos cordófonos, vinculado a las fiestas patronales, se remonta al siglo XIX. Con los cambios operados en el tiempo se mantiene hasta nuestros días. Apareció como un conjunto musical que sustituyó lentamente a la producción musical antigua, que estaba conformado por la tinya y la flauta (Otter, 1982; Romero, 1993). Sin embargo, el conjunto típico que hoy conocemos se estructuró en forma gradual. Desde la colonia, el arpa y el violín eran usados como instrumentos solistas, para acompañar al canto profano y al canto litúrgico. A finales del siglo

* La numeración en paréntesis corresponde a la clasificación universal de los instrumentos musicales, según Hombostel y Sachs, traducido del alemán por el musicólogo argentino Carlos Vega en 1946.

XIX, el arpa y el violín se hermanan para formar el dúo instrumental. Fue esta primera forma de dúo la que alterna primero y sustituyó después a la tinya y la flauta en el acompañamiento de las danzas pueblerinas del sur de Ancash. No ha prevalecido en la región, pero se mantiene en otras zonas del país, como en Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, acompañando a los danzaq o danza de las tijeras. La forma triinstrumental, arpa y dos violines (hembra y macho en el lenguaje campesino), aparece en esta región a partir de los años treinta del siglo XX y tiene su apogeo hasta los años sesenta. A partir de esos años, aparecen las primeras orquestas con instrumentos de viento.

b. Estructura de la orquesta mixta o conjunto de cuerdas y de viento:

Arpa (322.221)	Cordófono. Instrumento que da el compás.
Violín de primera (311.112)	Cordófono. Cantante en notas agudas.
Violín de segunda (311.112)	Cordófono. Cantante en notas graves.
Trompeta sordina (423.2)	Aerófono. Cantante en notas altas.
Clarinete (422.211.2)	Aerófono. Cantante en notas intermedias.
Saxofón (422.212)	Aerófono. Cantante-adornante.

30

Definitivamente, este es un conjunto mixto de estructura moderna. La base orquestal sigue siendo el arpa y los violines, pero se han acoplado otros tres instrumentos aerófonos preponderantes. De todos los instrumentos de este nuevo tipo de orquesta es el saxo el que predomina en la configuración de la música que interpretan, por encima de los instrumentos de cuerdas. En la región de estudio lo introdujo por primera vez el conjunto Ritmo Andino de Huasta. Don Teodomiro Cano, primer violín del conjunto, refiere que lo incorporaron en 1962, imitando a un conjunto musical del valle del Mantaro que alternó con ellos en una fiesta de Huánuco. Cuatro años antes, en 1958 ya habían introducido al clarinete. A partir de esos años, han aparecido sucesivamente varios conjuntos mixtos en toda la región. En la actualidad, este es el tipo de conjunto que tiene mayor aceptación en las fiestas patronales de estos pueblos. Sólo en poblaciones pequeñas y alejadas se mantiene la forma original de orquesta de cuerdas triinstrumental.

2. La orquesta tradicional en el alto Pativilca

Hay en la región algunas poblaciones que son famosas por ser el lugar de origen de connotados músicos de conjuntos de cuerdas. Estas poblaciones son consideradas como semilleros de músicos, porque desde el siglo XIX se han destacado por ser la tierra de excelentes músicos en las especialidades del arpa y del violín. En algunas de estas comunidades han nacido no sólo músicos famosos de orquestas sino también músicos de bandas de viento. Evidentemente, los músicos de cuerdas han antecedido a los de viento o se han desarrollado paralelamente. Los conjuntos orquestales aparecieron a finales del siglo pasado o a principios de este siglo, como

en otras zonas del país (Valenzuela, 1984). En cambio los instrumentistas de banda se expanden a partir de la década del veinte y con mayor profusión en la segunda mitad del siglo XX. Por eso, los arpistas y violinistas tienen raíces más profundas en la cultura musical de estos pueblos y continúan respondiendo con honor a las exigencias estéticas de las colectividades. Las comunidades que aparecen a continuación son las más importantes por su tradición musical en la zona, tanto de las generaciones antiguas como de las modernas.

Mangas. Probablemente Mangas es la comunidad campesina de donde provienen los mejores instrumentistas de cuerdas en todo el siglo XX. En la región son reconocidos como el pueblo de los músicos, tanto de conjuntos de cuerdas como de bandas. Pero es en la forma de orquesta donde tienen mejores pergaminos que exhibir. Desde principios de siglo, los más famosos violinistas han nacido en este apacible pueblo, que está ubicado en la frontera de los departamentos de Ancash y Lima, hacia el lado izquierdo del río Pativilca. Se complementa con los anexos de Nánis y Chamas, donde también han nacido famosos artistas de esta versión. La gente de los pueblos vecinos los conocen como "los brujos de Mangas", por el virtuosismo de sus instrumentistas. Consideran que algunas causas extraordinarias, como la brujería, hacen que los músicos mangasinos hagan vibrar sus instrumentos con tanta maestría que un músico común no lo puede lograr. Pero también Mangas es un pueblo históricamente conocido por los documentos de extirpación de idolatrías del siglo XVII. Allí se desarrollaron los actos de persecución y de escarmiento de los visitadores eclesiásticos en busca de ídolos y huacas prehispánicas y de sus prácticas, que eran considerados como "hechicerías e idolatrías profanas" (Huertas, 1981; Robles, 1978 y 1982; Duviols, 1986). Por todo esto llevan el apodo de "brujos", que los mangasinos lo aceptan con cariño.

La generación antigua. Sobre los músicos de las dos primeras décadas del siglo XX hay poca información. La gente ya no recuerda los nombres de los arpistas y violinistas de ese periodo. La información que hemos encontrado data a partir de los años veinte. Aunque todos los buenos músicos de esos años ya han desaparecido, quedan en la memoria de la gente de los pueblos por donde hemos recorrido. El violinista Vicente Salazar, nacido en Mangas, se hizo famoso por los años veinte y su aureola brilló hasta los años cincuenta. Era invidente. Había perdido la visión de joven, por lo que no pudo dedicarse a la vida propiamente campesina. Abrazó el arte musical por influencia de su familia y de sus paisanos y se convirtió en uno de los intérpretes más conocidos de la región. Recorrió muchos pueblos del antiguo Bolognesi y Cajatambo, tocando en las principales fiestas, donde la orquesta de cuerdas era de la preferencia del público. Vicente Salazar tocaba con otro maestro de las cuerdas, con el también famoso arpista don Aurelio Varillas, nacido en Chamas. Los que lo recuerdan, cuentan que don Aurelio "tocaba el arpa como el bombista al bombo". El virtuosismo de don Aurelio se notaba a la distancia, dicen

sus admiradores. Fue contemporáneo de don Vicente y ambos cosecharon éxitos en todos los pueblos donde eran contratados.

Otros dos connotados violinistas del anexo de Nánis permanecen en el recuerdo de mucha gente. Se trata de Benancio Evangelista y de Abraham Corales. Los dos violinistas se hicieron famosos a finales de los años treinta, cuando iban a las fiestas de la región acompañados con el arpa de don Aurelio Varillas. Benancio se especializó en violín de primera (notas agudas) y Abraham lo hacía en segunda (notas graves). Se entendían perfectamente y producían una música dulce, jubilosa y extraordinariamente armoniosa. Esta magnífica compaginación musical les elevó a la fama regional, por lo que recorrían juntos a todas partes. Cuando Aurelio Varillas falleció en los años sesenta, los dos violinistas de Nánis continuaron recorriendo pueblos, formando grupo con otros arpistas, ya sea de Mangas, de Poquián, de Raján o de otros pueblos. Fallecieron ya muy ancianos: Abraham en 1989 y Benancio en 1993. Para sus admiradores "una dupla como Benancio y Abraham no aparecerá más".

