

Música popular tradicional del Valle del Chili

Marcela Cornejo Díaz

*Música popular tradicional
del
Valle del Chili*



Cornejo Díaz, Marcela
Música popular tradicional del Valle del Chili
Lima : Theia, 2012
508 p., il., 24 x 17 cm.

Depósito legal : 2012-07721
ISBN: 978-612-46257-0-1

/MÚSICA / MÚSICA POPULAR / CULTURA POPULAR / CULTURA /
AREQUIPA (dep.) / AREQUIPA (prov.) / PERU / POESÍA POPULAR /
HISTORIA / PERIODO REPUBLICANO / REGIONALISMO / ANTROPOLOGIA
LITERATURA / CANCIONERO POPULAR /

DDC : M 784.4985 C*
LCC : ML 3575.P4 C*

Editado por Theia
Armando Blondet 280 - piso 4
Lima 27 – San Isidro
Telf.: (511) 2214638, 990196612

Diagramación e impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156-164
Lima 5 – Breña
Telf: (511) 332-3229

Cuidado de edición y diseño de carátula: Marcela Cornejo
Ilustración: *De Sachaca a Yanahuara. Taberna rural (bajo las calabazas)* - detalle. Grabado de E. Riou. En: P. Marcoy 2001 I : 80 [ver. bibl.]. Primera edición en francés: París 1869.

Impreso en el Perú
Primera edición: setiembre de 2012
1,000 ejemplares
Hecho el Depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2012-07721
ISBN: 978-612-46257-0-1

Obra protegida por la Ley de Derechos de Autor DL-822.

A mis queridos abuelos:
Carmen Chávez y
Aniceto Cornejo

Índice

Prefacio	13
Introducción	15
UNO	
Blanca y heroica	
1.1. Antecedentes	41
1.2. Huellas iniciales de la memoria musical popular republicana	57
1.2.1. Pedro Ximénes Abril y Tirado	58
1.2.2. María Nieves y Bustamante	67
1.2.3. Espacios de la memoria sonora	71
1.2.3.1. Fiestas comunales y familiares	72
1.2.3.2. Arrieros, llameros	76
1.2.3.3. Tambos	81
1.2.3.4. Procesiones y cantos litúrgicos	84
1.2.3.5. Entierros	86
1.2.3.6. Juegos y canciones infantiles	87
1.2.3.7. Villancicos de adoración de Navidad	90
1.2.3.8. Campanas	96
1.2.3.9. Retretas	99
1.2.3.10. Pasacalles	102
1.2.3.11. Serenatas	104
1.2.3.12. Ccaperos	105
1.2.3.13. Pianito ambulante	107
1.2.3.14. Chicherías-picanterías	109
1.2.3.15. Radio	117
1.3. Principales géneros populares	118
1.3.1. Yaraví	120
1.3.1.1. Proyección del yaraví melgariano	135
1.3.1.1.1. Travesías del yaraví melgariano	140
1.3.1.1.2. Grabaciones tempranas en disco	181
1.3.1.2. Rasgos formales	187
1.3.1.3. Esbozo de diferencias entre los yaravíes melgarianos y no-melgarianos	196
1.3.2. Mozamala–cueca – marinera	198

1.3.3. Bifalas y fiesta de carnaval	213
1.3.3.1. Bifalas	213
1.3.3.2. La fiesta tradicional del carnaval	219
1.3.4.3. La música característica del carnaval	225
1.3.5. Huayno y pampeña	227
1.3.5.1. Huayno	228
1.3.5.2. Pampeña	229
1.3.5.2. Situación actual	232
1.3.6. Vals	234
1.3.7. Fox y otros derivados del jazz	242
1.3.8. Otros géneros	246
1.3.2. Esquema aproximado del desarrollo de los estilos musicales locales	248

DOS

Creación vasta, textualización precaria

2.1. Apreciaciones de Sas, Holzmann y Raygada	254
2.2. El esfuerzo de textualización de los escritores folcloristas	257
2.2.1. Francisco Mostajo	259
2.2.2. Otros autores importantes de literatura folclorista	262
2.2.3. Posibilidades expresivas de la oralidad del poblador chacarero	264
2.2.4. Cancionero chacarero	271
2.3. Ballón Farfán: popularización de un repertorio	288
2.3.1. Obra balloniana	298
2.4. Registro precario en tiempos de cambio	306
2.5. Del acto performativo al modelo discursivo	313

