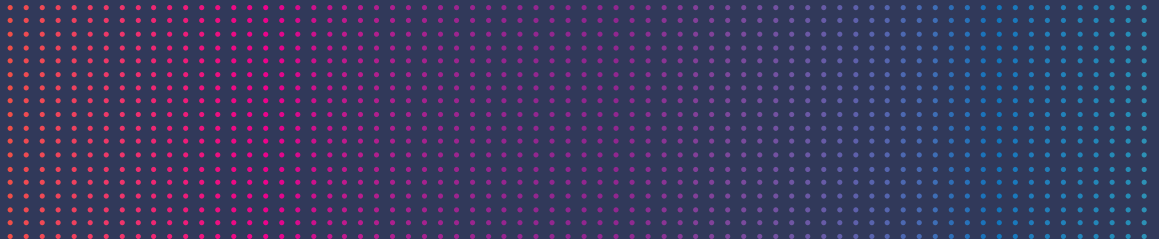




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile



CUMBIA PERUANA EN DIÁSPORA:
CONVERSACIONES CON MIGRANTES
PERUANOS EN CHILE, ASPECTOS
EXTRAMUSICALES Y RELEVANCIA
SOCIAL DEL GÉNERO

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2018
CATEGORÍA POSGRADO

Gabriela Elisa Flores Peñaloza
Magíster en Musicología Latinoamericana
Universidad Alberto Hurtado

RESUMEN

Este ensayo aborda la importancia social de la práctica musical de la cumbia — entendida como la ejecución musical, pero también incluyendo a la escucha como un modo de interpretación— de los migrantes peruanos residentes en Santiago de Chile, y los diversos espacios y situaciones en que ella tiene lugar. En él se sostiene la hipótesis de que, dada la gran relevancia social de la cumbia para los migrantes peruanos en Santiago de Chile, ellos han relocalizado esta práctica musical en su nuevo país de residencia, generando con ello un circuito de consumo cultural en base a este género musical y orientado particularmente al público peruano, interviniendo social y culturalmente el entorno. El desarrollo está basado en un trabajo etnográfico que incluyó visitas a los distintos tipos de lugares donde se practica la cumbia, además de entrevistas a productores de eventos, músicos y cantantes vinculados a la producción de este género musical en el contexto migratorio Perú-Chile, específicamente, en la Región Metropolitana.

Realizar este trabajo en el contexto de un Chile que, a ratos, se polariza con el debate sobre los migrantes, sin duda, fue un aliciente para su desarrollo. Con él se espera aportar material que sirva de soporte a nuevas propuestas para la integración cultural, bajo la convicción de que estudiar en profundidad las prácticas culturales de los grupos humanos, abre una puerta a entender mejor quiénes son los nuevos habitantes de este, también, nuevo Chile. Esto es de gran relevancia si pensamos en que la migración en Chile se ha cuadruplicado desde los años 90, con el retorno a la democracia, cuando el país vuelve a ser un destino atractivo para quienes deseen establecerse en él.

Luego de analizar aspectos que hacen a la cumbia socialmente importante, tales como el aprendizaje familiar y social de la música, además de la festividad como clave de la integración y los lazos de comunidad, se concluye que este circuito de consumo cultural devela la importancia de la memoria en el proceso identitario de los migrantes, quienes mantienen una conexión con su historia pasada, algo que los impulsa a relocalizar sus prácticas en el nuevo lugar de residencia para seguir siendo quienes han sido, pero ahora en un nuevo país. Esto sugiere hibridaciones y mestizajes, cuyo análisis comienza a tomar fuerza en distintos espacios del mundo académico, a través de investigaciones y eventos culturales.

Palabras clave: cumbia/identidad/migrante/música/Perú

ENSAYO

Introducción

La cumbia es el género musical predilecto de peruanos y peruanas. Está en el espacio público —en bares y restaurantes, en el transporte, en las radios, entre otros— y en el ámbito privado, en fiestas familiares y patronales, en las casas y audífonos de los transeúntes. Al término de la dictadura cívico-militar chilena, nuestro país convirtió en un importante destino de migración internacional, particularmente para personas provenientes de otros países de América Latina, entre ellos, Perú. De hecho, los migrantes de origen peruano conformaron por décadas la comunidad extranjera residente más grande a nivel nacional y metropolitano.

Esta significativa presencia peruana en la capital permite “hablar de una verdadera latinización de Santiago, en la que los inmigrantes se han situado entre los actores que han contribuido a la transformación cultural de la ciudad” (Torres & Hidalgo, 2009). Así, desde hace algunos años, muros de comunas con gran presencia migrante en Santiago, así como también anuncios en redes sociales, entre otros mecanismos de difusión, han comenzado a llenarse de llamativos afiches saturados de colores fosforescentes, anunciando presentaciones de grupos de cumbia venidos del Perú. Esto muestra la cada vez más recurrente la realización de eventos donde es posible escuchar cumbia en vivo, ya sea ejecutada por grupos conformados por migrantes peruanos viviendo en Chile, o por grupos traídos desde Perú. La cotidianeidad de la cumbia en vivo es una primera característica relevante respecto de dicha práctica, que describe un uso habitual del género en los tiempos de esparcimiento y celebración de la comunidad peruana.

El presente ensayo se desarrolla en base a la hipótesis de que, dada la gran relevancia social de la cumbia para los migrantes peruanos en Santiago de Chile, ellos han relocalizado esta práctica musical en su nuevo país de residencia, generando con ello un circuito de consumo cultural en base a este género musical y orientado particularmente al público peruano, interviniendo social y culturalmente el entorno.

Realizar este trabajo en el contexto de un Chile que, a ratos, se polariza con el debate sobre los migrantes, sin duda, fue un aliciente para su desarrollo. Con él se espera aportar material que sirva de soporte a nuevas propuestas para la integración cultural, bajo la convicción de que estudiar en profundidad las prácticas culturales de los grupos humanos, abre una puerta a entender mejor quiénes son los nuevos habitantes de este, también, nuevo Chile.

Se utilizó una metodología etnográfica que, como señala Mendivil (2013), permite comprender mejor algunos géneros musicales en tanto fenómenos sociales, como lo es la cumbia (págs. 198, 203). Se define el campo de trabajo, según los postulados de Butterworth (2014), como una combinación de categorías (pág. 29), en nuestro caso, compuesto por los espacios y/o situaciones en que es practicada la cumbia por parte de la comunidad peruana en Santiago, divididos en comerciales y no comerciales; además de una segunda categoría conformada por personas vinculadas a esta práctica (productores de eventos, músicos y cantantes) con quienes se realizaron entrevistas individuales para obtener una visión más íntima del tema.

Sobre esto último, Bauman (2003) apunta que estudiar las prácticas discursivas sirve para comprender el carácter proyectual o de “identidad postulada” de los procesos de construcción de identidad. El discurso identitario de una persona es, entonces, un relato que se hace sobre nosotros mismos al percibirnos como individuos en el marco social, basado en cómo nos leen los demás y lo que queremos proyectar (2003). Para Martí (2000), en tanto, las narrativas que entrelazan historias y contextos deben también considerarse dentro de una visión sistémica u holística del fenómeno musical (págs. 55-70).

El ensayo desarrolla cinco apartados, el primero de ellos entrega cifras que permiten visualizar el impacto de la migración en nuestro país durante las últimas décadas, particularizando en las personas de origen peruano que viven en la Región Metropolitana. Luego, nos adentramos aunque brevemente en la historia de la cumbia en Perú para conocer los elementos centrales de su evolución, hasta llegar a las dos variantes que se practican en la capital chilena: la cumbia chicha y la cumbia norteña.

En tercer lugar, abordamos distintos postulados respecto del concepto de identidad, identidades migrantes y la relación entre música e identidad, a fin de dar el marco teórico para nuestro análisis del trabajo de campo, el cual se desarrolla en el apartado siguiente, con una descripción de los espacios de práctica de cumbia peruana en Santiago, los que constituyen el circuito de consumo cultural antes mencionado. En quinto lugar, detallamos aspectos extramusicales que dan cuenta de la importancia social de la cumbia, como el aprendizaje social y familiar de la música, y la potencia de lo festivo para integrar y generar comunidad. Finalmente, se exponen las principales conclusiones de este trabajo.

Migración en Chile: Algunos antecedentes

Hace un tiempo solía preguntarme qué trae consigo y qué deja atrás una persona cuando migra, sin embargo, hoy entiendo que la primera es una pregunta muy fácil de responder, en tanto que la segunda, prácticamente, imposible. Las personas extranjeras

que escogen a Chile como su nuevo hogar buscan, en su mayoría, mejores condiciones para vivir, es decir, corresponden a una migración de tipo laboral, lo que se deduce de su rango de edades, entre los 20 y los 50 años, mayoritariamente (Rojas, 2016).

Los músicos, cantantes y productores de eventos entrevistados para este trabajo —casi todos— llegaron a Chile con lo puesto, como se dice coloquialmente. De hecho, señalan haber venido al país “de vacaciones” y estando acá decidieron quedarse, por lo que su equipaje era sólo ropa. Muchos de ellos, suelen enviar gran parte del dinero que ganan en Chile a sus familias en Perú e, incluso, ahorran para traer a sus parientes de visita, a veces también para quedarse. De tal modo que, sí, lo material queda atrás, pero los recuerdos formarán parte de su nueva vida, transformándose en presente, en una crisol donde la influencia de la nueva cultura chilena se mezcla con el patrimonio cultural que cada migrante porta.

Estos nuevos ciudadanos de Chile abren amplios campos de posibles influencias que van y vienen en distintas direcciones, haciendo de la migración una fuente de enriquecimiento cultural recíproco, tal como García Canclini (1989) reconoce la existencia de fenómenos de hibridación o “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (pág. 3). Es lo que entendí luego de una conversación con un bailarín peruano en la Plaza Vivaceta, en Independencia, donde conocí a una joven bailarina de marinera de unos 13 o 14 años, quien que me dijo algo que no olvidé más: “yo soy chipe, o sea, soy chilena y peruana”.

En 2017, el Censo Abreviado vino a corregir los errores de la anterior medición realizada en 2012. Antes de ello, los datos certeros con los que se contaba eran los del Censo de 2002, más algunos informes realizados con posterioridad por instituciones como el Observatorio Iberoamericano sobre Movilidad Humana (OBIMID) y el Departamento de Extranjería y Migración (DEM). De estos últimos se extrae que Chile es uno de los países de América Latina que refleja el alza de la llamada migración sur-sur en las últimas décadas, fenómeno en alza en Chile desde el fin de la dictadura cívico militar, al inicio de los 90, cuadruplicándose la cifra al año 2015 (Rojas, 2016).

Según el Censo Abreviado de 2017, en Chile viven 764.465 migrantes, lo que corresponde a un 4,35% del total nacional de habitantes del país. Pese a que la cifra denota gran crecimiento, puesto que en 1992 alcanzaba apenas un 0,8% (105.070 personas),¹ Chile se encuentra muy lejos de la tasa de migración que ONU atribuye a los países desarrollados, la que alcanza un 11%. Una medición intermedia muestra el aumento sostenido de población extranjera, ya que en nuestro país, al año 2011 la cifra fue de 411.000 personas, representando un 2,3% (Rojas, 2016).

¹ Disponible en <http://www.censo2017.cl/>.

La Región Metropolitana y la zona conocida como “Norte Grande”, que comprende las tres primeras regiones del país, concentran la mayoría de la población migrante venida a Chile. Sin embargo, la capital y sus alrededores concentran el 61,5% del total de la población migrante, es decir, un 3,5% de quienes han llegado buscando nuevos horizontes de vida en lejos de su país. Esta tendencia se condice con lo que ocurre con los propios chilenos, ya que casi un 40% vive en el área metropolitana de Santiago, por su mayor quehacer económico, social y cultural (Rojas, 2016).