32

Los Mashas de Mangas. En la conmemoración de las Bodas de Oro de la creación política de la provincia de Bolognesi, en 1953, hicieron noticia los músicos y los danzantes del distrito de Mangas. Para esta efemérides, la comunidad campesina de Mangas presentó en Chiquián el baile de los *Mashas* (yernos) y *Lumsuyes* (nuevas), estampa costumbrista de raíces prehispánicas, que se acostumbraba escenificar durante la techada de la iglesia del pueblo (Robles, 1982; Burga, 1988). A propuesta del Glicerio Gamarra, profesor chiquiano que enseñaba en la escuela de Mangas, las autoridades acordaron organizar una comparsa con la participación de los mejores danzantes de mashas y lumsuyes de ese tiempo. Bajo la dirección del alcalde distrital don Julio Alejos, la comparsa que viajó a Chiquián estuvo integrada por:

Mashas (yernos)	:	Eusebio Rojas y Honorio Aguado.
Lumsuyes (nuevas)	:	Edelina Sánchez y Estela Aguado.
Viejo (ruquianacho) de la parcialidad de Kequish	:	Aurelio Albornoz.
Viejo (ruquianacho) de la parcialidad de Arapayoc	:	Rufino Arcayo.
Orquesta de Cuerdas:		
Arpa	:	Aurelio Varillas
Violín de primera	:	Abraham Corales
Violín de segunda	:	Solano Flores.

Sin lugar a dudas, los mangasinos organizaron una comparsa impresionante para este cincuenta aniversario de su provincia: escogieron a los mejores danzantes

tanto en varones como en mujeres, y convocaron a los mejores músicos del distrito en materia de instrumentistas de cuerdas. Don Aurelio Varillas, natural del anexo de Chamas era el mejor arpista de entonces. El invidente Benancio Evangelista de Nánis no pudo viajar, porque no podía desplazarse libremente por las calles de la capital de la provincia tocando el violín. En su reemplazo fue Abraham Corales con el primer violín y completaron con Solano Flores en el segundo violín. Los actos programados para las Bodas de Oro contó con la presencia de autoridades del departamento y de los distritos, con deportistas de fútbol y vóleybol de casi todos los distritos asistió invitada la Banda Republicana y participaron seis de las mejores bandas de músicos y la estampa de los mashas y lumsuyes de Mangas. Esta última fue la sensación de todos los espectáculos por su particular belleza. La cadencia de los danzantes, con sus impresionantes vestimentas, la música de los violines y del arpa, magistralmente interpretadas por famosos artistas, cautivó profundamente al público chiquiano y a los asistentes en general. Se trataba de la vigencia de una costumbre andina, que representaba la alianza étnica de huaris y llacuaces de la antigüedad, que se había mantenido casi "escondida" en esta alejada comunidad campesina. Esta estampa y las múltiples delegaciones distritales que asistieron a Chiquián le dieron brillo de oro a los festejos por los primeros cincuenta años de vida de esta provincia nacida en 1903.

Las nuevas generaciones. En la actualidad son muchos los violinistas y arpistas conocidos en el pueblo de Mangas. Probablemente el más famoso, después de los sesenta es don Julián Rojas, virtuoso del violín. Es el músico mangasino que mejor carrera artística ha hecho en su vida. Domina el violín a la perfección, también el clarinete y la trompeta, tanto para banda como para orquesta y es uno de los maestros más connotados para enseñar a orquestas de cuerdas y bandas de viento. Precisamente desde su nueva residencia en Barranca se dedica a formar y a enseñar a las bandas urbanas. Todos sus hijos varones son también músicos: Tiberio, Noel y Hílder son instrumentistas de la banda de Mangas y dominan varios instrumentos. Por todo esto, la familia de don Julián Rojas es en Mangas una respetable institución artística.

Mangas es tierra de muchos músicos. Allí nacieron violinistas como Pascasio Durán (ya fallecido), Moisés Aguado Salazar, Cristino Flores Aguado, Nivardo Rojas Dolores, Anfilogio Alejos Sánchez, Ceferino Rojas Estrada y otros jóvenes de la generación reciente. También destacados arpistas como Fausto Alejos Sánchez y Crisólogo Rojas, ambos de la generación del cincuenta, y jóvenes como Elmer Alva Meza. Don Fausto todavía recorre los pueblos de Cajatambo, que es la ruta por donde siempre ha trabajado. En cambio don Crisólogo ha dejado de viajar por los pueblos de Bolognesi y Ocros, que era su ruta, por haberse radicado en Lima con sus hijos, desde 1995. Hay en la actualidad varios jóvenes que tocan el violín y el arpa. Ellos forman parte de la nueva generación de músicos mangasinos que

todavía no alcanzan notoriedad artística. En la actualidad el conjunto de cuerdas tiene menor importancia, seguramente por la arrolladora presencia de las bandas de músicos, y el número de violinistas y arpistas disminuye.

Poquián. Es un pueblo vecino de Mangas, Chamas y Nánis, del lado de la cuenca del río Rapay, tributario del Pativilca. Perteneció al distrito de Copa (Cajatambo). En este pueblo han habido también desde el siglo XIX músicos famosos en instrumentos de cuerdas. Los más conocidos arpistas, contemporáneos de don Aurelio Varillas de Chamas, han sido los hermanos Francisco, Andrés y Angel Pedraza. Los dos primeros han sido en su tiempo virtuosos del arpa. Tanto Francisco como Andrés formaban conjunto con violinistas de Mangas o de otros pueblos vecinos para asistir a las fiestas patronales. En varias localidades, la competencia de orquestas y de solistas del arpa se realizaban entre el grupo de Andrés Pedraza y el de Aurelio Varillas. Se había fomentado una rivalidad artística entre estos dos grandes músicos. Mucha gente recuerda que en sus pueblos, tanto Andrés como Aurelio se enfrentaban mano a mano, tocando el arpa a pie firme, de espaldas o montándolo. El espíritu competitivo era parte del espectáculo que brindaban al público, que disfrutaba con las virtudes artísticas de ambos maestros del arpa.

34

Don Aurelio Varillas falleció en plena madurez y sus discípulos de Chamas no han destacado como él. También Francisco Pedraza de Poquián dejó este mundo en los años setenta, pero su hermano Andrés, el más famoso de los arpistas continúa en actividad. Sigue recorriendo pueblos, especialmente por el lado de Cajatambo, con violinistas de Mangas. Precisamente con ellos formó un conjunto a finales de los años setenta, con el nombre de *Los auténticos de Poquián*. En este conjunto aparece el violinista Julián Rojas de Mangas. Andrés Pedraza es por todo esto, uno de los arpistas vivientes de gran fama en la región. Su hermano menor, Angel Pedraza, emigró a Lima por los años sesenta y no ha retornado a su tierra.

Aco de Carhuapampa. Aco es una comunidad situada en el lado derecho del río Pativilca y comparte con Pimachi, su anexo, un clima templado, donde el cultivo de manzanas y melocotones es la actividad económica que les permite un activo contacto con los mercados de la costa. Aco es la capital del antiguo distrito de Carhuapampa; pertenece a la nueva provincia de Ocros. En este pueblo de fruticultores aparecieron por los años treinta dos famosos artistas en la especialidad de cuerdas: los hermanos Oswaldo y Gamaniel Gavino. A partir de ellos se formó el siguiente conjunto:

Arpa	:	Oswaldo Gavino
Violín de primera	:	Gamaniel Gavino
Violín de segunda	:	Sergio Obispo.

Durante la popularidad de don Vicente Salazar de Mangas, de Benancio Evangelista y de Abraham Corales de Nánis y de Aurelio Varillas de Chamas, los hermanos Gavino de Aco aparecieron al otro lado del río Negro (Pativilca) como sus magníficos rivales. Los Gavino se hicieron famosos en toda la región del suroeste de Bolognesi, recorriendo muchos pueblos para animar fiestas de negritos y de las populares estampas del Inca y sus pallas. En los pueblos por donde circulaban como artistas competían muchas veces con los conjuntos de Mangas, Poquián y Pacllón. Por esta razón quedan muchas anécdotas de encuentros entre estas fuerzas artísticas de ambos lados del río Pativilca. Oswaldo Gavino falleció a finales de los sesenta, pero su hermano Gamaniel continuó en el arte, formando grupo con otros artistas de la región. Falleció recién en 1987. Desde entonces, no hay en Aco artistas de tanta fama como estos dos hermanos. Sus discípulos no han trascendido más allá de su propia localidad.