TRES

Entre nostalgia y resistencia

3.1. Trasfondo político y social	321
3.2. Periodo de estudio	322
3.3. Solistas y grupos representativos	323
3.3.1. Trío Yanahuara–Ángel Muñoz Alpaca	324
3.3.1.1. Dúo Cerpa Llosa y Ángel Muñoz Alpaca	324
3.3.1.2. Ángel Muñoz Alpaca	328
3.3.2. Félix Valdivia Cano	334
3.3.3. Hermanos Azpilcueta Zúñiga	339
3.3.3.1. Jorge Azpilcueta	339
3.3.3.2. Miguel Azpilcueta	342
3.3.3.3. Nelson Azpilcueta	346

3.3.4. Familia Neves	349
3.3.5. Dúo Chávez-Abarca y Nicanor Abarca	354
3.3.6. Oswaldo Lima Manrique	359
3.3.6.1. El pampeño del Misti	361
3.3.6.2. Los Mistianos	361
3.3.7. Hermanos Delgado	365
3.3.8. Sixto Recabarren Tohalino	370
3.3.9. Los Dávalos	372
3.3.7.1. Grabaciones	376
3.4. Espacios de resistencia o refugios de la memoria	379
3.4.1. Festivales y concursos	379
3.4.2. Estudiantinas	381
3.4.3. Centros musicales	388
3.4.3.1. La Peña Taurina Arequipa	389
3.4.3.2. Centro Musical Arequipa	391
3.4.3.3. Conjunto de Cuerdas Arequipa	392
3.4.3.4. Los músicos amigos de la Casa Musical Abarca	395

CUATRO

Memoria e identidad en nuevos paradigmas

4.1. De la visión del hecho musical popular	401
4.1.1. De lo performativo	402
4.1.2. Principales factores de la crisis	404
4.2. Memoria e identidad en nuevos paradigmas	414
4.3. Género, clase y etnicidad: reformulando las identidades y el regionalismo	417
4.4. El arte como puente	422

FUENTES DOCUMENTALES

425

ANEXOS

457

Notas sobre el charango en Arequipa

459

Mención de artistas activos entre las décadas de 1920 y 1970

466

Grabaciones tempranas para el sello Víctor

475

Yaravíes autógrafos de Melgar

488

Mención de yaravíes recopilados por Robles, Carpio y Llerena

490

La Huifala	493
Lonquería	495
El Grupo Ariquepay	498
Algunos cantos chacareros publicados en 1940	500
Creación musical en el tiempo heroico – aproximación esquemática	505
Mapa de la provincia de Arequipa	506

Prefacio

Hace un año este trabajo sustentó un grado de maestría en antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. En esa oportunidad lo presenté bajo el título *Memoria, identidad y poder en la música popular de Arequipa: entre la oralidad y el texto* y tenía poco más de la mitad de su actual extensión. Como bien observaron los miembros del jurado, se trataba de un trabajo de valor que debía seguir revisando para terminar de darle mayor solidez y así lo he venido haciendo. Ello se refleja no sólo en el cambio del título sino en el contenido, que ha subsanado algunos errores y vacíos de la tesis. Aparte de ello han sido añadidos varios puntos que han terminado de dar forma a lo que era mi intención ofrecer en la medida que las limitadas fuentes y recursos metodológicos y materiales me permitían: un esbozo general del proceso histórico-social de la música popular de arraigo tradicional de la provincia de Arequipa. Estimo que los principales añadidos han sido las propuestas conceptuales del *Valle del Chili* como escenario maestro, y del *Cancionero chacarero* como fuente histórica.

Por su propia naturaleza, estas páginas quedan como un texto abierto, un pie para mayores y mejores desarrollos futuros, pues es evidente que el espacio rural, tan vasto en su riqueza simbólica y semántica, e importante para la identidad local, sólo ha podido ser avistado de manera tangencial, y que hay aún muchas memorias orales latentes en la ciudad y el campo que pueden y deben ser rescatadas del olvido, estudiadas y puestas en su justo valor. Todo ello debería aportar al reencuentro de los arequipeños con un bienpreciado: su memoria musical de arraigo popular, que en las últimas décadas ha sufrido los embates erosivos de la posmodernidad globalizada, debilitándola lenta pero implacablemente. Como ya está expuesto en la introducción, la aproximación es histórica y etnográfica, por lo tanto el tema espera, aparte de seguir siendo desarrollado en esos campos, ser abordado desde otras disciplinas importantes, como la musicología, la lingüística y la filología.