Migración peruana en Santiago


De los inmigrantes internacionales censados en 2017, un 66,7% declaró haber llegado a Chile entre 2010-2017, principalmente a partir de 2016 y hasta el día del censo (19 de abril de 2017). Del total, 50,7% proviene de tres países de América Latina: Perú (25,3%), Colombia (14,2%) y Venezuela (11,2%).²

Peruanos y peruanas se distribuyen, como vimos antes, principalmente en Arica y Parinacota, Tarapacá, Antofagasta y Metropolitana, las que concentran un 93,3% de estos extranjeros. Pero, sin duda, la Región Metropolitana sigue siendo la más atractiva: un 70% vive allí, preferentemente en comunas con acceso a servicios y mercados, accesibilidad y conectividad con la ciudad (Torres & Hidalgo, 2009). En estos sectores, el paisaje ha cambiado notoriamente, mostrando la tendencia de los peruanos a agruparse tal como lo hacían en su país, conformando barrios junto a sus connacionales. Emblemático es el sector de Plaza de Armas, denominado popularmente como “Pequeña Lima” o “Lima Chica”, verdadero punto de encuentro entre migrantes de distintos países.

En ese lugar se originan redes de apoyo mutuo y se ofertan productos propios de esas nacionalidades como la clásica comida peruana y la música, junto con servicios de envío de remesas a todos los países del área andina, que se entremezclan con un buen número de locales de Internet y cabinas telefónicas internacionales (Torres & Hidalgo, 2009).

El sello distintivo de la migración peruana es su alto grado de asociatividad, agrupando sus residencias en lugares comunes, transformando los barrios en verdaderos focos multiculturales, interviniendo el entorno. Así, antiguas galerías del centro de Santiago lucen a 2018 repletas de ventas de productos y servicios orientados a sus necesidades

² Disponible en <http://www.censo2017.cl/>



e intereses; y en los barrios es posible ver nuevos restaurantes o locales de comida peruana al paso, almacenes, entre otros comercios, que han revalorizado estos terrenos.

Sin embargo, se trata de una inserción paulatina y desigual en la capital. Ellos y ellas son parte de procesos de carácter mundial en los cuales “el capital, el trabajo y las personas son cada vez más dinámicos y móviles” (Torres & Hidalgo, 2009). Al respecto, OBIMID concluye que, pese a haber también experiencias positivas de inclusión e intercambio cultural, la tendencia es que la creciente presencia migrante se traduzca solo en la coexistencia sociocultural y la inserción meramente económica, fundamentalmente a través de empleos precarios y del consumo. En este contexto, el conflicto social se vuelve latente:

(...) en una inserción restringida a la esfera económica en mercados del trabajo altamente desregulados, con un Estado subsidiario y una democracia escasamente participativa como la chilena, la constitución de los migrantes como sujetos de derechos se dificulta y se expone su bienestar a las tribulaciones de los ciclos económicos (Rojas, 2016).

La inclusión del ciudadano migrante como sujeto de derechos y persona portadora de riqueza cultural, económica y humana, representa hoy el gran desafío para el diseño de políticas en este ámbito. La migración no es solo un derecho de las personas, sino también una posibilidad de crecimiento para quienes llegan y para quienes reciben. En tiempos en que crece la cantidad de ciudadanos de diversas latitudes del mundo que llegan a establecerse a Chile, crece también la necesidad de estudiar los aspectos culturales del fenómeno migratorio, sobre todo aquellos no abordados de manera particular.

Reflexionar sobre la práctica musical de la cumbia, en tanto fenómeno social, busca ser un aporte para entender quiénes son aquellos y aquellas que la disfrutan. Sobre todo, porque —como vimos anteriormente— la comunidad peruana es la colectividad migrante más grande en Chile, cuya presencia —tal cual otras— ha modificado y enriquecido nuestros espacios públicos, como ferias, plazas, barrios y escuelas, con nuevos colores, aromas, sabores y sonoridades.

En la línea planteada por Bengoa (2006), a través de este ensayo se busca relevar la diversidad y pluralidad cultural en los procesos migratorios, y no buscar significados totalizadores en las identidades que reduzcan su riqueza posible de significados.

(...) la identidad nacional, entendida como esencia, comporta siempre un tufo peligroso. No lo es menos el esencialismo regionalista, etnicista o de cualquier naturaleza, que finalmente, al fijar las identidades en un conjunto

delimitado de elementos, establece fronteras, adversarios, enemigos, terrenos desde el cual fácilmente se produce la acción chauvinista o xenofóbica (2006).

La cumbia de los peruanos

La cumbia es el género musical que moviliza más público en Perú, tal como lo señala la encuesta de GFK en 2017 (GFK Perú, 2017). Para Solórzano debemos entenderla como un “fenómeno social relevante en Latinoamérica”, cuya inserción y masificación en los países a los cuales iba llegando estuvo generalmente enmarcada en barrios marginales de las ciudades capitales (Solórzano, 2012, pág. 7)

Durante los años setenta, gracias al fortalecimiento de la industria musical y el importante rol que jugó la radio como medio de difusión, la cumbia no sólo se transformó en un éxito comercial en su originaria Colombia, sino que logra entrar y “se arraiga en diferentes países de América Latina (Solórzano, pág. 6). Algo en lo que coincide Tantaleán (2016), al señalar que el género ya era popular en Colombia a fines de los 60, “tanto en las urbes como en las fiestas del campo”, y que gracias a las grabaciones comerciales logró convertirse rápidamente “en un producto cultural de exportación que invadió los mercados extranjeros” (pág. 45).

La cumbia habla de los padecimientos de los más pobres y las desventuras de los migrantes del campo a las grandes ciudades. A estas personas, esta música permitió generar comunidad e identidad y enviar mensajes a otros sectores sociales (Solórzano, 2012, pág. 14). Se trata de un género musical festivo, en que el baile y la celebración tienen un rol protagónico, de allí su relevancia sociológica:

(...) los usos de la cumbia se encuentran en el campo del ocio, la recreación, la diversión; entendidas muchas veces, negativamente, como dispersión, como salida de los mundos serios del trabajo, la educación, la política o la familia (...) el espacio creciente del ocio en las sociedades contemporáneas que, más allá de estar pauperizadas, no están centradas en el trabajo, muchas veces se articula prioritariamente con el consumo de música (Vila & Semán, 2010).

Esta forma desvalorizante de entender la cumbia, no sólo como “música de pobres”, sino también como un género estéticamente pobre, instala —señalan Vila & Semán— una cierta verdad social del desprecio, una mirada racializada y esencialista vinculado a un supuesto origen negro. Esto es vital para comprender el contexto en que se

desarrolla la cumbia en Perú que, desde su llegada, estuvo marcada por el fuerte proceso de migración interna desde Los Andes peruanos hacia las grandes ciudades. Este hecho amenazó a las clases hegemónicas, las que frente al “temor basado en la ruptura de lo tradicional” reaccionaron con discriminación hacia los nuevos habitantes de origen indígena y todo tipo de expresión que de ellos provenía (Tantaleán, pág. 40).

Se identifican seis estilos agrupados de lo que llama la música tropical peruana: cumbia costeña, en la que destacan grupos como “Los Destellos”, “Los Ecos”, “Grupo Maravilla” y otros; cumbia andina (o Chicha), nacida en los setenta, algunos de sus exponentes más destacados son “Grupo Celeste”, “Chacalón y la Nueva Crema”, “Los Shapis”; cumbia amazónica o selvática, también llamada psicodélica, con grupos como “Los Mirlos”, “Juaneco y su Combo” y “Los Wemblers”, además de la cumbia sureña.

Ya en los 90 aparece la tecnocumbia, que también emergió desde el Amazonas, pero con un fuerte sonido electrónico, con exponentes como “Rossy War y su Banda Kaliente”, “Ruth Karina” y “Ana Kholer y su Grupo Euforia”. Entrado el siglo XXI se identifica el surgimiento de la cumbia norteña, vertiente regional en la que destacan “Grupo Cinco”, “Marisol y La Magia del Norte”, “Los Hermanos Yaipén”, entre otros (Cárdenas, pág. 38).

Sin embargo, son las variantes norteña y chicha las de principal importancia para este ensayo. El primero —cumbia norteña— es el estilo regional al que pertenecen casi la totalidad de las agrupaciones de cumbia traídas desde Perú para desarrollar presentaciones en Chile, lo cual se corresponde con la zona de procedencia de la gran mayoría de migrantes peruanos residentes en Santiago (Stefoni, 2002). Mientras, comprender la cumbia chicha —también practicada en Santiago de Chile— es fundamental conocer la evolución del género cumbia en todo el Perú.

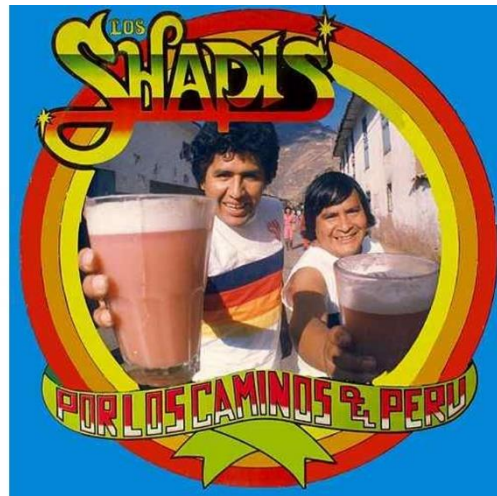
Cumbia chicha: racismo y discriminación

Para Pineau & Mora (2011), el masivo éxodo desde el campo a la ciudad capital de Lima y otros centros urbanos como Cuzco o Arequipa, ocurrido desde los años 50, es clave para comprender el proceso de reelaboración de las identidades culturales en Perú. Esto tuvo un correlato insoslayable en el campo cultural, con la aparición y masificación de la música popular andina a nivel nacional, y posteriormente el surgimiento de la llamada cumbia chicha.

(...) la música chicha es preponderantemente una fusión musical de la cumbia colombiana, guaracha cubana y huayno andino, acogiendo en menor medida elementos de otros géneros musicales de la época, como el bolero, la nueva ola y el rock. Sin embargo, son estas dos últimas tendencias de suma importancia, ya que aportan el instrumental musical que caracterizará

desde sus orígenes hasta la actualidad la estructura básica de las agrupaciones de esta corriente popular. En esa dirección, la música chicha comparte el ritmo de la cumbia colombiana, la guaracha cubana y el huayno andino, siendo ejecutada con los instrumentos musicales que adoptó de la música tropical caribeña —la conga, el bongó, el timbal, y el güiro— y la música moderna, sobre todo el rock —la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, el órgano eléctrico o sintetizador y la batería (Cárdenas, 2014, pág. 17).

Hay dos agrupaciones señeras dentro de esta variante, cuya aparición en la escena cumbiera puso de relieve, por una parte, su origen vinculado a las clases populares y, por otro, el origen indígena andino de dichas personas, elementos que son parte central de las letras y la estética de estos grupos: “Chacalón y la Nueva Crema” y “Los Shapis”. La cumbia chicha se caracterizó por una interpretación vocal con un claro acento ahuaynado.



Imágenes N° 1 y 2: Carátula del disco homónimo de “Chacalón y La Nueva Crema” (1976) y Por los caminos de Perú” de “Los Shapis” (1983). Ambos del Sello Horóscopo.

El término chicha fue utilizado para adjetivar negativamente a la mezcla cultural que resulta del proceso migratorio desde el campo a la urbe peruana a mediados del siglo XX, con una mirada peyorativa hacia el migrante y su cultura.

Las manifestaciones de violencia en las fiestas chicha, peleas entre fanáticos de grupos rivales que terminaban la mayoría de las veces en batallas campales, fueron acontecimientos que determinaron que cierto sector de la capital estigmatizara a los chicheros como gente de mal vivir (Bailón, 2004).

Cárdenas (2014) propone que la carga negativa que se atribuyó a la cultura chicha tiene dos razones: la primera es la que identificó al público de la cumbia chicha como “gente de mal vivir”, y la segunda tiene que ver con un racismo latente, heredado del período colonial y republicano, que vio “una valoración antagónica entre el indígena, indio, cholo, y el blanco, español, y los productos que ambos promovían” (pág. 33).