Raquia. La fama que cosecharon los hermanos Gavino no se quedó únicamente en los pueblos del sur de la antigua provincia de Bolognesi. Irradió hacia el lado del alto Fortaleza. En efecto, desde los años cincuenta, Oswaldo comparte su residencia entre Aco y el pueblo de Raquia, hoy distrito de Antonio Raimondi, cerca de Cajacay. Allí desarrolló parte de su vida artística, enseñando a jóvenes del lugar que abrazaron el arte musical con mucho éxito. A esta escuela de Oswaldo Gavino pertenece el arpista Silvino León, conocido como "Azurín". Silvino, natural de Mallao, era casado en Raquia y fijó su residencia allí. Aprendió muy bien el arpa y se convirtió en un buen contrincante de otro destacado arpista de ese tiempo: Oswaldo Celestino de Raján. Formó su conjunto con violinistas también de Raquia:

Arpa	:	Silvino León
Violín de primera	:	Justino Díaz Padilla
Violín de segunda	:	Anastacio Díaz Padilla

Años más tarde, este conjunto de cuerdas de Raquia se transformó en orquesta mixta, con la inclusión de instrumentos de viento: Rafael Gamarra ingresó con la trompeta y Manuel Gamarra con el saxo. Este conjunto tuvo vigencia y popularidad en los años cincuenta, sesenta y setenta finalmente. Algunos de sus instrumentistas continúan hasta hoy, pero sus actuaciones artísticas son esporádicas. El mejor violinista de la zona, de la escuela de los hermanos Gavino de Aco, es sin duda don Justino Díaz. En estos pueblos es reconocido como el más preclaro violinista que se haya conocido. En la actualidad ya no existen nuevos violinistas. En cambio hay arpistas, como don Hermógenes Padilla, que actúa como solista y como instrumentista de conjunto, cuando las ocasiones se presentan en las fiestas patronales.

Raján. En este pueblo de ganaderos y agricultores se formó una orquesta mixta, allá por el año de 1937, según el arpista don Oswaldo Celestino. El gestor de esta orquesta fue nada menos que don Teófilo Rojas Lino, maestro de bandas y orquestas, natural de Jauja, que sentó raíces en esta tierra. Don Teófilo vio en el joven Oswaldo una gran promesa artística y lo llamó para ser cabeza de un conjunto de cuerdas.

Arpa	:	Oswaldo Celestino Fabián
Violín de primera	:	Glicerio Fabián Rivera
Violín de segunda	:	Agapito Santos Gadea
Trompeta sordina	:	Inocencio Celestino Estela.

El conjunto musical fue bautizado con el nombre de Orquesta Santa Cecilia de Raján, a sugerencia del maestro Rojas, quien conocía la importancia de Santa Cecilia para los músicos. Rojas había inaugurado con este conjunto una nueva estructura orquestal, que no se conocía en la región, incluyendo la trompeta sordina (aerófono cantante), sobre la base del arpa y los dos violines. Hasta donde sabemos, este fue el primer antecedente de orquesta mixta, que años más tarde tendría repercusiones importantes en todos estos pueblos. Con esta constitución, se había formado en Raján una orquesta más compacta en la producción de la música. Los jubilosos violines se vieron de pronto muy bien acompañados por la trompeta sordina, que emitía sonidos equivalentes al de las cuerdas. Con esta alianza la orquesta típica se enriqueció. Por los años cincuenta se imitarían en otras poblaciones vecinas con igual éxito.

36

La orquesta Santa Cecilia de Raján se mantuvo vigente hasta los años setenta en que se desintegró por el alejamiento de los violinistas y de la trompeta. Pero Oswaldo Celestino, artista campesino de mucha fuerza, continuó desarrollando el arte musical formando conjuntos con distintos violinistas de la zona. Por información de él mismo sabemos que durante las décadas del sesenta y setenta formó conjunto con violinistas famosos. Alternó con músicos del otro lado del río Pativilca ya citados, como Abraham Corales y Benancio Evangelista. Asimismo, comparó escenarios con el destacado violinista Fausto Concepción de Canis, extraordinario en el primer violín. También salió a cumplir compromisos con Marcial Bravo de Cajamarquilla, igualmente violinista de primera línea. Es decir, Oswaldo se ha mantenido fiel a la carrera artística, alternando con los mejores violinistas del sur de Ancash.

Este eximio arpista no se ha quedado sólo allí. Se ha dedicado también a la enseñanza del arpa a los jóvenes de distintos pueblos. Algunos de sus discípulos han llegado a la popularidad, otros se han quedado en el camino. En Raján ha enseñado a varios jóvenes, pero a quien recuerda mejor es a Alfonso Fabián Doroteo. De él dice don Oswaldo que fue un "discípulo muy difícil" porque era muy lento en

aprender. Con mucho esfuerzo aprendió las bases del solfeo y la difícil tarea del afinamiento de las 32 cuerdas del arpa. "Finalmente se fue de Raján, sin haber aprendido bien", nos cuenta. Pero el joven Alfonso había aprendido lo suficiente. En su aventura por los pueblos de la costa lograría dominar el instrumento y hacerse famoso. Cuando alguna vez Alfonso regresó a Raján "me demostró que era ya un gran maestro", nos comenta don Oswaldo con orgullo. En efecto, Alfonso Fabián escaló hasta convertirse por los años setenta en un magnífico arpista. Tocaba todo tipo de música nacional e internacional y lo hacía con maestría. Por varios años ponía el fondo musical para los turistas en el Sky Room del Gran Hotel Crillón, en pleno centro de Lima. Por los años ochenta y noventa ha recorrido varios países latinoamericanos como solista y desde 1993 reside en la vecina República de Bolivia, siempre dedicado al arte musical.

Otros discípulos de don Oswaldo Celestino se distribuyen en distintos pueblos de Bolognesi y Cajatambo. En Aco de Carhuapampa enseñó a Gregorio Oviedo, en Congas adiestró a Angel Sotelo. En Cochamarca (Oyón) enseñó a Elías Sacramento y en el pueblo de Utcas (Cajatambo) formó artísticamente a Teodoro Atachagua. Por este magnífico magisterio, el arte de Oswaldo Celestino se ha ramificado por toda la región, incluyendo a la gran ciudad. A pesar de sus años ya avanzados no ha dejado el arpa, cada vez que se presenta la ocasión sale con su instrumento. Pero más allá del aura de don Oswaldo, hay en Raján varios jóvenes arpistas que tocan con destreza. Uno de ellos es Joel Murillo, que emigró a Chilcas pero sigue practicando el arpa. También Wiston Celestino, que emigró a Lima y es el actual director de la banda de migrantes de Raján.

Cajamarquilla. Esta antigua comunidad campesina ha contado y cuenta todavía con artistas en la especialidad de cuerdas. El más conocido y recordado músico ha sido don Marcial Bravo. Destacó en el violín desde los años treinta, época de oro de varios violinistas especialmente de Mangas. Marcial Bravo no sólo fue buen instrumentista, fue también maestro de orquestas y de bandas en estos pueblos. En los años cincuenta otra generación de músicos cajamarquillanos es la que ha hecho historia. Es la época del arpista Humberto Ventocilla. En torno a él se han formado varios conjuntos de cuerdas. El conjunto más destacado se formó en los años sesenta, bajo el nombre de Orquesta Virgen Natividad de Cajamarquilla, con los instrumentistas siguientes:

Arpa	:	Humberto Ventocilla
Violín de primera	:	Zacarías Cristóbal
Violín de segunda	:	Melchor Huamán
Sordina	:	Gerardo Ventocilla
Saxo	:	Daniel Mariano
Vocalista	:	Eva Ventocilla.

Este conjunto se hizo famoso por los años sesenta, no sólo porque salían a tocar en las fiestas patronales sino porque llegaron a grabar varios discos de 45 r.p.m. Algunas de sus grabaciones fueron hechas sólo con los instrumentos de cuerdas, constituyéndose en uno de los conjuntos más jubilosos, por el estilo y las composiciones musicales auténticamente cajamarquillanas. Otros discos fueron grabados con la adición de los instrumentos de viento, que era la moda de esos años y con la melodiosa voz de Eva Ventocilla. El conjunto mixto era formado no sólo por cajamarquillanos, dos de ellos eran de los pueblos vecinos: Zacarías Cristóbal era un violinista de Congas, casado en Canis, y Daniel Mariano era de Llipa. La base fundamental, el arpa de Humberto, el segundo violín de Melchor y la sordina de Gerardo seguían dándole el sabor local. Ana Ventocilla, hija de Humberto, saltó a la popularidad por el huayno *Shushumya huayta* y por otras canciones tradicionales del lugar, apropiadamente cantadas por ella y muy bien acompañados por el conjunto.