M.C.D.

junio de 2012

Introducción

Arequipa está en el sur del Perú. En el recuento del arduo proceso de construcción y consolidación de esta vasta república, aún cuando inconcluso, podemos constatar, gracias a los historiadores y a la memoria oral que fluye entre nosotros, que desde el inicio Arequipa ha hecho presencia con clara vocación regionalista. Su escenario es un oasis albi-verde encajado entre el árido desierto costero y la cordillera de los Andes, y sus actores, una comunidad que ha podido forjar una historia económica, política y cultural con características propias. Esto alcanzó sus mayores cotas entre fines del siglo XIX y mediados del siglo XX, cuando detentó hegemonía económica y política en la región surandina. En un primer momento la elite agro-comercial -en la que estaba la Iglesia, la oligarquía de cuño colonial y agentes de firmas mercantiles europeas- controló todo el poder, pero al iniciarse el siglo XX el protagonismo político y económico se amplió a una plataforma social más vasta, constituida por chacareros y artesanos en vías de conversión a la economía capitalista, y por grupos emergentes de obreros, empleados, pequeños industriales e intelectuales de tendencia liberal. En ambos momentos las zonas altoandinas y de la costa ribereña, aunque históricamente ligadas a este espacio como partes de sistemas de producción¹, no protagonizaron el hacer socio-político, algo que en el marco de las crecientes migraciones trans-locales y trans-regionales, si se está dando en las últimas décadas.

Esta precisión inicial me permite justificar la delimitación del área del presente estudio a la provincia de Arequipa como espacio definido de producción de expresiones culturales y artísticas. Constituye junto a otras siete provincias, el departamento del mismo nombre (Islay, Camaná y Caravelí, Arequipa, Caylloma, Castilla, Condesuyos y La Unión) y es sede de la ciudad capital departamental. Es cierto que desde la Colonia las provincias de Arequipa, Condesuyos y Castilla han sido espacio vital de muchas familias dedicadas a la actividad agro-ganadera y arrieril, y que ello se manifiesta en varios rasgos socio-culturales en común, pero haciendo un enfoque más preciso, podremos ver que el generoso oasis que se concentra en lo que podemos llamar *Valle del Chili*,² ha tenido procesos específicos, marcados fundamentalmente por la peculiar dinámica rural-urbana que los animó. El uso de la idea del *valle* como espacio vital, tiene el objetivo de reafirmar que por razones históricas y sociales, la reflexión actual de *lo arequipeño* no se limita a lo urbano en crecimiento, sino que debe considerar necesariamente el campo semántico y simbólico de lo rural.

-
- 1 En tiempos prehispánicos el *Valle del Chili* fue parte de un sistema de asentamientos discontinuos que maximizaba el aprovechamiento de pisos ecológicos por parte de diferentes etnias de lengua puquina, colí, quechua y aymara. En la Colonia las ciudades altoandinas (Potosí principalmente) fueron mercados de destino para los productos que se producían en los valles del Obispado y luego Intendencia de Arequipa (vinos y aguardientes principalmente). Durante la época republicana, hasta inicios del siglo XX, el flujo económico se dio a la inversa: las haciendas y comunidades altoandinas se convirtieron en proveedoras de materias primas (principalmente lanas) para su exportación vía Arequipa, a Inglaterra. Perdido el puerto de Arica en la guerra de 1879-83, el puerto de Islay, punto de entrada y salida del Ferrocarril del Sur, pasó a ser la principal puerta de comunicación de la ciudad con el mundo exterior.
 - 2 Su área de influencia directa son los 29 distritos de la provincia [Cf. el Anexo 11]. En adelante, salvo expresa alusión de que se hace referencia a lo departamental, *Arequipa* y *arequipeño*, aludirán a este contexto.