Lo que está de fondo es el reflejo de una sociedad en transformación, añade Quispe:

(...) tránsito de una sociedad aristocrático-criolla hacia una sociedad —por lo que se ve— que se configura más democrática, en donde cohabiten todas las culturas, dentro de un contexto social moderno. Todo ello también debido a la reconfiguración de la ciudad, del espacio geográfico y de su composición social. Por tanto, lo que se viene denominando chicha es aquél amalgama de todas las expresiones culturales, el hervidero del pasado y del presente, de la reminiscencia de la cultura criolla y aristocrática y su conflicto permanente con lo andino quechua y amazónico (2004).

Resurge la cumbia norteña

Entrado en siglo XXI, una nueva variante del género cumbia surgió, esta vez, procedente de la zona norte del país, reafirmando la fuerte identificación territorial (regional) que tiene la cumbia desde su llegada al Perú. Comienzan a sonar conjuntos como “Grupo Cinco”, “Marisol y La Magia del Norte” o “Los Hermanos Yaipén”, abarcando las demás tendencias regionalistas, logrando un sonido más universal.

Se agregaron instrumentos como trompetas y trombones adoptados de la salsa, género que venía pegando con fuerza desde los años 80 en Perú. En lo vocal se aumentó de una a cinco voces principales, elevando notoriamente el número de integrantes de la banda, el que podía llegar a 12 o 15 personas, más animador y cuerpo de baile. Sus letras giraron casi por completo hacia lo amoroso, dejando las temáticas sociales de la música tropical andina, incluyendo canciones de otros géneros, como salsa y merengue (Cárdenas, 2014, pág. 33).

Para Tantaleán (2016) la cumbia norteña ya había surgido en los años 70 en el departamento de Piura con “Armonía 10”, grupo que usó instrumentos de viento-metal (2 trompetas y 1 trombón en este caso), siendo ésta la principal característica de esta variante regional (pág. 64). Se puede hablar, entonces, de un renacer de la cumbia norteña —también llamada cumbia sanjuanera— desde la primera década del siglo XXI, que puso en vigencia a antiguas agrupaciones como “Agua Marina” y “Los Caribeños de

Guadalupe”, además de las ya mencionadas. Al mismo tiempo, lanzó al mercado una nueva camada de orquestas como “Alma Bella”, “Dílber Aguilar y La Tribu”, “Grupo Maryluna”, “Agua Dulce” y “Bella Luz” (Tantaleán, 2016, pág. 120).

Para Ríos (2015), otro rasgo que diferencia la cumbia sanjuanera de los otros estilos es la presencia femenina debido a la influencia de una popular formación musical del Ecuador a mediados del siglo XX: los dúos femeninos de sanjuanito, expresión indígena interpretada exclusivamente por mujeres de voz aguda. Sin embargo, señala que la presencia de las mujeres únicamente en el canto no se debió solo a la necesidad de contar con voces agudas, sino también a que ellas no tenían oportunidad de acceder a espacios de formación musical que los hombres sí tenían a disposición.

En la actualidad, la cumbia norteña es un mercado muy rentable, logrando incluso revitalizar los “chichódromos” de la Carretera Central de Lima y pasando a ser el subgénero más aclamado por la mayoría de los peruanos (Canalipe.tv, 2017). Prácticamente todos los grupos que han logrado conquistar la escena limeña, incluido “Corazón serrano”, se han presentado también en Chile: “Grupo 5”, “Clavito y su Chela”, “Los Hermanos Yaipén”, “Agua Marina”, entre otros, ratificando los resultados del estudio de GFK (GFK Perú, 2017).

El proceso de la identidad

Entenderemos la identidad como un concepto que sugiere procesos y configuraciones, lejos de la idea de categoría estable, esencial y única del ser humano. Son más bien construcciones continuas, múltiples y no necesariamente unificadas, que satisfacen necesidades diversas de los individuos en contextos particulares. Están, además, estrechamente vinculadas a procesos de diferenciación, por lo que sólo pueden construirse a través de la relación con un otro, es decir, con un “afuera constitutivo” (Hall, 2003).

Para Bengoa (2006), la importancia de un elemento diferenciador radica en que la idea que cada persona forma de sí misma, vale decir, su individuación, se construye en la oposición y en la afirmación frente a ese Otro. Por tanto, afirmación identitaria y alteridad son elementos consustanciales, en tanto, el “sí mismo” se construye necesariamente en la oposición, en la afirmación frente a otro que, por razones propias de la individuación, trata siempre de diferenciarse (Bengoa, 2006), lo que nos permite concebirnos como individuos dentro de un colectivo:

El rostro se percibe en el espejo y viene a ser lo que éste refleja. Si el espejo está deformado, poco importa. Nos ven los otros a través de los cristales de

sus propios espejos, nos vemos en cómo nos ven y actuamos en consecuencia” (Bengoa, 2006).


Vista como una construcción, las identidades serían procesos nunca terminados que se materializan siempre en su propio devenir, permitiendo la articulación de diferentes prácticas significantes en el sujeto, a través de recursos como la historia, la lengua y la cultura. El objetivo de ello no es explicar nuestro origen, sino, por el contrario, tienen un sentido proyectivo y de representación (Hall, 2003).

Dado que las identidades “se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella”, las llamadas identidades culturales surgen de la pertenencia (sentido de pertenencia) a diversos espacios culturales como etnias, lenguas, religiones o nacionalidad. Sin embargo, no hay un elemento fijo, estabilizador, que garantice unicidad o pertenencia cultural invariable e, incluso, pueden nunca unificarse y estar cada vez más fragmentadas. De hecho, el proceso de globalización tensionado aún más estas categorías, haciendo que las pertenencias sean circunstanciales (Hall, 2003).

En cuanto a las identidades nacionales, Anderson (1993) identifica a la nacionalidad como el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestros tiempos, funcionando como un artefacto cultural capaz de generar profundos apegos en los individuos. Una cualidad que, supuestamente, todo poseemos, casi como el sexo de cada persona, sin embargo, también se encuentra hoy cuestionada, precisamente, porque las migraciones y las reivindicaciones de origen étnico relativizan la fijeza de las fronteras nacionales, al hacer convivir comunidades tiempo y espacio, interviniendo en la percepción que tienen los sujetos de sí mismos como parte de una comunidad nacional. Por ello, como decíamos, la identidad permanece abierta y adaptándose, con nuevas necesidades y nuevos recursos.

Márquez & Correa proponen una definición de las identidades en contexto migratorio:

Identidades migratorias que transitan entre las adscripciones/arraigos a la sociedad de origen y también a la sociedad que los recibe. Son siempre identidades borrosas, inciertas y removidas de sus raíces. Pareciera ser que una vez que se parte, una vez que se migra, las identidades se enriquecen de contactos y recursos, de oportunidades, de nuevos horizontes, pero eso mismo las vuelve más volátiles e inciertas en sus adscripciones. Sin embargo, en esa misma volatilidad e incertidumbre, nace y se incuba un proceso de reflexividad transnacional, un ejercicio de pregunta por el sí mismo. (Márquez & Correa, 2015).



Migrar implica dejar gran parte de la historia atrás, sin embargo, se trata de un pasado que será fuente permanente de añoranza, por lo que dicho individuo no deja de ser lo que hasta ese momento ha sido, pero tampoco adopta automáticamente la nueva cultura. Este tercer eje del proceso, o tercera dimensión identitaria, funciona como un tejido conectivo entre culturas, un “entre-medio de la cultura” que es “a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas” (Bhabha, 2003). Es decir, una especie de frontera donde se produce la traducción de la cultura, pero sin que una asimile a la otra, sino que pueden asemejarse y diferenciarse de forma simultánea.

Bajo este concepto, proponemos como una característica relevante de las identidades migrantes es su multidimensionalidad espacial y temporal, esa capacidad de vivir allá y acá o en el “entre-medio” del cual nos habla Bhabha (2003). El ciudadano migrante se radica en un nuevo país, pero vive también en función de aquella parte de su historia que queda —en el caso de la migración entre Chile y Perú— al otro lado de la frontera: son un poco el resultado de ambas culturas y también cada una de ellas. La comunicación permanente gracias a la conectividad a Internet, particularmente, redes sociales; sumado a que se trata de países limítrofes, lo que facilita el desplazamiento, pudiendo ir y venir con frecuencia (generalmente una vez al año) refuerzan esta situación.

Cumbia: música e identidad

La cumbia es fiesta, es compartir, es desinhibición. Para Vila & Semán (2010) los usos sociales de la cumbia se encuentran generalmente vinculados al entretenimiento y al ocio, algo muy relevante en las sociedades actuales, configurando un fenómeno que involucra a músicos y cantantes, productores de eventos, medios de difusión, locales para la realización de encuentros y conciertos y, por cierto, una gran cantidad de público que sistemáticamente repleta discotecas y otros espacios para disfrutar de este género musical.

Simon Frith (2003) argumenta que al estudiar la relación entre música e identidades, más allá de saber cómo una determinada música refleja a las personas, lo relevante es la forma en que se produce la experiencia musical, qué ocurre en las personas con esta vivencia, en sus dimensiones subjetiva y colectiva. En esta relación, la música es partícipe del proceso continuo de la identidad:

La mejor manera de entender nuestra experiencia de la música —de la composición musical y de la escucha musical— es verla como una experiencia de este yo en construcción. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo

individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente (pág. 184).

Entenderemos la práctica musical como la interpretación de una determinada música, pero considerando también a la escucha como un modo de interpretación en que, a decir de Frith (2003), nos expresamos y “nos absorbemos en un acto de participación”. En otras palabras, a través de la música las personas nos reconocemos individual y colectivamente “por medio de la actividad cultural”, es decir, en la práctica misma (pág. 186).

En este caso, hemos decidido interrogar un fenómeno en curso, no para obtener conclusiones respecto del desarrollo de una práctica musical en particular —la cumbia de la comunidad peruana en Santiago de Chile— sino para comprender la relevancia de dicha práctica y profundizar en la cumbia como unificadora de la comunidad residente al ofrecer una forma de estar y ser juntos (Turino, 1993).

Al experimentar la música, diversas emociones se agolpan en nuestros sentidos. Al igual que otras manifestaciones artísticas organizadas en torno al uso del tiempo, el valor de la obra se experimenta en el momento en que ésta se produce, se ejecuta o se interpreta, obteniendo una respuesta inmediata de quien la escucha. “El concepto vinculante es aquí la narrativa, el tiempo estructurado, el espacio temporal” (Frith, 2003, págs. 195-197) y su valor estaría en la respuesta ocasionada, en su potencia retórica, en aquello que nos produce a nivel sensitivo.

En este sentido, “las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad” abren la posibilidad de situarnos en narrativas o relatos culturales imaginativos o proyectivos. En el caso de la cumbia, se trata del estar juntos en un determinado espacio caracterizado por un ambiente festivo y de encuentro. La identidad es, entonces, necesariamente ritual y explica nuestra posición en un contexto dramatizado de relaciones: “la identidad de sí mismo es identidad cultural” (Frith, 2003, pág. 212), no se entiende lo uno sin lo otro.

Para Vila (2014), el concepto de “interpelación” explica la forma en que la música se vincula a los procesos de construcción identitaria, detonando nuestras emociones a través del sonido, las letras o las actuaciones, tanto de los músicos como del público, incluso, lo que se escribe o discute de música en medios de comunicación. Todo ello proporciona formas de ser y comportarse que ofrecen grados diversos de satisfacción emocional psíquica.

Entonces, “la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música —de la composición musical y de la escucha musical— es verla como una experiencia de este

yo en construcción” (Frith, 2003, pág. 184). Para Lévi-Strauss (1994), la música actúa sobre nuestros sentidos porque la ponemos en relación con la experiencia y le damos significado, sin embargo, aquí pasamos de entenderla como un mero interventor instrumental en la construcción del discurso identitario, a comprender la práctica musical en su dimensión constitutiva del proceso, como la experiencia misma.