38

Chilcas. En este pueblo hubo músicos de cuerdas desde los años diez del siglo XX. En la memoria de los chilcasinos quedan todavía las figuras de dos antiguos músicos que eran conocidos hasta los años veinte: los violinistas Roso Santos y Cosme Cruz. Recuerda la gente que ellos alternaban con los famosos músicos de Mangas de principios de siglo. Cosme Cruz dejó el violín y se dedicó al oficio de Cantor en los actos litúrgicos y necrológicos. Don Roso también abandonó el violín por dedicarse a la agricultura, pero enseñó el arte musical a sus hijos. Fueron ellos los que formaron en los años treinta un conjunto de familia.

Arpa	:	Alberto Santos
Violín de primera	:	Rodolfo Santos
Violín de segunda	:	Bonifacio Santos

En Chilcas eran conocidos como el conjunto de Los gatos morrongos, sobrenombre de cariño que la gente del lugar le atribuyó por sus constantes ejercicios de música en la estancia de Cochajurán. A diferencia de la generación de don Roso, cuya trayectoria se pierde en los años iniciales del siglo XX, la generación de los hermanos Santos recibe una buena preparación artística de connotados músicos de la zona. Alberto Santos recibió las enseñanzas de don Oswaldo Gavino de Aco de Carhuapampa en el manejo adecuado del arpa. A su vez, Rodolfo y Bonifacio se adiestraron con los conocimientos de don Marcial Bravo de Cajamarquilla y también de Gamaniel Gavino. Con una sólida preparación, la orquesta de los hermanos Santos se desempeñó muy bien hasta los años setenta. Cuando Bonifacio abandonó el violín lo reemplazó Saviniano Sotelo "Shavico". Alberto y Shavico son ya finados. Rodolfo alternó el arpa con el bombo, dentro de la tercera Banda de Chilcas. Es el único sobreviviente del conjunto y no deja de tocar el violín cuando la ocasión lo permite. En Chilcas no se han formado nuevos conjuntos de cuerdas,

después de los hermanos Santos, pero han aparecido jóvenes arpistas. Figuran en la actualidad Floresmilo Mata, quien domina el arpa, el violín y la trompeta y Florián Casimiro, arpista que emigró a la capital en 1985 y viene cosechado prestigio en los escenarios del Cono Norte de Lima Metropolitana, bajo el nombre artístico de "Los retadores del arpa".

Pacllón. Es otra tierra de músicos. Los pacllonenses se hicieron famosos por los años treinta, cuando formaron un destacado conjunto musical de cuerdas, que trascendió a toda la provincia, tanto como lo hicieron los mangasinos. Por esos años se formó un conjunto integrado por los siguientes músicos:

Arpa	:	Santiago Rivas Caquipoma
Violín de primera	:	Gelacio Rivas Caquipoma
Violín de segunda	:	Pedro Huaranga
Violín de segunda	:	Saturnino Albornoz (Sustituyó a Pedro Huaranga).

Este conjunto se popularizó por el lado del valle de Aynín, donde están pueblos importantes como Chiquián, Huasta, Aquia y Pacllón. Por su amplio prestigio recorrieron casi todos los pueblos de la antigua provincia de Bolognesi, de Cajatambo y de Dos de Mayo, por el lado de Huánuco. Su estrella brilló poco tiempo. Santiago Rivas murió repentinamente en Mangas, a mediados de los años cincuenta. A finales de esa misma década, Gelacio Rivas emigró de Pacllón prácticamente sin retorno. Se casó en el pueblo de Caujúl de la actual provincia de Oyón y allí se quedó a residir definitivamente hasta su deceso en 1986.

Don Gelacio, el más extraordinario músico de Pacllón, desarrolló el arte en su nueva tierra adoptiva. Formó allí un conjunto musical, que se haría famoso en los años sesenta: el conjunto de cuerdas Albor Andino de Caujúl. Estuvo integrado por:

Arpa	:	Islando Cueva Melchor
Violín de primera	:	Gelacio Rivas Caquipoma (Director)
Violín de segunda	:	Mateo Blanco
Clarinete	:	Teófilo Cáceres Salcedo
Sordina	:	Dionicio Bernabé

Este grupo musical dirigido por don Gelacio Rivas fue en realidad una réplica de lo que había formado en Pacllón con sus hermanos: orquesta propiamente de cuerdas, integrado por un arpa y dos violines, al puro estilo bolognesino. La sordina y el clarinete entrarían posteriormente, para los efectos de las grabaciones de discos en Lima y más tarde, en 1974, ingresaría también el saxo. Albor Andino de Caujúl cosechó muchos éxitos artísticos, recorriendo pueblos y grabando discos. Los he-

rederos de don Gelacio mantienen el conjunto, con la denominación de Flor Andino de Caujúl. Su nuevo director es el violinista Ibar Cueva Cauchi, discípulo del maestro bolognesino. La semilla sembrada por don Gelacio germinó en tierra fecunda. Este nuevo grupo musical de Caujúl está conformado así:

Arpa	:	Ibar Cueva Cauchi (Director)	Caujúl
Violín de primera	:	Valerio Florián Montoya	Ichoca
Violín de segunda	:	Rodolfo Pascual Tarazona	Chaná
Sordina	:	Joselino Juan de Dios León	Yamor
Clarinete	:	Orlando Caballero	Huánuco
Saxo tenor	:	Andrés Cueva Cauchi	Caujúl
Saxo primera	:	Ignacio Garay Esteban	Huánuco

40

Huasta. Huasta es un pueblo bolognesino de distinguidos músicos. Allí han nacido los más prominentes artistas tanto en el género de orquestas de cuerdas como en el género de bandas de viento. Desde principios del siglo XX han habido músicos de cuerdas, tanto de arpistas como de violinistas para animar las fiestas. En los años cuarenta hace su aparición un conjunto de cuerdas que llegó a la fama: la orquesta de los hermanos Huaranga.

Arpa	:	Antolín Huaranga
Violín de primera	:	Benedicto Huaranga
Violín de segunda	:	Pedro Huaranga.

En realidad esta familia de artistas era procedente de Pacllón, que había emigrado a Huasta por alianza matrimonial de Antolín Huaranga. Se radicaron allí y lograron popularizar al conjunto, que fue conocido como la orquesta de los hermanos Huaranga de Huasta. Pedro Huaranga había formado parte del conjunto de Gelacio y Santiago Rivas en su tierra natal. Cuando fijó su residencia en Huasta, lo reemplazó el violinista Saturnino Albornoz. En Huasta había otros conjuntos de cuerdas de prestigio, que conformaban artistas reconocidos como don Venturo Laos, su hijo Visitación Laos y Mariano Montes. Entre estos artistas famosos hermanos Huaranga lograron brillar los, haciendo honor a la tierra que les vio nacer, alternando y compitiendo con otras orquestas del sur de la provincia.

3. Los vientos de la modernización

La acelerada migración campesina hacia las ciudades de la costa después de mediados del siglo pasado, la difusión de la cultura urbana a través de las radioemisoras de onda corta, la apertura de carreteras hacia las regiones del interior y los relevantes procesos sociopolíticos nacionales de los años sesenta y setenta provocaron significativos cambios en la cultura andina en general. La exteriorización de

las costumbres tradicionales de los pueblos, la popularización de las fiestas patronales con la presencia de los migrantes y la profesionalización de las bandas de músicos, se sitúan en este proceso dinámico de cambios de las cuatro últimas décadas anteriores al 2000. Dentro de este espectro sociocultural se modernizan también las orquestas típicas, de la mano con las exigencias de nuevas generaciones, mucho más instruidas y contestatarias, en una época signada por la ebullición social en el campo y la ciudad.

Las viejas orquestas de cuerdas han ido cambiando en su estructura en un tiempo relativamente corto. Se han ido adaptando a la modernidad, de acuerdo a los requerimientos sociales de la época. El paso de una orquesta tradicional a una orquesta moderna ha significado cambios en su estructura y en su modo de producción musical. Pasó a convertirse en conjunto mixto, incluyendo instrumentos aerófonos; pero también amplió su repertorio incluyendo aires musicales de varias regiones y adoptando modelos musicales que procedían de las urbes costeñas. En este proceso, las orquestas de cuerdas han ido aceptando lentamente instrumentos de viento, con lo que provocaron un cambio en la sonoridad musical.