Las expresiones culturales surgidas de una base social, política y económica hecha de regularidades relativamente estables de *mediana a larga duración*, adquieren en el tiempo características específicas que llevan a considerarlas como parte de una *tradicición*, y por lo tanto, como emblemas de identidad de la comunidad de personas que las practican. En el *Valle del Chili* este trasfondo ha venido sufriendo intensos procesos de cambio desde la década de 1950, inscritos en el marco más amplio de la post-modernidad globalizada mundial. En estas últimas décadas, la ciudad-bastión de la República que producía esclarecidos juristas, intelectuales y artistas que dan lustre a la historia local y que cimentan la narrativa del orgullo regionalista que la caracteriza, ha venido siendo transformada inexorablemente en una nueva ciudad, no sólo en términos de cultura material sino inmaterial. Hoy en día se aglomeran en torno al mismo núcleo espacial diferentes *conciencias de pertenencia*: por un lado está la conciencia del poblador local o *nativo*,³ y por otra la de los pobladores de las numerosas colectividades de migrantes que se han avocinado en él, amén de aquellos que son producto de nuevos mestizajes. Ello naturalmente, está generando nuevas y diversas formas de *imaginar y sentir* la ciudad, incluida la campiña que la rodea.

En este nuevo caleidoscopio social y cultural, la convivencia ha ido construyendo no sin conflictos, nuevas realidades y desafíos cuya interpretación y resolución son hoy en día una necesidad ineludible y urgente. Si forjar entendimientos entre las partes de sociedad tan compleja es urgente, lo es particularmente el cabal conocimiento de la que detenta la cultura local, la que ha estado allí deviniendo por siglos. Por ello estas páginas abordan una parte significativa de esa cultura: la referida a su música popular de arraigo tradicional.

Dos razones principales han motivado esta investigación:

1. La constatación de la importancia del hecho musical como objeto de estudio antropológico.- La música ha sido acertadamente definida por Carvalho da Rocha [2008] como *sonido culturalmente organizado*, es decir, un tipo de lenguaje que condensa distintos planos expresivos de la cultura de una comunidad de personas. A través de ella y de sus creadores se pueden decodificar aspectos importantes de su visión del mundo, tanto en el plano estético como ideológico. Es un elemento llamado a tener particular importancia no sólo en el campo de los estudios artísticos sino histórico-sociales, porque alrededor del hecho musical y al interior mismo de su proceso, confluyen y se expresan varios factores socio-culturales como la clase, la etnicidad, el género, el mercado, la religión, la política, la economía, etc., a fin de cuentas, sistemas o estructuras de poder en constante negociación y reformulación. Para el caso de este trabajo, se trata de sistemas de poder incursos en un proyecto de modernización que, como otras urbes latinoamericanas, Arequipa se propuso llevar adelante desde fines del siglo XIX. Como forma de cultura expresiva (un *lenguaje*

3 Las dos primeras definiciones de *nativo* de la Real Academia Española de la Lengua son: *Que nace naturalmente/ Perteneciente o relativo al país o lugar en que alguien ha nacido*. En este trabajo la palabra *nativo* alude a la persona nacida y criada en el *Valle del Chili* en un contexto de práctica viva de las tradiciones culturales heredadas del *tiempo heroico* y aún antes. Por lo general, constituye amplias redes de parentesco que ya no sólo permanecen en el valle sino que están dispersas en forma diaspórica en el país y el extranjero.

esencialmente sonoro, vinculado en su origen a la poesía, la danza y el teatro), la música puede reflejar y afirmar los sistemas vigentes o buscar contestarlos, replantearlos, e incluso revertirlos, lo cual, puede dotarla de un profundo sentido político. En toda cultura viva esto es constante, por lo tanto la observación de las permanencias, cambios, e incluso posibles *revivals* en los procesos de la música, sea académica o popular, pueden ayudar a interpretar cualitativamente el devenir socio-cultural de los contextos en los cuales se producen.

... sea cual fuere la cultura estudiada, con toda probabilidad la música jugará un papel en ella [...] Ya se trate de profundizar en la comprensión de un contexto específico como de realizar análisis comparativos, pasar por alto una faceta tan importante de la vida social sería una triste omisión para la empresa antropológica.
[Finnegan 2002].