En este marco, la cumbia aparece como el género musical que sobresale en los espacios de reunión de la comunidad peruana en Santiago, a través de las dos funciones — usando los conceptos de uso y función de Merriam— (2002) esenciales para la construcción de discurso identitario: diferenciación y encuentro. En el primer caso, la cumbia y sus espacios de práctica permiten al recién llegado constituirse como un Otro, diferente de los chilenos y con material cultural propio, cuya concreción reactualiza sus identidades. En segundo lugar, estos lugares son puntos de encuentro cultural con los pares connacionales, con lo que se completa el proceso identitario al reconocerse como individuos dentro de un colectivo.

La cumbia es “una música cotidiana que está en todos lados, en la escuela, la micro, en la calle, en los restaurantes”, señaló Miguel Ángel Ibarra, músico y académico chileno entrevistado, conectando generaciones y traspasando la posta de la cultura. En palabras del productor Juan Carlos del Toro, en otra de las conversaciones sostenidas, “para poder compartir e integrar el círculo social de peruanidad va a haber siempre cumbia”, algo que dijo haber visto en “el barrio más pituco en Lima, hasta el sector más popular en Trujillo”.

Relocalización de la práctica: conformación de un circuito de consumo cultural migrante

La necesidad de “poder seguir siendo” —como expresó Miguel Ibarra— hace que los migrantes peruanos trasladen a la capital sus prácticas, entre ellas, su tendencia a la asociatividad y hacer comunidad, marco en el que la cumbia cobra gran relieve en los diversos espacios en que esta práctica musical tiene lugar en Santiago. Puede hablarse, como lo señala De Certeau (2000), de “espacio de enunciación” que surgen de las nuevas prácticas territoriales, trayectos y andares de los migrantes (pág. 110).

Cárdenas (2014) propone una clasificación de los eventos en que se desarrolla lo que él llama la “música tropical andina” en base al tipo de acceso que tiene el público asistente, por lo que habla de eventos públicos y eventos privados (págs. 60-63). Los primeros describen espacios organizados por empresarios dedicados a promover o realizar eventos musicales, por los cuales se cobra una entrada, reúnen a una concurrencia joven y su masividad depende de la capacidad del recinto. Luego, están los eventos

privados, organizados por y para grupos de personas con algún tipo de afinidad o parentesco, de los cuales hay dos subtipos: solidarios, como parrilladas o polladas para recaudar dinero para atender problemas de algún miembro de una comunidad determinada; y eventos ordinarios como matrimonios, fiestas patronales, bautizos, aniversarios institucionales, donde existe una relación laboral entre los organizadores y el grupo musical que amenizará la fiesta.

En nuestro caso se considera la forma de acceso a los lugares, aunque más bien relacionada a lo que —suponemos— se relaciona con la motivación de las personas para asistir, por lo que hablaremos de eventos comerciales y no comerciales. Los primeros, de carácter público, con el sólo requisito de pagar una entrada, con una masividad que dependerá de la capacidad del espacio en que se realizan y donde el público asiste para disfrutar del evento propiamente tal, y lo que éste ofrezca: música, comida, bebida y un particular ambiente. Se consideran dos, los eventos de fiestas patrias peruanas y discotecas donde se presentan orquestas cumbieras.

En segundo lugar ubicaremos a los espacios no comerciales en que hay presencia de cumbia peruana, donde las personas asisten con un fin que va más allá de consumir música y sus acompañamientos, más bien se trata de objetivos sociales. En este sentido, identificamos eventos comunitarios, de carácter público, con fines diversos como muestras artísticas, actividades solidarias, presentaciones en espacios públicos como plazas y ferias, entre otras; y en segundo lugar, espacios íntimos, donde los concurrentes tienen algún tipo de relación de parentesco, pertenencia o afinidad, por lo cual se trata de eventos privados, como fiestas familiares (cumpleaños, matrimonios, bautizos, entre otras), celebraciones patronales, entre otras.

En ambos casos, se trata de espacios donde la música y la danza permiten a los integrantes de la comunidad peruana “estar sincronizados, estar juntos, a un nivel elevado de explicitud”, con lo cual, como señala Turino (1993), se extiende y se intensifica la unión social, lo que contribuye a una intensidad afectiva. Música y baile hacen posible una conexión física y espiritual entre los miembros de la comunidad, los ritmos culturalmente específicos y las formas de movimiento no son sólo expresiones semióticas de comunidad e identidad, sino más bien se convierten en su realización, propiamente tal (pág. 111).

Discotecas y restaurantes

A inicios de marzo de 2018, llegué pasadas las dos de la tarde al “Centro de Eventos Paraíso” para entrevistar a la cantante Sandy Plasencia. Este local, al igual que la discoteca “Paraíso Vip” (Recoleta), son propiedad del empresario y productor de eventos peruano, Joel Ibáñez. Como varios otros del mismo tipo surgidos en los últimos

años, se especializan en la realización de eventos musicales, ya sea con orquestas locales de música tropical o con grupos de música traídos desde el Perú. En estos últimos, por cierto, la entrada suele ser notoriamente más costosa. En la modalidad de discoteca, funcionan en las noches y sólo los fines de semana, mientras que durante la semana operan como restaurantes de comida tradicional de dicho país.

En ambos casos, tal como afirmó Plasencia y como ya me había señalado Juan Carlos del Toro, el canal informativo por excelencia son las redes sociales, particularmente Facebook. Es en las respectivas cuentas de los locales, artistas o productores, donde es posible informarse en detalle de los eventos: valores, grupos, horarios o promociones especiales. Incluso, si se lee también la letra más pequeña, vemos que algunos ofrecen “movilidad gratuita desde Plaza de Armas”, por ejemplo, al local ubicado en Quinta Normal.

Juan Carlos Del Toro señala la existencia de un circuito bastante definido, del cual los migrantes no se desplazan. En él está incluido su lugar de residencia y, muchas veces, también su trabajo. Se trata de las comunas de Independencia, Recoleta, Quinta Normal, Santiago Centro y Estación Central, esta última recién emergiendo. Y agrega un dato importante: la costumbre de hacer todo en un mismo sector es que es lo que se hace en Perú.

Para De Certeau (2000) las coordenadas espacio-temporales en que las personas de desenvuelven se transforman en contexto migratorio, lo que implica un cambio en la manera de localizar y representar las identidades. Ambas categorías se modifican para la configuración de discurso identitario migrante, al hallarse los sujetos en la necesidad de insertarse en un contexto —país, ciudad— que ofrece desiguales posibilidades de integración. De hecho, se trata de comunas populares del Gran Santiago, pero que ofrecen la posibilidad de conexión con toda la ciudad.

Llegados a Chile, sus anteriores trayectos cotidianos ya no existen, su deambular por un espacio describiendo trayectorias ya no remite a formas específicas de operaciones o maneras de ser, debiendo buscar y establecer formar nuevas, relaciones nuevas con la espacialidad, desde donde articular nuevas fuentes de sentido para su elaboración identitaria. Las prácticas del espacio definen condiciones determinantes de la vida social, lo que es observable en las ciudades con presencia migrante, en tanto espacios de organización política, con lo que el andar también encuentra una primera definición como espacio de enunciación (págs. 103-116).

Los sectores donde estos eventos se realizan son muy marcados: se trata de la zona norponiente de Santiago, con una gran presencia de actividades que van desde after dedicados sólo a peruanos, hasta discotecas establecidas. Tal vez como un acto de resistencia frente a la posibilidad de asimilación de su cultura, o bien por la necesidad

de mantener una forma de transitar y habitar el territorio, aunque se trate de un espacio nuevo y muchas veces desconocido, es a esos núcleos donde los migrantes peruanos acuden para escuchar, bailar, cantar su música, su cumbia. Del Toro lo especifica:

Yo puedo traer a la mejor orquesta del Perú, pero si la presento en San Bernardo, La Florida, Puente Alto, la gente no va a llegar, pero sí a los ejes Independencia; Recoleta, hasta Recoleta, porque más al oriente no van; y por la zona poniente el eje San Pablo y 5 de Abril, que son dos zonas que tienen gran concentración de locales peruanos (...) lo que más podemos variar es llevándolos al (Teatro) Caupolicán, que es central, pero aun así es difícil (Entrevista a Juan Carlos del Toro, Santiago 21/08/2017).



Imágenes Nº 3, 4 y 5: Publicidad en redes sociales, en estilo de gráfica chicha, anunciando a grupos peruanos de cumbia en Santiago, en los locales “Donde Carloncho” y “Paraíso VIP”, ambos en Recoleta.

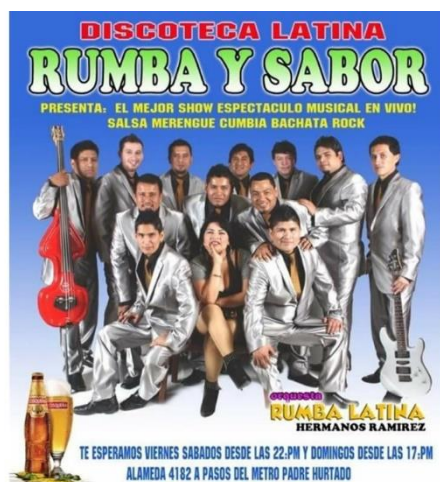
Desde su llegada a Chile, Sandy Plasencia se desempeña como primera voz femenina de la “Orquesta La Única Tropical”, que se presenta de manera estable en “Paraíso Vip”. Por su parte, Laura Plasencia, hermana mayor de Sandy y también cantante, es la voz principal de “Proyecto Armonía”, orquesta estable de la discoteca “Mi Gente Vip”, también ubicada en Recoleta y competencia directa de “Paraíso Vip”.

Otro músico entrevistado, Glen Quesquén, también formó parte de “Proyecto Armonía”. Glen llegó a Chile a fines de 2010, y actualmente se desempeña como trompetista en otra orquesta, “Los Hermanos Ramírez”, que toca como estable viernes y sábado en la discoteca “La Rumba”, en la comuna de Estación Central, plena intersección de Alameda con General Velásquez. Pero también, en 2011, trabajó en la formación musical de la familia Gamarra, “Orquesta Hermanos Gamarra”, en el local “Palacio San Pablo”, con quienes iba y volvía, pues a veces el grupo se quedaba sin local “pero yo no podía quedarme parado, tenía que seguir trabajando, y me llamaban de otras orquestas y así he estado con varias”.

El formato de la llamada peña criolla o almuerzo se desarrolla, generalmente, en los mismos locales nocturnos, pero en horario diurno. Están pensadas para un público

familiar que acude motivado por la gastronomía peruana, que es acompañada de la música. Sandy Plasencia se presenta como solista los días domingo en estos eventos, hasta donde acude un público muy variado, con una presencia de chilenos más importante que en las noches. En esas jornadas su repertorio es de música criolla, principalmente valeses, además de algunas baladas de moda y una que otra cosa “más sabrosa”. Esto último, para preparar el ambiente para el plato de fondo: la orquesta de cumbia del local.

Del Toro, quien comenzó en la producción de eventos para peruanos comprando fechas en la otrora famosa discoteca “K-Masú”, explica que el cambio se ha producido en la medida que —a través de los arriendos de fechas— los dueños comenzaron a darse cuenta que se trataba de un nicho mucho más rentable. Por ejemplo, el “Centro de Eventos Paraíso”, ex “Donde Farfán”, “que fue un ícono de la movida tropical chilena, hoy es una discoteca peruana, porque el dueño se dio cuenta que hay una decadencia de lo que él promovía” y que había un auge de empresarios y marcas, inversionistas grandes, interesados en mantener el recinto como un recinto peruano.



Imágenes N° 6, 7 y 8: Publicidad en redes sociales de las discotecas “Paraíso VIP” (Recoleta), “Rumba y Sabor” (Estación Central) y “Mi Gente VIP” (Recoleta).

Fiestas Patrias

Por su parte, las fiestas patrias peruanas son, sin duda alguna, el escenario más masivo para la cumbia peruana en Santiago. Son eventos que reúnen música y danza con gastronomía, con un valor por entrada que fluctúa entre los dos mil y cuatro mil pesos chilenos, ofreciendo una experiencia diversa: se puede comer y beber preparaciones peruanas, escuchar y bailar su música, y disfrutar espectáculos de danzas. Asimismo,

también se puede compartir al aire libre, descansar sobre el pasto y conversar mientras se toma una cerveza o un vaso plástico con chicha morada.