Un antecedente conocido de la modernización fue la formación del conjunto Santa Cecilia de Raján, que aparece en 1937. Este conjunto que nace bajo la dirección del maestro Teófilo Rojas, ex miembro de la Banda Republicana, incluye por primera vez una trompeta sordina. Esta innovación fue aceptada inmediatamente por el público consumidor de música. La razón: el sonido de la sordina no sobrepasa al sonido de los violines; es en todo caso equivalente a los cordófonos. Se agregó un cantante sobre otros cantantes, pero con una dulzura especial que permitía ampliar y enriquecer el corpus de la música. Más tarde, por los años cincuenta, se introducen otros aerófonos: primero el clarinete y luego el saxo. Con ellos se completa el ciclo de modernización de las orquestas en la región.

Ritmo Andino de Huasta. El modelo más importante del proceso de modernización de las orquestas es el de Huasta. Como hemos dicho, en este pueblo musical del valle de Aynín han habido conjuntos de cuerdas desde principios del siglo. Pero los huastinos prefieren hablar de música de cuerdas, con mayor propiedad, a partir de Ritmo Andino. Este histórico conjunto musical nace en 1952, como una auténtica organización tradicional de la región. Los instrumentistas fundadores fueron:

Arpa	:	Visitación Laos (Director)
Violín de primera	:	Teobaldo Cano Fernández
Violín de segunda	:	Amador Palacios.

Por varios años, Ritmo Andino se mantuvo con su estructura original y prestó servicios musicales en la capital de la provincia y en los pueblos del área, sin elementos adicionales. La innovación vino recién en 1958, cuando decidieron incluir un clarinete. Ese año ingresa al conjunto como primer violinista, don Teodomiro Cano Fernández, hermano menor de Teobaldo. Don Teobaldo se inaugura como clarinetista. El año siguiente ingresa Facundo Jara Jacha, tocando la trompeta sordina y en 1964 se completa el conjunto moderno con el ingreso del saxo, a cargo de don Teobaldo. Lo reemplaza en el clarinete Edmundo Masías Segundo. Por una ingrata decisión de la Supervisión de Educación Provincial, el maestro Visitación Laos es removido de su puesto como profesor en el colegio Coronel Francisco Bolognesi de Chiquián y se traslada a Huánuco donde fija su residencia definitiva. Es el año 1958. Lo reemplaza en el arpa don Soledad Zenón Jara, también natural de Huasta. En menos de una década el conjunto cambia radicalmente de estructura y se pone a tono con las exigencias sociales de la época.

42

Otros factores también tendrían importancia en este proceso de adecuación. Cuenta don Teodomiro Cano, que en un viaje de servicios a Huánuco vieron por primera vez un conjunto mixto que incluía clarinete y saxos. Se trataba de un conjunto del valle del Mantaro. Esta experiencia fue decisiva para modernizar a Ritmo Andino, en un contexto cultural que no tenía tradición en este tipo de orquestas. Los huastinos lo hicieron y fue para bien: tuvieron éxito en los años posteriores.

Lo que han hecho los huastinos con su nueva estructura es mantener una conducta artística intachable y un riguroso profesionalismo. Don Teobaldo sigue siendo hasta hoy el director insustituible del conjunto y eximio instrumentista del saxo; don Teodomiro continúa en el puesto del primer violín. Los demás instrumentistas han sido reemplazados a tiempo, en la mayoría de los casos, con la generación siguiente de la familia Cano. En 1998, Ritmo Andino de Huasta estaba constituido por los siguientes instrumentistas:

Arpa	:	Marco Gamarra
Violín de primera	:	Teodomiro Cano
Violín de segunda	:	Raúl Curo
Sordina	:	Edmundo Masías
Clarinete	:	Mauro Cano Cosme
Saxo de primera	:	Teobaldo Cano (Director).
Saxo de segunda	:	Atilio Cano Vásquez

Entre los nuevos instrumentistas figuran los hijos de los veteranos hermanos Cano. Mauro Cano Cosme, que toca el clarinete, es hijo de don Teobaldo y Atilio Cano Vásquez, que toca el saxo en segunda voz, es hijo de don Teodomiro. Marco, Raúl y Edmundo no llevan el apellido Cano pero son parte de la familia por filiación

colateral. Siendo por origen una imitación a los conjuntos del Valle del Mantaro no han evolucionado como ellos, concentrando saxos al conjunto (Valenzuela, op. cit.). Mantienen la esencia de la orquesta típica de la zona, en base a instrumentos de cuerdas, completando con igual número de instrumentos de viento. Esta estructura instrumental no ha hecho perder del todo el predominio de los violines en el conjunto. Los instrumentos de viento le dan a la música una mayor sonoridad, levantan el timbre tradicional de los cordófonos, hasta elevarlo cerca de las bandas. Esta sabia decisión hace la diferencia con los conjuntos típicos del valle del Mantaro. El otro aporte de Ritmo Andino de Huasta es haber reformulado los códigos estéticos de las colectividades de estos pueblos. Hoy, los jóvenes reclaman con vehemencia, como lo hacen en Chiquián y otras poblaciones importantes, mayor sonoridad de las orquestas. Dejarse escuchar en amplios espacios de las fiestas masificadas es el signo de estos tiempos.

Lira Andina de Huasta. Esta es otra orquesta de formación posterior en tierra huastina. Se organizó por primera vez en 1968, con instrumentistas que no tenían cabida en la ya conocida orquesta Ritmo Andino. Músicos de valía, como los hay varios en Huasta desde los años cincuenta, organizaron un nuevo conjunto, también con características de orquesta mixta. Sus primeros instrumentistas fueron:

Arpa	:	Teófilo Ocrospoma
Violín de primera	:	Alberto García
Violín de segunda	:	Maurilio Cano
Sordina	:	Edmundo Masías
Clarinete	:	Adolfo Velásquez

No incluyeron el saxo. Esto le dio una característica más cercana a la orquesta tradicional de cuerdas, pero sí aceptaron aerófonos como la sordina y el clarinete. Tuvieron presencia musical hasta 1973, año en que el conjunto se desorganizó. Algunos de sus instrumentistas, el de la sordina y del clarinete pasaron a integrar a Ritmo Andino. En 1995 se reorganiza el conjunto en la capital de la República, con artistas mayoritariamente huastinos. A mediados el año 2000, este nuevo grupo está conformado de la siguiente manera:

Arpa	:	Gabriel Padilla Valderrama	Huasta
Violín de primera	:	Mamerto Ocrospoma Alva (Director)	Huasta
Violín de segunda	:	Guillén García Palacios	Huasta
Sordina	:	Edmundo Masías Segundo	Huasta
Clarinete	:	Paulino Fernández Jara	Huasta
Saxo tenor	:	Valerio Maguiña Ocrospoma	Huasta
Saxo soprano	:	Maglorio Factor Gavino	Roca

La sede de este grupo es Lima. Los servicios musicales que presta son las instituciones de migrantes ancashinas de la gran ciudad, que reproducen las fiestas patronales de sus respectivos pueblos. Por su buena organización, seriedad profesional y magnífica armonización musical, se constituyen como el conjunto orquestal de preferencia de las fiestas en los distritos periféricos de la gran ciudad.

Lirios del Ande de Ichoca. En Ichoca, anexo del distrito de Marca (Recuay), se formó en los años sesenta, un conjunto musical que lleva este nombre. Fue organizada a semejanza de Ritmo Andino, juntando instrumentos de cuerdas y de viento desde el principio. Su director, Ezequiel Florián Montoya, tuvo la feliz idea de formar un conjunto mixto que cubriera los requerimientos de la gente de la cuenca del Fortaleza. En efecto, desde sus años iniciales, los Lirios del Ande lograron captar las preferencias del público de estos pueblos, en la animación de sus fiestas patronales. No sólo recorren las comunidades de Recuay y el Callejón de Huaylas; con frecuencia son contratados a Barranca, Huacho y Lima. Algunos de sus instrumentistas han cambiado con el tiempo, pero los más estables del grupo son:

Arpa	:	Cornelio Florián Montoya	Ichoca
Violín de primera	:	Ezequiel Florián Montoya (Director)	Ichoca
Violín de segunda	:	Valerio Florián Montoya	Ichoca
Sordina	:	Félix Gamarra Carhuayoc	Marca
Clarinete	:	César Florián Montoya	Ichoca
Saxo tenor	:	Lenin Rivera	Pampas Chico
Saxo soprano	:	Félix Gamarra Padilla	Marca

Desde los años ochenta han fijado su residencia en Huacho, desde donde se movilizan tanto a los pueblos de la sierra como a las ciudades de la costa. Por su misma estructura, la orquesta Lirios del Ande de Ichoca produce música similar a la de Ritmo Andino, con dos saxos, un clarinete y una sordina, además de dos violines y el arpa. Han grabado varios discos de larga duración y casetes, que se difunden en la región y en las principales ciudades. En sus casi 30 años de vida han logrado una amplia popularidad. La clave de estos éxitos es la sólida continuidad de sus instrumentistas en torno a los hermanos Florián Montoya y a don Ezequiel, director y maestro del violín.