En todas ellas existe un escenario central que conjuga música y baile en una diversa parrilla de artistas donde la música tropical suele ser el plato de fondo, principalmente, cumbia y salsa. En ninguno de los volantes que anuncia la fiesta está ausente el género criollo, aunque con una presencia menor, a lo que se suma la existencia de un presentador, al que suele darse gran relevancia, mencionado en algunas parrillas casi como un artista más, que anima al público y lo hace participar, realiza concursos y mantiene el ánimo siempre en alto.

Conversé con tres productores de eventos de fiestas patrias: Jorge Gotelli Molina, empresario peruano dueño de una imprenta, dos restaurantes y productor de “Perú Pasión”; Juan Carlos del Toro, chileno de 31 años, de Mundomedia Producciones, empresa a cargo de “Perú Celebra” en Hipódromo Chile y “Gran Gala Perú Celebra” en Teatro Caupolicán; y finalmente Eva Geldres Verastegui, productora de eventos, quien, en conjunto con la cadena gastronómica “El Ají Seco”, lleva a cabo el evento “Perú Fest”, en el Estadio Nacional, en la comuna de Ñuñoa.

Para hablar de las fiestas patrias del Perú en Santiago de Chile, la historia nos remite al Consulado de ese país, institución que realizaba una ceremonia oficial que duraba sólo un día y su objetivo era conmemorar el 28 de julio, día de su independencia, ofreciendo la posibilidad a integrantes de la comunidad para vender sus productos, especialmente, comida. Esta pequeña celebración fue el origen de las diversas iniciativas, cada vez más concurridas: en 2017, “Perú Pasión” convocó 45.000 personas, según cifras de sus organizadores (El Sol Noticias, 2017); “Perú Celebra” en Recoleta, organizada por Contigo Perú, congregó 12.000 personas, según recuentos del municipio (www.recoleta.cl, 2017); “Perú Fest” llegó a 3.800 personas diarias, según la entrevistada; finalmente, el otro “Perú Celebra”, el de Mundomedia, alcanzó 25.000 visitantes, según Del Toro, y 1.500 la “Gran Gala” del Teatro Caupolicán.

Para conversar con Jorge Gotelli Molina debí llegar hasta el Barrio Matta Sur, en la comuna de Santiago, donde se encuentra su imprenta. Allí no sólo se imprime y diseña el periódico “El Sol Noticias”,³ también de su propiedad y del cual se encarga su hijo nacido en Chile y recién titulado como periodista, sino que también ven la luz una gran variedad de afiches y volantes de diversos locales comerciales peruanos. Y entre pregunta y pregunta, hizo una confesión que no me esperaba: “me gustan muchos las fiestas chilenas, soy asiduo al Parque O’Higgins, de hecho, mi fiesta es un émulo de las fondas de ustedes”.

³ Periódico de distribución gratuita disponible en <http://www.solnoticias.cl/>.

Al contrario de lo que se deduce de la conversación con Juan Carlos del Toro, en “Perú Pasión” todo pasa por don Jorge, pues es él quien escoge personalmente a los artistas y los distribuye en distintos horarios los días que dura la fiesta. “Yo funciono como productora”, señala, y lo hace basado en la experiencia, si se quiere, el olfato o incluso su propio gusto. El criterio que parece existir es uno: la programación debe ser variada.

(...) no me gusta la chicha, no me gusta la cumbia, pero es lo que le gusta al pueblo (...) el 85% de los peruanos que estamos acá son del norte, donde tiene mucha fuerza la cumbia y el folclor, entonces llevarles un folclorista es darles en el gusto, es obligatorio, y para mí exijo música criolla, valeses, yo soy limeño y me encanta (...) Esta es una fiesta sentimental, se podría decir, es el aniversario de mi país (Entrevista a Jorge Gotelli, Santiago 25/08/2017).

Entre los entrevistados que mostraron mayor interés por colaborar con esta investigación, sin duda, Juan Carlos del Toro tiene el primer lugar. No sólo accedió inmediatamente, sino también estuvo disponible para ir a conversar hasta el lugar donde yo me encontraba. Chileno, de 31 años, señala que su trabajo consiste en gestionar conciertos en Chile, “estudiando un poco el mercado acá y ver qué le puedo ofrecer desde Perú y viceversa”. Afirma que el fuerte de su trabajo son los artistas de cumbia peruana en Santiago, Antofagasta y Arica, y que desde hace unos doce o quince años ya se puede hablar de un nicho económico para la producción de eventos musicales en base a la migración peruana llegada al país.

Esto da cuenta de que esta migración está ya consolidada en Chile y es susceptible de ser convertida en un mercado al que le son interesantes determinados productos y/o servicios culturales, y la cumbia, como hemos dicho, ocupa un lugar preferencial en los gustos de dicha comunidad, siempre en el marco de un uso festivo. Señala que al organizar las fiestas patrias se piensa tanto en público peruano como chileno, este último, afirma, tiene mayor presencia el día domingo a la hora de almuerzo, y se queda un rato más para recorrer el lugar.

(...) en ese lapso de tiempo tengo que tratar de presentar orquestas que sean de gusto popular televisivo, como “Alma Bella”, una agrupación de cinco chiquillas vestidas con poca ropa haciendo cumbia en el escenario, algo que resulta atractivo para el chileno. Sobre lo mismo presenté un cuadro del folclor, porque la persona que está interesada en conocer una cultura nueva le va a ser interesante ver cómo es el folclor del país; y a última hora, cuando ya calculo que el chileno se empieza a retirar al atardecer, una orquesta de salsa que es algo transversal para ambos países, para dejar el fuerte que va

a ver el peruano, la cumbia, a última hora... te aseguro que entre las ocho y las nueve o diez de la noche tenía muy pocos chilenos, pero temprano estaba lleno (Entrevista a Juan Carlos del Toro, Santiago 21/08/2017).

Adicionalmente, Mundomedia decidió abarcar otro público, uno más selecto y disponible a pagar el doble del costo de la entrada del Hipódromo Chile para ir a ver sólo a algunas de las orquestas y artistas, en un espectáculo más breve y en formato de concierto, que se realizó en el Teatro Caupolicán, la “Gran Gala Perú Celebra”. Esto da cuenta, nuevamente, de una visión decididamente comercial, y también de su capacidad de visualizar la existencia de públicos diversos, para los cuáles, con las mismas contrataciones, ofreció productos diferentes dentro del mismo contexto de la celebración de fiestas patrias.

Quedándome en Santiago y tomando como referencia a las fiestas patrias, trabajo mayormente lo que llega a Trujillo y a Piura, que es la cumbia norteña con bronces, haciendo un paralelo, es como lo que hace Américo acá en Chile... La cumbia norteña es el fuerte (Entrevista a Juan Carlos del Toro, Santiago 21/08/2017).

Se puede decir que el gran gusto de Eva Geldres Verastegui por la música fue lo que le dio el primer empujoncito para convertirse en la productora de eventos que es en la actualidad. Educadora de párvulos de profesión, a su llegada Eva trabajó en diversas empresas, lo que mezclaba con sus labores de madre de tres niños pequeños y, desde luego, su gusto por la música. Como ella señala, “por cosas de la vida, conozco a Pablo Dintrans de la Radio Universidad de Chile, del Programa Estación Aeropuerto”, con quien comenzó a colaborar en producir un espacio con música afro y caribeña.

Está consciente de que su evento en Ñuñoa es de mucha menor envergadura que los demás, y más pequeño que los que ella produjo antes en Recoleta (“Perú Mil Sabores”), sin embargo, está más tranquila y, al mismo tiempo, con la convicción de que se trata de un proyecto con un sello más cultural.

“Vi a ‘Sonido 2000’ en el Estadio”, le comenté. “Ese grupo lo trajimos de la selva, bonito, pero no era para ese escenario, era para los otros más masivos”, me respondió Eva cuando le comenté sobre “Sonido 2000”,⁴ junto a quienes se presentó un cuadro de danzas folclóricas de la selva peruana, el Baile de la Anaconda. “El público que yo tengo

⁴ “Sonido 2000” se inició en 1975 de la mano de Tulio Trigozo, quien décadas más tarde decidió pasar la posta de la agrupación a sus hijos Tulín y Cheryl, dándole un rostro más fresco, pero manteniendo su estilo amazónico. Disponible en https://www.youtube.com/channel/UCPYnH7N0guiK85Jf5LKz_Kg.

me reclamaba vales, me reclamaban Chabuca Granda (...) el próximo año quiero usar el quechua en las presentaciones, y va a resultar porque el chileno es muy cultural”. La frase no necesita explicación: su objetivo no es el público peruano, sino el chileno.

Los eventos de fiestas patrias activan una identidad nacional entendida como un sentido de pertenencia cultural, que los migrantes expresan en el disfrute de su música tradicional y popular, en el consumo de sus comidas típicas e incluso en el uso de símbolos como banderas y escudos. Pese a ello, entendemos a la identidad como un proceso a través del cual el individuo satisface necesidades diversas de su existencia, pudiendo incluso aunar cosas que a simple vista puedan parecer contradictorias. En este caso, el sentimiento nacional no impide que los extranjeros desarrollen nuevos hábitos y costumbres del país al que llegan y que, al largo o mediano plazo, puedan sentirse tan parte de Chile como de Perú.



Imágenes N° 9, 10 y 11: Publicidad de en redes sociales de eventos de fiestas patrias peruanas 2017 en Quinta Normal, Recoleta e Independencia.

La cumbia de los migrantes peruanos: claves de su importancia social

En el intento de abarcar de una forma amplia a la cumbia practicada por migrantes peruanos en Santiago, entendida como un proceso de producción musical popular en el contexto latinoamericano, se registraron entrevistas con diversos participantes de esta escena: músicos y cantantes peruanos, productores de eventos musicales, un animador de una agrupación de cumbia e, incluso, un músico chileno perteneciente a un conjunto de cumbia chicha. El objetivo era comprender en profundidad el contexto en que esta práctica artística y cultural se produce, observado desde distintas miradas y roles, deteniéndonos en aspectos sociales o extramusicales que ponen en valor, precisamente, el potencial de la música como generador de identidades y que la hacen tan relevante socialmente para los migrantes peruanos llegados a Santiago.

Aprendizaje familiar y social de la música

A medida que conocía y conversaba con músicos y cantantes peruanos migrantes en Chile, me di cuenta que un hecho se repetía: todos ellos provenían de familias dueñas de orquestas o familias donde había más de un músico. “Mi familia tiene orquesta allá en Perú”, “mi padre y mi abuelo eran músicos” o “mi mamá era cantante”, fueron frases que escuché de la boca de más de una persona. Tal es el caso de Glen Quesquén López, músico de 36 años, proveniente de la ciudad de Chimbote, en el norte del Perú y que llegó a Chile a fines de 2010, como muchos dicen, “de vacaciones” y decidió quedarse. Venía con su esposa y la pequeña hija de ambos, en ese entonces, de dos años de edad.

A los tres meses de su estadía en Chile, Glen ya tenía trabajo, sin embargo, una parte importante de su vida no era —hasta ese momento— posible de desarrollar en su nuevo hogar: “me sentía un poquito... como triste, no, al no tener la música”. Un fin de semana, mientras Glen se hallaba en La Vega Central, se encontró con un viejo amigo peruano, Alex Gamarra, “el papá de los Gamarra de la orquesta”, me aclaró, quien le comentó que estaba en busca de un trompetista para su grupo. “Lo malo es que no he traído instrumentos”, le contestó, frente a lo cual le ofrecieron uno prestado temporalmente:

Eso fue un día miércoles y al día siguiente no más me llamó. Él había trabajado antes con nosotros en Perú, en la orquesta de mi familia, ahí él trabajaba como pianista y acá lo hace como cantante también (...) yo tenía vergüenza porque estaba el otro trompetista aún, se iba en dos semanas, y yo me incomodo, cómo iba a tocar estando él, pero él mismo —Víctor, hoy está en Perú— me dijo que tocara no más, “yo te paso mi trompeta”, bueno, una salsa pusieron y como me vieron tocando batería no pensaban que yo tocara trompeta también, y se sorprendieron (Entrevista a Glen Quesquén, Santiago 02/03/2018).

Le pregunté por la orquesta familiar, “sí, mi papá y mis abuelos son músicos”, me dijo, y me explicó que el aprendizaje de la música en el contexto familiar es algo muy común en Perú, y que en su caso, también tuvo oportunidad de hacer estudios formales, los cuales no terminó para comenzar prontamente a trabajar.

(...) uno allá no solamente aprende en la escuela, uno tiene que salir a bandear —bandear le dicen a tocar en la calle con bombos y platillos, como el Orfeón de Carabineros— y ahí aprendes mucho, desarrollas más el oído, aprendes de otros maestros que están a tu lado. Así he conocido grandes

maestros muy conocedores de la música y que, aparte, son sensibles y te enseñan... porque ahora están saliendo músicos que, porque saben sólo agarrar el instrumento, se creen la raja, cómo dicen ustedes los chilenos (Entrevista a Glen Quesquén, Santiago 02/03/2018).

Para Glen, las enseñanzas de su padre han sido las más importantes en su aprendizaje de la música, “él ha sido profesor de profesores, maestro”. Sus abuelos, tíos y primos también son músicos, y todos conforman la orquesta familiar “Fiesta Latina”, de la ciudad de Chimbote, que según nos explicó está a la costa, a siete horas al norte de Lima. La familia de su padre es oriunda de Eten, otra ciudad “que está más al norte, desde Lima son como doce horas, de allá es la familia Quesquén”, identificada históricamente en su pueblo como familia de músicos.

La hija de Glen Quesquén tiene actualmente diez años, “está aprendiendo y le gusta la música”, de hecho, me relató que cuando pudo traer a su padre de visita a Chile hace dos años, con motivo de la fiesta religiosa de El Señor de Los Milagros, el abuelo trajo uno de sus saxos como regalo para su nieta. Lamentablemente, un robo de instrumentos a la orquesta familiar hizo que Glen decidiera enviar el obsequio de vuelta, con su cuñada que, por esos días, viajaba a Perú.

Sin embargo, no es lo mismo ser músico en Perú que serlo en Chile. Mientras en el país vecino es posible tener presentaciones todos los días de la semana, acá son apenas los fines de semana, que se resume a dos días o tres en los mejores casos. Esto implica que un músico debe contar, necesariamente, con otra fuente laboral, lo que resta tiempo de práctica musical en el que, por ejemplo, Glen podría traspasar conocimientos a su hija. Ésta es una de las razones por las que Quesquén decidió reunir dinero, comprar instrumentos y formar su propia banda, con la idea de dedicarse sólo a la música en el futuro, rubro que él considera su verdadero oficio.

La banda “Son, Sonido y Claves” está compuesta por más de veinte músicos, la mayoría de ellos son peruanos. Glen es el encargado de buscar personas e integrarlas a trabajar, de hecho, señaló que los dos ejecutantes de tuba con que cuenta el grupo son chilenos. A uno de ellos lo contactó gracias a la recomendación de un maestro del Conservatorio, y la elección se debió, primero, a que el músico en cuestión leía escritura musical, pero también a que agregaba “algo bonito” en su interpretación, como describió.

Acá ese algo es difícil de encontrar, acá hay buenos músicos, buenos lectores, pero lo que les falta es ponerle sazón, más sentimiento, o hacerlo más melódico (...) eso es lo que da la calle, un poquito más de aprendizaje (Entrevista a Glen Quesquén, Santiago 02/03/2018).

Para un músico formado en un contexto en el cual esta práctica es parte de la vida cotidiana, el aprendizaje social es muy valorado. Glen cuenta que se trata de una vida sacrificada, en la que el intérprete debe estar dispuesto a salir de su ciudad para poder vivir de eso.

Yo estaba en Chimbote y de Chimbote tenía que irme a diez horas para la sierra, para el monte, de repente me llamaban para irme a Lima, pero de Lima para adentro, como diez horas más... pero allá lo bueno es que te da (dinero) porque allá es de lunes a lunes trabajando en la música, te vas a un pueblito y te contratan tres días en una fiesta patronal, luego te vas a otro que está también de fiesta, y así... (Entrevista a Glen Quesquén, Santiago 02/03/2018).

En Perú podía vivir solo de la música, señaló, pero con temporadas en las que pasaba alejado de su familia, viajando y conociendo lugares a los que, de vez en cuando, podía también llevar a su esposa. Para Turino (1993), quien estudió las prácticas tradicionales (vientos andinos) andinas de los migrantes andinos en la ciudad, la práctica musical proporciona dinámicas de movimiento, escucha y descubrimiento colectivos que hacen que las personas se sincronicen, por tanto, es un aprendizaje que va más allá de la práctica artística, pues “la profundidad de esos momentos se mueve dentro y más allá de la belleza y el poder del sonido y el movimiento”, y son parte de una preparación mucho más amplia para la vida (pág. 93).

El dueño de la orquesta

No tengo duda alguna respecto de qué fue lo que llamó más mi atención cuando empecé a visitar páginas de locales cumbieros peruanos en Santiago, y fue el hecho que hubiera más de una orquesta con el mismo nombre, en el caso de algunas traídas de Perú, o que un grupo siguiera existiendo con el mismo nombre aunque ya no quedara ningún integrante de su formación original. Todo eso, me di cuenta más tarde, se plasmaba en la publicidad con el uso de una pequeña palabra, la preposición “de”, por ejemplo, en gráficas anunciando la venida de “Alma Bella, de Nilver Huarac”, “Agrupación Lérica, de Clider Fidel” o “Gran Orquesta Internacional Latinos del Norte, de los Hermanos Asencio”.

Según Juan Carlos Del Toro, la forma más simple de entenderlo es asimilándolo con las delanteras de los equipos de fútbol, es decir, como fichajes: “yo considero que la

competencia tiene un buen cantante, le ofrezco más dinero y lo integro a mi orquesta”. Ahora bien, el único facultado para hacer eso es el dueño de la orquesta, quien no es necesariamente músico o cantante, pero sí el propietario de los instrumentos, quien gestiona las presentaciones y contrata a los integrantes, los que pueden ir cambiando a lo largo del tiempo. Por ejemplo, la orquesta “La Única Tropical” que hay en Perú, originaria de Piura, hoy conserva solo uno de sus cantantes fundadores; o “Los Hermanos Yaipén”, que de su formación original tiene solamente a sus dueños.

Algo desconcertada, le contra pregunté si realmente ocurría el hecho de que una persona con el dinero suficiente, sin saber mucho de música, pudiera comprar instrumentos y contratar a músicos y cantantes. Ante esta pregunta que, básicamente, era la repetición de lo que ya me había dicho, me explicó que este tema hay que entenderlo como un gran negocio en Perú, donde las orquestas y agrupaciones tienen presentaciones casi todos los días de la semana y por largas horas, por lo que invertir en este rubro resulta bastante rentable. De hecho, me aseguró no conocer ningún grupo tropical que funcione de otra manera, si se quiere, más democrática.

Por ejemplo, las orquestas “La Única Tropical” y “Paraíso *All Star*”, ambas son propiedad del empresario peruano Joel Ibáñez, quien conformó estos grupos para que toquen de forma estable en sus dos locales, el “Centro de Eventos Paraíso” (Quinta Normal) y “Paraíso Vip” (Recoleta). Por su parte, Glen Quesquén, integrante de la “Orquesta Hermanos Ramírez”, años atrás trabajó para los “Hermanos Gamarra”, dos orquestas de propiedad de familias migrantes radicadas en Chile. Incluso, el proyecto “Son, Sonido y Claves” es de propiedad de Glen, quien es también su director y se encarga de buscar y contratar nuevos músicos para su banda, aunque en su caso no todos los instrumentos son de su propiedad:

La mayoría de los que ejecutan instrumentos de viento —saxo, clarinete, trombón— cada uno va con su instrumento (...) los que van cambiando son los instrumentos de viento, porque acá no hay mucho instrumentistas de viento que sepa tocar repertorio peruano, allá saben huayno, marinera, lo saben de memoria (...) la música de allá es un poquito movida, y acá mayormente se dedican a la música clásica, en cambio nosotros hacemos marchas regulares pero para procesiones de santos, y cuando hay cumpleaños piden marinera, huayno, cumbia, salsa, merengue (...) a veces no hay partitura y yo transcribo, o pido ayuda y vamos viendo (Entrevista a Glen Quesquén, Santiago 02/03/2018).

La existencia de los dueños de las orquestas, es decir, el propietario de los instrumentos y quien contrata o ficha a músicos y cantantes para que trabajen en su grupo, se explica,

en gran medida, porque en Perú es posible tener presentaciones toda la semana y más de una vez en un día, por lo que representa un negocio rentable. Sin embargo, al profundizar en la formación de músicos y cantantes, vale decir, la forma en que aprendieron la música, aparece un nuevo elemento relacionado a la relevancia de la tradición familiar. Todos ellos pertenecen a verdaderas familias musicales y que lo han sido por generaciones, lo que se evidencia en respuestas como “mi papá y mi abuelo eran músicos”, y en todos los casos existen orquestas pertenecientes dichas familias. Esta es otra razón que explica la importancia de mantener el nombre de una agrupación a través del tiempo, aunque ya no quede ninguno de sus integrantes originales, puesto que bien puede tratarse de conservar una vinculación con el origen relativo a una tradición familiar, para lo cual es visto como necesario mantener la propiedad de la agrupación musical.

Fiesta: Integración y comunidad

La relación del académico y músico chileno, Miguel Ángel Ibarra, con la comunidad peruana en Santiago no comenzó con “La Chicha y su Manga”, banda de la cual es guitarrista, sino antes. En julio de 2005 fue contactado por Antonia Callahuara, comerciante peruana del Persa Santo Domingo, originaria de Juliaca, quien estaba en busca de música de sicuris para ofrendar a la santa en la fiesta patronal de la Virgen del Carmen, en su rol de mayordoma saliente. En esa oportunidad, Ibarra tocó con una agrupación de música autóctona andina llamada “Collasuyo”: “tocamos y empezó a quedar un lazo, por ahí partió todo”.

Dos años más tarde, Miguel Ángel conoció y don Augusto Zamora, cuando “La Chicha y su Manga” fue invitada a tocar en la fiesta patronal del 16 de julio, “no tenían animador y yo les ayudé, pues, porque yo estaba animando toda la fiesta”, relató el señor Zamora, quien siguió en adelante ocupando ese rol dentro del conjunto, como dijo, el encargado de “poner la chispa y el sabor, pero también canto”.

Según Butterworth (2014), en el caso de los espectáculos de huayno, la figura del animador equivale a un maestro de ceremonias y tiene un papel muy activo durante la presentación, pues a través de sus interacciones con el público y con los demás artistas, debe mantener la energía y la intensidad del espectáculo y captar la atención de los asistentes. Esta persona debe desplegar una serie de acciones verbales y gestuales, incluso cantar, además de ser capaz de improvisar diálogos con situaciones que ocurran en el momento, según cómo se comporte el público. Por eso, son recurrentes bromas y frases comunes, así como interjecciones espontáneas y saludos al público, los que muchas veces van escritos en servilletas o algún boleto.

El animador es un integrante más dentro de las agrupaciones de cumbia, de hecho, en todas las orquestas y agrupaciones que conocí o de las cuales tuve información, había un hombre encargado de esta labor, quien usaba también el uniforme del grupo, tal como lo hace don Augusto, ya sea vestido solamente con la polera con el logotipo de “La Chicha” o de traje rojo, camisa negra y zapatos blancos, que usan en presentaciones más grandes o formales. La cantante de “La Chicha”, por su parte, se viste en los mismos colores, pero muy alejada del estereotipo sensual de la intérprete de música tropical, llevando muchas veces pantalón y zapatos bajos o un vestido que se asemeja al de las bailarinas de cumbia tradicional colombiana.