Melodías Andinas de Bolognesi. Es un conjunto que se fundó el 9 de noviembre de 1980, en la ciudad de Chiquián. Su fundador y animador fue don Víctor Tirado Velásquez, natural de Mahuay, quien fue el primer presidente de la naciente institución musical. Asumió la dirección artística don Segundino Minaya, connotado músico del pueblo de Roca. Se organizó con instrumentistas de diferentes pueblos que en los años ochenta residían en Chiquián, capital de la provincia de Bolognesi,

con el objeto de darle una representación provincial. Así fue efectivamente. El conjunto, desde su fundación, tuvo una buena aceptación, precisamente por su estructura mixta de alta sonoridad. Se constituyó como un conjunto de corte moderno. Fueron sus primeros instrumentistas:

Arpa	:	Godofredo Jara	Huasta
Violín de primera	:	Raúl Curo Gamboa	Mahuay
Violín de segunda	:	Marcos Gamarra	Quisipata
Sordina	:	Segundino Minaya (Director)	Roca
Clarinete	:	Félix Gamboa	Mahuay
Saxo	:	Vicente Gamboa	Mahuay

Durante casi toda la década del ochenta, este conjunto se desarrolló principalmente en las ciudades donde ha sido frecuentemente requerido, pero también ha actuado en algunas poblaciones de la sierra animando fiestas patronales. Por su rápido éxito artístico graban discos de larga duración, con los aires musicales representativos de la región. Forma parte del repertorio estelar de la música bolognesina el disco LPU - 051, del sello Universal, que lleva por título *Aurora Andina*, grabado precisamente por este conjunto.

Melodías Andinas no logró mantener larga continuidad. Varios de sus instrumentistas no eran estables y circulaban formando parte de otros conjuntos. Su director, Segundino Minaya dirigía por la misma época a la Banda de Ticllos y más tarde, por los años noventa, fija su residencia en Lima. Vicente Gamboa, que actuó también como director del conjunto, durante las ausencias de Minaya, asumió la docencia en el Colegio Guillermo Bracale de Chiquián. Desde entonces no podían movilizarse para los contratos siempre exigentes. Nicolás Mendoza, natural de Pacllón, reemplazaba a don Félix Gamboa en el clarinete cada vez que el titular no podía asistir a los compromisos musicales. Esto mismo ocurría cuando el director Segundino Minaya tenía otros compromisos con la Banda de Ticllos; lo reemplazaba el trompetista Dimas Albornoz de Pacllón. Por todo esto, el conjunto prácticamente se desintegró a mediados de los años noventa, luego de haber surgido con mucho ímpetu y haber logrado un sitio preferencial en la capital de la provincia de Bolognesi y en los pueblos circundantes de Chiquián.

Juntando voluntades se reorganiza el 30 de setiembre de 1998. Esta vez, bajo la dirección del renombrado maestro don Facundo Jara Jacha, natural del pueblo de Huasta. En esta nueva versión, toma el nombre de Orquesta Melodías Bolognesi de Chiquián y se reafirma en la continuidad del arte musical bajo mejores condiciones. Su director es un distinguido maestro, con mucha trayectoria en la enseñanza de bandas de viento y de orquestas. Como músico ha integrado la banda de Huasta, la orquesta Ritmo Andino de Huasta y ha sido maestro de varias

bandas y orquestas de la región. Sus integrantes son más leales al cultivo del arte musical; unos vienen desde la fundación del conjunto, otros son nuevos instrumentistas competentes en sus respectivas especialidades.

Arpa	:	Marco Gamarra	Huasta
Violín de primera	:	Raúl Curo Gamboa	Mahuay
Violín de segunda	:	Marcos Gamarra	Quisipata
Sordina	:	Joaquín Ulloa	Huasta
Clarinete	:	Jaime Gamarra	Huasta
Saxo de primera	:	Félix Gamboa	Mahuay
Saxo de segunda	:	Vicente Gamboa	Mahuay
Saxo tenor	:	Facundo Jara Jacha (Director)	Huasta

46 Por el origen de sus instrumentistas, el conjunto Melodías Bolognesi de Chiquián, es fundamentalmente una orquesta huastina. En la primera versión del conjunto, el director era de Roca, anexo del distrito de Chiquián, tres instrumentistas eran de Mahuay, uno de Huasta y de Quisipata. La orquesta reorganizada reúne totalmente a artistas del distrito de Huasta. Su director es natural de Huasta y otros tres instrumentistas también lo son. La familia Gamboa, que sigue siendo el grupo más estable del conjunto, es natural de Mahuay, anexo de Huasta. Marcos Gamarra, segundo violín del grupo, es natural de Quisipata, también anexo de Huasta. Esta nueva conformación convierte al conjunto en una orquesta inconfundiblemente huastina.

Con los nuevos instrumentos aerófonos incluidos, especialmente los tres saxos, se aproximan aún más hacia los conjuntos orquestales huancas, muy proclives a conformar conjuntos corales de saxos (Valenzuela, 1984; Romero, 1993). Pero todavía no pierden la estructura del conjunto moderno de carácter mixto ni tampoco el estilo musical fundamentalmente bolognesino. Es probable que evolucionen hacia conjuntos con mayor peso de los aerófonos, tanto por influencia de los músicos del Valle del Mantaro cuanto por las exigencias de la masificación de las fiestas patronales de estos pueblos.

Conjunto Sol Naciente de Dos de Mayo. Segundino Minaya, primer director de Melodías Andinas de Bolognesi no abdica del arte musical. En Lima dirige a otros conjuntos orquestales, no sólo de la provincia de Bolognesi sino también de las provincias vecinas. En los últimos años, lo encontramos dirigiendo al Conjunto Sol Naciente de Dos de Mayo, conformado por migrantes de Huánuco.

Arpa	:	Tito Calderón Rojas
Violín de primera	:	Juan Calderón Chávez
Violín de segunda	:	Custodio Jara

Sordina	:	Segundino Minaya (Director)
Clarinete	:	Paulino Fernández
Saxo	:	Demetrio Calderón Rojas

Minaya es un maestro de la música que ha trascendido las fronteras de la provincia de Bolognesi. Si bien ha pasado por la dirección de bandas de músicos con mucho acierto, su verdadera vocación es la orquesta de cuerdas y viento. Allí se desempeña mejor, como instrumentista y como director. Por todo lo que viene haciendo desde los años ochenta, el maestro Minaya tiene todavía futuro dentro del movimiento artístico de la región. Su papel en estos últimos años está dirigido a promocionar y difundir la música andina en la urbe limeña.

Alegría Folklórica de Huayllacayán. Es un conjunto también mixto que se organizó en los ochenta. Huayllacayán es un pueblo situado en la parte alta del valle de Purísima, tributario del río Fortaleza. Tierra de músicos y de costumbres tradicionales muy arraigadas, los huayllacayanos tienen varios grupos musicales de cuerdas en sus anexos. Alegría Folklórica es una muestra del tipo de orquesta que ellos han creado para alegrar sus fiestas, construido por:

Arpa	:	Antonio Villanueva
Violín de primera	:	Fidel Gervasio
Violín de segunda	:	Juan Cadenas
Sordina	:	Paúl Gervasio
Clarinete	:	Eriberto Luna Rodríguez.

A diferencia de las orquestas mixtas anteriormente descritas, la de Huayllacayán no incluye saxo. Lo hacen en forma intencional. Consideran que el saxo es preponderante como para integrar una orquesta de cuerdas. Por eso no lo consideran necesario. La trompeta asordinada y el clarinete son suficientes instrumentos de viento para el gusto de las gentes de este pequeño valle del alto Fortaleza. Como sus similares, Alegría Folklórica viaja a los pueblos vecinos a cumplir servicios musicales. Fiestas como de la Semana Santa, Corpus Christi y otras reclaman su presencia. Es allí donde ellos tienen trabajo durante el año calendario.

Los Romanceros de Cajatambo. Con el nombre de Romanceros han aparecido varios conjuntos orquestales en los últimos cincuenta años. Probablemente, el primer conjunto que saltó a la popularidad con este nombre fue el conjunto Los Romanceros de Cashaucro, dirigido por el violinista Miguel Evangelista, allá por los años sesenta. Este conjunto acompañó por esos años a cantantes de mucho cartel como Mario Mendoza y logró acaparar una impresionante popularidad en Lima. Los Romanceros de Cajatambo también es una orquesta de la ruta de Cashaucro, de la actual provincia de Oyón, que incluye a instrumentistas de Puñún y Checras.

Arpa	:	Demetrio Palomino Jesús
Violín de primera	:	José Huacho
Violín de segunda	:	Abigail Córdoba
Clarinete	:	Concepción Apolinario (Director)
Saxo	:	Zenón Veramendi
Cajón y Palmas	:	Eriberto Ramírez.

Estos nuevos Romanceros están dirigidos por Concepción Apolinario, instrumentista del clarinete y centro de la organización musical. Durante los años ochenta destacaron en todos los pueblos de Oyón y naturalmente en todo el valle de Huaura y Huacho, donde residen muchos migrantes de estos pueblos. Grabaron hasta dos discos de larga duración, que alcanzaron popularidad en Lima y provincias. A este conjunto le falta la sordina, que otros conjuntos si consideran indispensable. En cambio ellos incluyen un instrumento criollo de percusión, el cajón, que aparece como otro signo de urbanización de orquestas típicas. El cajonista hace a la vez de palmero, que en las melodías andinas es un elemento preciso y adecuado. Esta es la diferencia del conjunto dirigido por el maestro Apolinario. El nuevo nombre de la orquesta es Los Romanceros de Oyón, desde que en 1985 se creó la provincia de Oyón.

48

4. Resistencia de las tradiciones populares

En este estudio optamos por la etnografía de los desconocidos. Pretendemos reconstruir y darle valor a la creatividad de los artistas de pueblos y comunidades alejadas, cuyas vidas transcurren casi en el anonimato. Nos ocupamos de recoger información acerca de la gente que dedica su vida a la actividad del campo y complementariamente al cultivo del arte musical. Este sector de campesinos y semicampesinos actúa como uno de los soportes de la continuidad de las tradiciones populares de los pueblos, reproduciendo permanentemente las versiones musicales para los diversos tipos de eventos festivos de los pueblos andinos.

Arte musical y tradiciones populares son dos unidades conceptuales de un mismo proceso cultural. El arte musical es una actividad especializada que practican sólo algunas familias y en algunos casos sólo pocas personas en cada localidad. En el área que estudiamos, toman nombres específicos de acuerdo a los instrumentos que tocan: arpista, violinista, sordinista, clarinetista, saxista. No es usual la denominación de artista ni de folklorista. En todo caso se les suele llamar músico, cualquiera sea el instrumento que practica la persona. Como hemos dicho en líneas anteriores, son las orquestas típicas, las que están organizadas con los instrumentos mencionados, en una oposición complementaria a la de las bandas de músicos. Orquestas y bandas son las organizaciones musicales que animan a celebrar las fiestas costumbristas de estos pueblos. Son las que han logrado el predominio

musical durante el siglo XX, frente a las formas antiguas de organización musical compuesta por el pito y la caja (tinya y flauta).

Cada tipo de organización musical se ha especializado para acompañar a determinados funcionarios de las fiestas. Dentro de las tradiciones populares de la región de estudio son las fiestas patronales las que tienen mayor relevancia, donde actúan los dos tipos de organizaciones musicales. Cada fiesta patronal reproduce bailes y danzas preestablecidas por la tradición. En la mayoría de los casos, el baile del Capitán y sus vasallos (representan a los españoles) y el baile del Inca, el Rumiñahui y las Pallas (representan al séquito del Inca Atahualpa), son las coreografías más importantes en estos pueblos. La banda de músicos acompaña siempre al capitán. La orquesta típica acompaña al Inca. Esta distribución de papeles de las organizaciones musicales no ha variado desde principios del siglo XX. En nuestros tiempos, las ruidosas fiestas costumbristas, no sólo de la zona de estudio, sino de casi todo el país, son animadas por bandas y orquestas típicas. Es en este sentido que arte musical y tradiciones populares constituyen dos actividades de un mismo proceso cultural andino.

La persistencia de las tradiciones populares andinas, en la que el ingrediente musical es un elemento importante, se debe en gran medida a las formas de vida agropecuaria relativamente cambiante del hombre del campo y al proceso constante de adaptaciones: de la música, de los músicos y de las costumbres mismas. La adaptación es un mecanismo creativo del hombre andino, que no ha sido refractario a los cambios y a las transformaciones que se dan en el tiempo. Antes bien, ha sido siempre receptivo a los procesos de innovación y a las dinámicas culturales de cada época. Por un lado, ha mantenido desde épocas prehispánicas, músicas como la cashwa, el harahui, el huayno, la hualina, que todavía se practica en varios lugares de la zona andina. Pero también han adoptado otras variedades de música como el pasacalle, la chinguinada, la cuadrilla, la marinera, el valse, el pasodoble, la marcha, la procesión, etc. Otras variedades de música son creaciones mestizas, como los toriles, los rodeos, los santiagos, las mulizas y muchas otras. Cada una de estas formas musicales han sufrido sus propios cambios y sus propias adaptaciones regionales, como ha ocurrido con el valse y la marinera, que en los pueblos andinos tienen sus características diferenciales con respecto a la capitalina.

Igual proceso de cambios han tenido las organizaciones musicales. El caso de las orquestas típicas de la región de estudio ha pasado por varias etapas, que lo resumimos en las siguientes: a) dúo de arpa y violín: desde fines del siglo XIX hasta los años veinte del siglo XX; b) trío de arpa y dos violines: desde los años veinte hasta los cincuenta del siglo XX; c) cuarteto de arpa, dos violines y una sordina: desde los años cincuenta en adelante; d) quinteto y sexteto de arpa, dos violines, una sordina, un clarinete y un saxo: a partir de los años sesenta en adelante. Si bien

el antecedente más antiguo de la inclusión de instrumentos aerófonos en las orquestas de cuerdas data de 1937 (Santa Cecilia de Raján), su generalización sigue la secuencia indicada. Estos datos, confirmados por los mismos músicos de la región de estudio, nos indican que la orquesta que hoy conocemos es el resultado de un largo proceso de cambios ocurridos en el siglo XX. Más aún, las orquestas que se vienen formando en los últimos diez años (caso Melodías Andinas de Bolognesi), tienden a aumentar el número de saxos hasta tres. Este tipo de orquesta formaría parte de la quinta etapa de cambios dentro del mismo siglo. Esta conformación lo aproxima a las orquestas típicas del valle del Mantaro (Valenzuela, 1984; Romero, 1993). No perdemos de vista, que en los años noventa algunas orquestas huancas han aumentado el número de saxos hasta doce. El proceso de adaptaciones va también por este lado.

Las tradiciones populares y especialmente las fiestas patronales de los pueblos que estudiamos cambian y se modernizan constantemente. Las fiestas religioso-cristianas tienen origen colonial, pero hasta principios del siglo XX eran fundamentalmente festividades locales, íntimamente vinculadas a las organizaciones campesinas. Tenían por función rendir culto al santo patrono de cada pueblo, que los españoles impusieron como parte del proceso de catequización de indios. Congregaban a las familias de cada comunidad, en torno a los funcionarios, que a su vez cumplían los cargos mediante un complicado sistema de reciprocidades. Los cargos religiosos, por sus costos en comidas, bebidas, contrato de músicos y otros gastos, estaban directamente conectados con el uso de las aguas de riego y con el usufructo de pastos y tierras de cultivo temporarios. El control de los rituales y del cumplimiento de las responsabilidades religiosas y civiles de los funcionarios corría por cuenta de las autoridades de vara.