En síntesis, el rol del animador se relaciona directamente a la generación de un espacio de intimidad durante el espectáculo, a través de la comunicación directa con el público, “por ejemplo a través de gritos para los pueblos originarios de los Andes, articulaciones de identidad nacional” (Butterworth, 2014, pág. 82), entre otras expresiones. En este caso, pese a que se trata de una comunidad que está fuera de su país de origen, estas animaciones y alocuciones relativas a lo nacional también ocurren, de hecho, muchos de los auspiciadores de los eventos son centrales de llamadas telefónicas o agencias de viajes, que sortean productos que el animador anuncia en el escenario.

Algo que a esas alturas ya no me sorprendía para nada, es que don Augusto perteneció en Perú a varias orquestas de cumbia y, por cierto, también a la orquesta de su familia:

(...) yo era integrante del grupo “Rico Corazón”, en la ciudad de Cuzco, era cantante del grupo. De ahí fui a Lima, en Lima era del “Grupo Verano”, era cantante y animador (...) Siempre cumbia, cumbia y huayno, porque mi familia es de músicos, mi hermano es acordeonista, mi otro hermano es timbalero, yo canto, el otro es saxofonista, puros hermanos, hasta ahorita existe la orquesta, todavía siguen tocando, se llama “Corazón Zamora”, tocan en Cuzco ellos, y cuando viajo siempre les ayudo, el otro año se murió mi hermano y lo enterramos con banda y conjuntos (Entrevista a Augusto Zamora, Santiago 14/03/2018).

En su forma de relatar sus actividades, se deja entrever que todas —el persa, las festividades religiosas y su participación musical— son parte de un mismo contexto, como si no hubiera separación entre ellas, quizás, porque se realizan con una misma comunidad, personas con que el grupo de músicos chilenos ha tejido estrechos vínculos. Con sus compañeros del persa, don Augusto organiza una feria que se instala en el balneario costero de Pichilemu, en la Región de O`Higgins, desde diciembre a marzo; y son los mismos comerciantes que realizan la fiesta patronal de la Virgen del Carmen cada 16 de julio, en la que músicos chilenos participan con el taller de música andina

Túpac Katari, que dirige Miguel Ibarra. Aquí, la música parece ser una clave de la identidad que nos permite percibirnos a nosotros mismos y percibir a los otros:

(...) esa música, una práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales (Frith, 2003, págs. 186,187).

La primera vez que vi a don Augusto Zamora fue en la casona cultural de la Municipalidad de Quinta Normal, facilitada para la realización del Inti Raymi, evento que cada año moviliza a diversas organizaciones de migrantes peruanos con la finalidad de celebrar el inicio de un nuevo ciclo de la tierra y agradecer al sol personificado en el Inca.

Lo que yo hago no lo puede hacer cualquier persona, es como un brujo, tiene que saber cómo ha estado el año, si el año que va a venir va a traer buena cosecha o mala cosecha, o si va a haber mucha lluvia, todo eso, los *Willaq Uma*⁵ miran la tierra, mira el agua, mira la coca y, mediante eso, saben si el año va a ser bueno, si los frutos van a ser buenos (Entrevista a Augusto Zamora, Santiago 14/03/2018).

Volví a presenciar lo mismo al año siguiente, en una escuela en Independencia, donde, nuevamente, don Augusto era el encargado de realizar el momento ritual de la jornada. La tercera vez fue en la Parroquia Santo Domingo, en Santiago Centro, en la festividad de la Virgen del Carmen (16 de julio), organizada por los comerciantes —en su mayoría peruanos— del persa ubicado en la misma calle, conocido popularmente como el persa de los celulares. Esa vez, él era parte de los danzantes que llegaban hasta el altar para agradecer a la virgen y que, luego, bailaban por las calles hasta llegar a la Catedral, en la Plaza de Armas, siguiendo a la *mamacha*.

Sin embargo, esta vez llegué hasta el Persa Santo Domingo para conversar con él, dada su participación en el único grupo de cumbia chicha que logré encontrar en Santiago, el que, para mi sorpresa, está compuesto sólo por músicos chilenos y su cantante, también chilena. Don Augusto Zamora es el único peruano y cumple el rol de animador de “La Chicha y su Manga”.

⁵ Sacerdote o autoridad espiritual del imperio incaico, llamado también *Vila Oma* en algunas crónicas españolas.

La mayoría de los lugares en que se presenta esta agrupación corresponden a aquellos espacios que hemos definido como no comerciales, los cuales reúnen a la comunidad con un objetivo que trasciende la práctica de un género musical en específico —la cumbia, en este caso— sino que los congrega en base lazos sociales de distinto tipo. La primera subcategoría de los espacios no comerciales de práctica de cumbia peruana en Santiago de Chile, son las actividades comunitarias (solidarias, culturales, deportivas, entre otras).

Dentro de los espacios de tipo comunitario, existe otro tipo de instancias que congrega a la comunidad y se trata de aquellas actividades desarrolladas en espacios públicos, tales como plazas y parques, pasajes vecinales o lugares de alto tránsito como mercados y ferias, entre otros. Son instancias que pueden llegar a ser muy diversas, como eventos solidarios convocados, por ejemplo, en el Parque de Los Reyes (comuna de Santiago), de los cuáles he tenido noticias a través de redes sociales, y que consisten en la venta de productos, principalmente comestibles, y la participación de diversos números artísticos realizados por la comunidad, para recaudar fondo e ir en ayuda de integrantes o familias que lo necesitan.

También, las fiestas de fin de año pueden ser un espacio que mezcle música, comunidad y uso del espacio público, tal como ocurrió con la “Chocolatada Navideña” realizada en la intersección de las calles Maruri y Rivera, en Independencia, sector convertido verdaderamente en un pequeño Perú. En esa oportunidad participó la banda de Glen Quesquén, “Son, sonido y claves”, que ensaya a veces en espacios públicos, lo que se convierte en otra instancia de encuentro de la comunidad peruana en Santiago, donde hay presencia de cumbia y, claro, de otros ritmos:

Siempre hemos tenido ese vínculo con la comunidad... a veces ensayamos, así, en espacios abiertos (...) y la gente a veces llega y nos llevan bebidas, nos piden un tema, la gente nos invita y si la mayoría dice que sí, vamos, pero un rato, porque a veces se excede y comienzan a comprar licor (...) (Entrevista a Glen Quesquén, Santiago 02/03/2018).

Si bien, Glen Quesquén afirmó que su banda “Son, Sonido y Clave” es una de sus formas de trabajo como músico, siempre existe la disponibilidad de participar en donde no hay remuneración de por medio, sino solamente lazos de comunidad con sus compatriotas y también con migrantes de otros países.

“La Chicha y su Manga”, además de presentarse recurrentemente en lugares públicos como el Mercado Tirso de Molina⁶ y la Vega Central,⁷ por mencionar algunos, también ha usado el Parque Vivaceta como lugar de ensayo. Miguel Ángel Ibarra, chileno, guitarrista de la agrupación, señaló que en esos espacios la interculturalidad ocurre de facto, sin mediación de una autoridad que catalogue ni arbitre, entonces, en la búsqueda de su espacio por parte de cada grupo, ocurre desde la fricción hasta el entendimiento.

(...) en Perú celebran usando el espacio público y lo que hacen es trasladar sus prácticas para acá, ellos tienden a la organización y usan con fuerza el espacio para poder seguir siendo, sobre todo en este lugar que es medio hostil (...) la pregunta es ¿el chileno, qué rol juega aquí? ¿pasa por fuera y lo ve como lo ajeno, como las ferias de lo ajeno, o entra y empieza a establecer relaciones? (Entrevista a Miguel Ibarra, Santiago 29/11/2016).



Imágenes N° 12 y 13: Afiches de “La Chicha y su Manga” y su participación en eventos comerciales y comunitarios, disponibles en su página de Facebook.

Contrarios a las instancias que ocurren en espacios públicos, hay otro tipo de eventos no comerciales donde la cumbia peruana puede tener cabida, y son aquellos de tipo íntimo o privado, cuyo acceso está restringido a lazos particulares, por ejemplo, familiares y de amistad, en el caso de cumpleaños, matrimonios, bautizos u otros. Entre ellos, podrían considerarse también festejos laborales, aniversarios de organizaciones sociales y fiestas patronales.

⁶ Mercado de Abastos Tirso de Molina, ubicado en la comuna de Recoleta, Santiago.

⁷ La Vega Central es un mercado ubicado en el extremo sur de la comuna de Recoleta, en Santiago.

Una fiesta patronal, en tanto, es el conjunto de actividades y ritos religiosos que desarrolla una comunidad en una fecha determinada del año, con motivos de festejo de su santo o santa patrona. La comunidad peruana celebra varios de ellos: La Virgen del Carmen (16 de julio), El Señor de los Milagros (30 de octubre), Santa Rosa de Lima (30 de agosto), Virgen de las Mercedes (24 de septiembre), entre otras. Los migrantes peruanos han trasladado su calendario festivo hasta Santiago de Chile, con su particular forma de vivir la espiritualidad, siempre ligada al espacio público y a la celebración, sin embargo, no todas las actividades son públicas.

“La Chicha” ha tocado en esas dos fiestas (víspera y fiesta grande de la Virgen del Carmen) siempre que nos inviten, el 2014 tocamos en la fiesta grande, nos contratan o a veces vamos a colaborar, mayormente en las fiestas patronales vamos a colaborar, nos ayudan con el transporte y esas cosas (...) Miguel (Ibarra) toca de años en mi danza, incluso hemos hablado para que él sea mayordomo de la danza —¿Y puede?— para la Virgen y para dios no necesitamos ser peruanos ni chilenos, si tú quieres lo haces (Entrevista a Augusto Zamora, Santiago 14/03/2018).

Es relevante mencionar las fiestas patronales como espacios de encuentro y diferenciación, puesto que la mayoría de ellas, al finalizar el ritual religioso, tienen una celebración o agasajo para los participantes, y es aquí donde tiene lugar la cumbia, ya que se trata de instancias festivas en que la comunidad se divierte con música, baile, comida y bebida.

Los espacios no comerciales de práctica de cumbia por parte de la comunidad peruana reflejan la necesidad de encuentro con los pares, de compartir problemas y encontrar soluciones, o compartir la cultura de origen. Pueden ser también instancias donde un amigo ayude a otro a solucionar temas de permanencia en el país, alojamiento para familiares o trabajo. Son formas de fraternizar que generan un lazo que trasciende lo artístico y, más bien, se relaciona con la conformación de una red de apoyo en el nuevo contexto geográfico en que se encuentran.

Como señalamos, la identidad y sus procesos de significación movibles y en construcción permanente, tanto individual como colectivamente, plantea la dificultad de comprender cómo se articula dicho orden simbólico en el sujeto. Cómo se explica el vínculo entre lo social y lo individual al migrar cuando la pertenencia cultural está tensionada, pudiendo ser incluso una opción circunstancial y/o estratégica, dada la contingencia o intereses específicos (Bhabha, 2003). Para los individuos la dificultad ya no estaría en hacerse de una identidad, inventarla o narrarla, pues “el eje de la

estrategia en la vida posmoderna no es construir una identidad, sino evitar su fijación” (Bauman, 2003), permitiendo la adaptación a diversos y cambiantes contextos.

Conclusiones


Este ensayo ha explorado en la práctica del género musical de la cumbia por parte de la comunidad peruana residente en Santiago de Chile, una migración ya consolidada cuyo flujo comenzó en los años 90, y que se ubica como la comunidad extranjera residente más numerosa tanto a nivel nacional como metropolitano, razón inicial por la que ha sido seleccionada.

En base a lo desarrollado en los apartados anteriores, podemos decir que al migrar las personas llevan consigo sus prácticas, desplegándolas en un territorio (ciudad) que comparten con otros habitantes, donde vierten su historia y sus expectativas, interviniendo en el entorno social y cultural, lo cual se manifiesta —por ejemplo— en las ya tradicionales fiestas patrias peruanas, que por cerca de una década se realizan de forma masiva en distintos puntos de Santiago. Del mismo modo, la proliferación de discotecas y orquestas de cumbia integradas por migrantes peruanos, nos habla de un circuito de eventos que, además de ofrecer recreación, es fuente laboral para músicos y cantantes, garzones, cocineros, personal de aseo y seguridad, administrativos, entre otros oficios y profesiones.

Este circuito de consumo cultural en base a la cumbia peruana anexa otros productos, como la comida y la bebida de este país. De hecho, en estos espacios se puede adquirir, por ejemplo, una gran variedad de tipos y marcas de cerveza peruana que no se encuentra en el retail ni en cualquier local de expendio de alcoholes. En los eventos, sobre todo comerciales, hay concursos en que se regalan tarjetas telefónicas y, en los mejores casos, pasajes a Perú.

Se trata de una ruta cumbiera circunscrita a las comunas del sector norponiente de Santiago, que son Recoleta, Quinta Normal, Independencia, Santiago Centro y Estación Central, las de más alta concentración de migración peruana residente. Esta tendencia se explica por la costumbre peruana de realizar la mayoría de las actividades cerca de los lugares donde viven, incluyendo sus prácticas recreativas. El productor de eventos Juan Carlos del Toro, incluso, precisó algunas avenidas relevantes: “los ejes Independencia; Recoleta, hasta Avenida Recoleta, porque más al oriente no van; y por la zona poniente el eje San Pablo y 5 de Abril”.

Se suele decir que recordar es volver a vivir mental y afectivamente algo ya pasado, en tanto, extrañar es sentir la ausencia de algo o alguien que ya no está. Recordar y extrañar fueron conceptos recurrentes en las conversaciones realizadas, relacionados



a sensaciones y emociones sobre los lazos que se dejan y la forma en que se construyen nuevas relaciones. Esto permitió develar la importancia de la memoria en la reconfiguración de las identidades que vive una persona cuando migra: Extrañar y recordar aquello que dejan atrás, ya sea lazos afectivos o prácticas culturales como formas de ocupar el territorio o de organizarse, o bien manifestaciones artísticas, mantener esa memoria les permite tener una conexión con su historia, pues son recuerdos traídos al presente de forma constante, y que los impulsa a relocalizar sus prácticas en el nuevo lugar de residencia, y así seguir siendo quienes han sido, pero en un nuevo espacio geográfico.


En este marco, la música es una actividad concreta alrededor de la cual las personas pueden unirse, una conexión poderosa y reconocible —en este caso, con Perú— aunque no se trata de una conexión con el lugar, sino que actúa como “símbolo unificador de la comunidad residente” (Turino, 1993, pág. 217). Al practicar, escuchar y bailar su cumbia, los migrantes peruanos preservan su cultura y otros aspectos de su forma de ser.

En este punto es indispensable decir que, de haber escogido otra metodología, este trabajo habría tenido un rumbo totalmente distinto. La aplicación de la etnomusicología resulta ser un aporte a la comprensión entre diferentes culturas y grupos sociales, a la tolerancia y a la diversidad cultural, contrarrestando el etnocentrismo y la discriminación.

El trabajo etnográfico —visitas a lugares y largas conversaciones con sus protagonistas— permitió analizar temas como el uso, el simbolismo, actitudes y valores, dando mucha importancia a los actores involucrados, considerando “qué nos dice esa música del modo de vida de sus públicos”, haciendo el ejercicio consciente de confrontar nuestros juicios previos —que es natural tener— para abordar variables no exploradas que “representan relieves y espesores de la experiencia a los que somos ciegos” (Vila & Semán, 2010).

De este modo, fue posible mirar nuevamente el entorno y percibir relaciones entre hechos ocurridos en el último tiempo en el mundo académico, evidenciando el interés creciente por el estudio de las prácticas culturales y artísticas migrantes. Primero, resulta ineludible mencionar el proyecto Fondecyt (2014-2017) denominado “Músicas inmigrantes latinoamericanas en Chile: identidades, sociabilidades y mestizajes culturales” (Facuse & Torres, 2017) desarrollado por los académicos de la Universidad de Chile, Marisol Facuse y Rodrigo Torres, en el cual se incluyó la música de los migrantes peruanos.

Luego, en noviembre de 2017, la Universidad de Santiago llevó a cabo la primera versión del “Festival Cultura Migrante Perú”, que incluyó una sesión de música abierta,



con el nombre “Sonido Inca: La Influencia de la Música Tropical Peruana”, donde participó el investigador y antropólogo peruano Alfredo Villar. Este Festival se realizó, además, la muestra “La nueva gráfica popular”, del colectivo Ruta Mare, exhibiendo por primera vez en Chile los códigos del afiche y la gráfica chicha. Finalmente, en mayo de 2018, también en la Usach, fue el momento del evento “Criollazo: Encuentro de música criolla en Perú y Chile”, donde músicos, escritores e investigadores de ambos países realizaron un concierto-charla sobre este género musical, moderado por el director del Instituto de música de la Universidad Alberto Hurtado, Juan Pablo González. Y así, ciertamente, debe haber múltiples otros espacios.

En el actual contexto migratorio chileno, más que nunca, se hace preciso contar con herramientas que permitan una comprensión amplia de los contextos en que las prácticas culturales y artísticas —musicales en este caso— se sitúan. Romper la barrera de la indiferencia y relacionarse parecen ser una clave para la elaboración de propuestas para la inclusión, tal como lo planteó Miguel Ibarra, de “La Chicha y su Manga”: “la pregunta es ¿el chileno, qué rol juega aquí, pasa por fuera y lo ve como lo ajeno, como las ferias de lo ajeno, o entra y empieza a establecer relaciones?”

Hechos como los antes mencionados, los que podrían haber parecido antes una casualidad o una simple moda, aparecen hoy vinculados a conceptos como mestizajes y/o procesos de hibridación. En nuestra búsqueda, estudiar la práctica de la cumbia de los migrantes peruanos en Santiago desde una perspectiva etnográfica y testimonial, permitió entender mejor quiénes son los sujetos que la hacen sonar, el porqué de sus dinámicas cotidianas y sus sentidos de vida.

Bibliografía

- Anderson, B. (1991). *Comunidades Imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bailón, J. (2004). Vida, historia y milagros de la cumbia peruana. La "chicha" no muere ni se destruye, solo se transforma. *Iconos*(18), 53-62. Obtenido de <http://www.flacso.org.ec/docs/Bailon18.pdf>
- Bauman, Z. (2003). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. & Hall, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 40-68). Buenos Aires: Amorrortu.
- Bengoa, J. (2006). La evolución de las miradas. *Proposiciones. Chile: identidad e identidades*, 16-44.
- Bhabha, H. (2003). El entre-medio de la cultura. En S. & Hall, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 94-106). Buenos Aires: Amorrortu.
- Butterworth, J. (2014). Andean divas: Emotion, ethics and intimate spectacle in peruvian hayno music. *Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy*. University of London. Obtenido de https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/19865657/JButterworth_PhDTHESIS_Final.pdf
- Canalipe.tv. (07 de Marzo de 2017). Cumbia peruana: 12 datos que debes conocer. Perú. Obtenido de <http://www.canalipe.tv/noticias/musica/cumbia-peruana-12-datos-que-debes-conocer>
- Cárdenas, H. (2014). *Música Chicha. La música tropical andina en la ciudad del Cuzco*. Lima: Ediciones Interculturalidad.org.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- El Sol Noticias. (Agosto de 2017). La integración y la salsa marcaron el año récord de Perú Pasión. *El Sol Noticias*(140). Obtenido de <http://solnoticias.cl/>
- Facuse, M., & Torres, R. (Enero-Junio de 2017). Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana. *Revista Musical Chilena*(227), 11- 47.
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. & Hall, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.

- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GfK Perú. (Enero de 2017). *Las preferencias musicales de los peruanos*. Obtenido de [www.gfk.pe:
http://www.gfk.com/fileadmin/user_upload/country_one_pager/PE/documents/GfK_Opinio_n_Enero_2017-_Los_peruanos_y_la_musica_2.pdf](http://www.gfk.com/fileadmin/user_upload/country_one_pager/PE/documents/GfK_Opinio_n_Enero_2017-_Los_peruanos_y_la_musica_2.pdf)
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. En S. Hall, D. Held, & T. McGrew, *Modernity and its futures* (págs. 273-317). Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (2003). ¿Quién necesita "identidad"? En S. & Hall, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Larraín, J. (1994). La realidad latinoamericana. Teoría e historia. *Centro de Estudios Públicos*: http://cepchile.cl/dms/archivo_1845:1414/rev55_larrain.pdf.
- Lévi-Strauss, C. (1994). *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Márquez, F., & Correa, J. (2015). Identidades, arraigos y soberanías. Migración peruana en Santiago de Chile. *Polis. Revista Latinoamericana*, 14(42), 167-189. Obtenido de https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v14n42/art_09.pdf
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. San Cugat del Vallés: Deriva Editorial.
- Mendívil, J. (2004). Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. *Lienzo*(25), 27-64. Obtenido de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/viewFile/1113/1066>
- Mendívil, J. (2013). The Use of Ethnography. On the contribution of ethnomusicology to popular music studies. En G. Grupe, *Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie*. Alemania: University of Music and Performing Arts Graz. Obtenido de https://www.academia.edu/6311833/The_use_of_ethnography_On_the_Contribution_of_Ethnomusicology_to_Popular_Music_Studies
- Merriam, A. (2002). Usos y funciones. En e. a. Editado y compilado por Francisco Cruces, *Las Culturas Musicales: Lecturas de etnomusicología* (págs. 275-296). Madrid: Trotta.
- Pineau, F., & Mora, A. (2011). La (re)construcción de las identidades en la música popular andina en Perú: Un campo en disputa y negociación cultural. *Revista Ensayos Pedagógicos*, VI(1), 67-81.
- Quispe, A. (Mayo de 2004). La "Cultura Chicha" en el Perú. *Revista Interculturalidad*(1).
- Ríos, F. (Noviembre de 2015). Las mujeres en la música de la sierra de Piura. Perú: Universidad Nacional de San Marcos. Obtenido de

- https://www.researchgate.net/publication/283091938_Las_mujeres_en_la_musica_de_la_sierra_de_Piura
- Rojas, N. &. (2016). *La migración en Chile: Breve reporte y caracterización*. Observatorio Iberoamericano sobre Movilidad Humana (OBIMID), Madrid. Obtenido de <http://www.upcomillas.es/es/obimid>
- Solórzano, N. (Febrero de 2012). "No hay un sonido latinoamericano tan arraigado y expandido como la cumbia": Transitando por redes transnacionales y superlugares. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/10503>
- Stefoni, C. (Julio-Septiembre de 2002). Mujeres inmigrantes peruanas en Chile. *Revista Papeles de Población*, 8(33). Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11203304>
- Tantaleán, J. (2016). ¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta 2000. Lima, Perú: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Obtenido de <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/upc/>: https://repositorioacademico.upc.edu.pe/upc/bitstream/10757/620952/1/Tantale%C3%A1n_PR.pdf
- Torres, A., & Hidalgo, R. (2009). Los peruanos en Santiago de Chile: transformaciones urbanas y percepción de los inmigrantes. *Revista Polis*, 8(22), 307-326. Obtenido de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682009000100018
- Turino, T. (1993). *Moving away from silence. Music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vila, P. (2014). *Music and youth culture in Latina America. Identity construction processes from New York to Buenos Aires*. Nueva York: Oxford University Press.
- Vila, P., & Semán, P. (2010). Introducción. En P. &. Compiladores Vila, *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica* (págs. 9-29). Buenos Aires: Gorla.
- www.recoleta.cl. (31 de Julio de 2017). *Municipalidad de Recoleta*. Obtenido de [www.recoleta.cl: http://www.recoleta.cl/masiva-alegre-y-entretenida-fueron-las-fiestas-patrias-del-peru-en-recoleta/](http://www.recoleta.cl/masiva-alegre-y-entretenida-fueron-las-fiestas-patrias-del-peru-en-recoleta/)