En lo fundamental, estas viejas costumbres instituidas por los conquistadores peninsulares, se mantienen hasta la fecha, pero con una estructura mucho más complicada y cambiante. A mediados del siglo pasado, las fiestas patronales eran ya eventos socioculturales de mayor raigambre popular. No eran únicamente fiestas locales: eran más bien interlocales o intercomunales, por cuanto la participación de las familias de los pueblos vecinos era mucho más fluida, ya sea en calidad de espectadores, de deportistas, de intercambiantes de productos, etc. Por los años cuarenta y cincuenta, era parte de las festividades que las familias de Huayllacayán, Roca, Cajamarquilla y Acas, esperaran durante las fiestas la llegada de visitantes de Copa, con sus cargamentos de ollas, tiestos y cazuelas, para cambiarlos por papas, de la que eran magníficos cultivadores. Desde antiguo, los copinos proveían de utensilios de cerámica a todos los pueblos de lo que hoy es la provincia de Ocros. Por el lado sur de Bolognesi, era Gorgorillo el pueblo que abastecía de ollas y por el lado norte venían de Chacas. Otros visitantes, de Llipa, de Huanri, de Pimachi, también de Copa, magníficos productores de maíz, abastecían de este producto a

otros pueblos por el sistema de trueque. Se hacían cambios de maíz con carne seca, de trigo con queso, de habas con ollas, de lana con maíz, etc. Se mantenía un fluido intercambio de producto con producto. Era también usual que durante las fiestas patronales se establecieran con más frecuencia las relaciones de compadrazgo entre familia de la localidad con las familias visitantes (Golte, 1999). Por todo esto, la fiesta patronal de esos años era un buen motivo para divertirse en los pueblos vecinos, al mismo tiempo que se reforzaban los lazos de amistad y se hacían todo tipo de intercambios entre las familias de cada microrregión. Esas relaciones servían también para compartir costumbres similares, músicas y bailes más o menos comunes, estilos y gustos compartidos.

A finales del siglo XX, las tradiciones costumbristas ya no son únicamente interlocales. Muchas cosas han cambiado significativamente. Las autoridades de vara sólo prevalecen en las comunidades pequeñas y durante las fiestas son personajes de segunda importancia. En nuestros días son las autoridades políticas, alcaldes y gobernadores, las que están en la escala jerárquica mayor. Los funcionarios que se eligen anualmente en las fiestas patronales están vinculados parcialmente al uso de recursos que controla la comunidad. Esto funciona sólo en las comunidades más tradicionales como Huanri, Chamas, Chilcas, Roca, Cajamarquilla y algunos más. En los distritos más desarrollados, los funcionarios principales entran voluntariamente y, en la mayoría de los casos, son los migrantes de las poblaciones de la costa y del extranjero los que se ofrecen a cumplir con el cargo de Capitanes de las fiestas. En Chiquián, por ejemplo, el cargo de Capitán para la fiesta de Santa Rosa se escoge entre varios postulantes voluntarios migrantes costeños o residentes en los Estados Unidos de Norteamérica. Estas nuevas formas de comportamiento forman parte de una compleja cadena de redes sociales de la que nos hablan Altamirano y Golte. Las fiestas son más bulliciosas y la asistencia a ellas tiende a masificarse año tras año. Los que asisten ya no son únicamente habitantes de los pueblos vecinos, son en su mayoría migrantes de las ciudades, turistas de todo tipo, que participan activamente en estos acontecimientos, exigiendo nuevos estilos musicales, imponiendo modas y nuevas actitudes. Las relaciones sociales son ahora de tipo vertical, de costa a sierra, que se establecen por caminos carreteros mejorados y con el uso de vehículos motorizados de los más modernos.

En este nuevo orden sociocultural, la antigua organización musical de pito y caja que acompañaba al Capitán casi ha desaparecido. La banda de músicos de corte tradicional, con un máximo de doce instrumentistas y las orquestas de cuerdas de arpa y dos violines, también tienden a desaparecer. Estas formas de conjuntos musicales propios de la primera mitad del siglo XX han dado paso a modernas bandas de 18 a 20 instrumentistas y a orquestas mixtas compuestas por instrumentos de cuerdas y de viento. Los músicos de hoy tienen que ser profesionales en el arte que practican, aun no teniendo una adecuada preparación académica. Tienen que

dominar a cabalidad los instrumentos que tocan y tienen que contar con un repertorio por demás amplio y modernizado. La exigencia de las masas de jóvenes migrantes y de la población mestiza es mucho mayor que cuando la fiesta era únicamente local o interlocal. Ahora los músicos tienen que conocer bien los recursos de la escala, para interpretar la música de distintas regiones del país y del extranjero, sin dejar de interpretar la música tradicional de la misma región. Para cubrir estas necesidades de la profesionalización artística están los maestros de música, que viven en los pueblos de la sierra y en las ciudades de la costa. Ellos son los académicos informales que se encargan de ponerlos al día en los recursos musicales más complicados de nuestra época.

Las tradiciones populares andinas, lejos de debilitarse se mantienen en una continuidad vigorosa. Resiste a toda forma de corrosión cultural, tanto de origen interno como proveniente del exterior. No por mero capricho ni por simple nacionalismo patriotero. La fuerza de la resistencia de las tradiciones populares andinas radica en el espíritu de reconocimiento de profundas identidades culturales de cada región, de la que somos partícipes las personas. Estas identidades culturales no son contrarias al proceso de cambios ni se oponen a ellos. Son formas de expresión de sus propias personalidades sociales, que no se pueden sustituir por un televisor, un automóvil o una computadora. Al contrario, pueden convivir con todos ellos, sin pretender eliminar uno al otro. Precisamente, el proceso de cambios de la música, de los conjuntos musicales y de las costumbres que hemos hecho referencia apuntan a explicar los esfuerzos de adecuación y adaptación de los actores andinos frente al modernismo y al postmodernismo de estos últimos tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, Teófilo

1992 *Éxodo: peruanos en el exterior*, P.U.C.P., Lima.

ARGUEDAS, José María

1966 "La guitarra y los indios", en diario *El Comercio*. Lima.

1968 "De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional", en diario *El Comercio*. Lima.

1977 *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Mosca Azul y Horizonte Editores, Lima,

ARGUEDAS, J.M. y GUERRERO, Milton

2000 "La difusión de la música folklórica andina", en *Arguedas: entre la antropología y la literatura*. Cuadernos de la feria, México.

BURGA, Manuel

- 1988 *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los Incas*. Instituto de Apoyo Agrario, Lima.

DUVIOLS, Pierre

- 1986 *Cultura andina y represión: procesos y visitas de idolatrías y hechicerías. Cajatambo, siglo XVII*. Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", Cusco.

GOLTE, Jurgen

- 1999 "Redes étnicas y globalización", en *Revista de Sociología*, N° 12. UNMSM.

HUERTAS VALLEJOS, Lorenzo

- 1981 *La religión en una sociedad rural andina (siglo XVII)*. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

53

LLORENZ, José Antonio

- 1983 *La música popular en Lima: criollos y andinos*. IEP, Lima.

LLORENZ, José Antonio y TAMAYO, Reynaldo

- 1987 "Radiocomunicación, cultura y población nacional. Dos aproximaciones concretas", en *Radio y Comunicación Popular en el Perú*. CEPES, Lima.

NIEVES FABIAN, Manuel L.

- 1999 *Canis: narrativa y lírica oral*. Ediciones Rikchary, Huánuco.

OTTER, Elizabeth den

- 1982 "Música y sociedad en el Callejón de Huaylas, Ancash", en *Debates en Antropología*. N° 8, P.U.C.P., Lima.

ROBLES MENDOZA, Román

- 1978 "La religión cristiana en el proceso de colonización del mundo andino. Destrucción y supervivencia de las prácticas religiosas prehispánicas en Mangas (Cajatambo-Bolognesi)". En *Etnohistoria y Antropología Andina*. Lima.

- 1982 *Quipu y Mashas en la comunidad de Mangas*. Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM, Lima.

2000 *La banda de músicos: las bellas artes musicales en el sur de Ancash*, Lima.

ROMERO, Raúl

1988 "La música tradicional y popular", en *La Música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, Lima.

1993 "Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú", en *Música, danzas y máscaras en los Andes*. (Raúl Romero, compilador), P.U.C.P., Lima.

VALENZUELA, Rubén

1984 *La Orquesta Típica del Centro del Perú*. Tesis. Escuela Nacional de Música, Lima.

VIVANCO GUERRA, Alejandro

1973 *El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima*. UNMSM, Lima (Tesis).