2. La constatación de la aguda carencia de estudios sobre la creación musical de arraigo popular en el *Valle del Chili*.- En relación a otras artes expresivas que han merecido mayor análisis y estudio (como la fotografía, la pintura o la literatura), podemos ver una aguda carencia de análisis cualitativos de la creación musical local, no sólo de los procesos de desarrollo de la música académica, sino sobre todo, de la música popular de arraigo tradicional. Los trabajos orgánicos que existen a la fecha son muy pocos en relación a la importancia que tuvo la ciudad como creadora de lenguajes musicales propios.⁴ El iniciador de esta corta lista es Juan Guillermo Carpio Muñoz con *El yaraví arequipeño. Un estudio histórico social y un cancionero* [1976] y *Arequipa, música y pueblo* [1984]. Después de muchos años de solitaria andanza por los anaqueles, se sumaron a acompañarlo los trabajos de Zoila Vega Salvatierra: *Texto y contexto en la música de Roberto Carpio* [2001]; *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el oncenio de Leguía, 1919-1930* [2006]; *Música en la Catedral de Arequipa 1609 -1881. Fuentes, reglamentos, ceremonias y capilla catedralicia* [2011]; y de Augusto Vera Béjar: *El vals arequipeño escrito en pentagrama* [2008], trabajos que se centran principalmente en la música de ámbito académico, secular y religiosa. A esta aridez bibliográfica se añade la carencia de disponibilidad de fuentes documentales de todo orden, sea en forma de partituras como de manuscritos inéditos o impresos varios; menos aún en forma de grabaciones sonoras o audiovisuales. Incluso para el caso de la música académica, la documentación rescatada y estudiada hasta la fecha es muy parcial, problema que se agudiza con la música popular tradicional. La poca información existente se halla a su vez muy dispersa, principalmente en publicaciones periódicas de ardua pesquisa y en documentación privada de carácter familiar o de coleccionistas.

La reconstrucción que se puede leer en estas páginas, se ha apoyado en primer lugar, en los testimonios orales de un grupo representativo de músicos de la tradición musical local, en segundo lugar en el análisis intertextual de documentos dispersos en diarios y revistas de Arequipa y Lima y en tercer lugar en la extrapolación de datos encontrados en fuentes

4 Existen numerosos documentos hemerográficos que tratan sobre tópicos varios y no pretenden una comprensión integral de los procesos de la música popular local. Para el caso de la música académica hay algunos textos de revisión general aunque incompletos, entre ellos destacan los de Zuzunaga [1940] y Pimentel & Belzú [1988]. Para el caso de la música popular no existen este tipo de textos, salvo uno de Vega Salvatierra [2000].

no convencionales (literarias, audiovisuales, botánicas, pictóricas, fotográficas, etc.) que han sido decisivos para llenar los muchos vacíos de información que existen. El resultado procura ofrecer un panorama coherente del problema pero sigue siendo parcial por una razón lógica: el trabajo de campo se ha circunscrito al quehacer musical popular del ámbito urbano, que es donde los fragmentos de esta memoria han sobrevivido mejor (sea mediante su textualización y registro incipiente o su transmisión oral en un contexto de *nostalgia* y *resistencia*). El espacio rural, aunque erosionado y ocupado por nuevos actores de origen migrante, también demanda, en lo que es ya una batalla contra el tiempo, un registro no sólo etnográfico sino vivencial,⁵ que permita reconstruir con los fragmentos de memoria que persisten en él, el esbozo completo de la identidad poético-musical de una población que se concibió a sí misma como síntesis lograda no sólo del mestizaje sino de una peculiar dinámica rural-urbana que definió su idiosincrasia y proyecto común, y que en su momento pudo tener impacto en la cultura y la política nacional.

Ha habido en este caso, como en toda forja de una *comunidad imaginada*, el desarrollo de un canon o modelo de representación, más oral que textual, que posicionó las características relevantes de la música popular de arraigo tradicional del *Valle del Chili*. El primer paso para identificarlo e interpretarlo ha sido la delimitación de tres variables, a saber, su extensión, duración y profundidad: el *Valle del Chili* y su secular dinámica rural-urbana como escenario maestro, el *tiempo heroico* como culminación de procesos socio-económicos específicos que hunden raíces en la mediana y la larga duración histórica y la memoria o imaginación compartida de *chacareros* y *ccalas* como un bien simbólico común que se presenta como único en el mundo. Procuero ofrecer en la medida de lo posible, un esbozo del hecho musical popular como fenómeno social e histórico, pero no me interno en él como expresión artística; los resultados precisan complementarse por lo tanto, con futuros registros –en partitura, audio, video– y estudios de lo formal y estilístico de la música (desde la musicología) y con mayores análisis de su mensaje narrativo y lírico (desde la literatura, la lingüística y la filología).

Uno de los primeros factores que podemos constatar al hacer una mirada retrospectiva al desarrollo de la música popular tradicional del *Valle del Chili*, es que, concomitantemente con la visión conservadora que se ha tendido a tener de ella, se ha mantenido al margen de la historia escrita y por lo tanto de la historia oficial, no sólo en el campo sino también en la ciudad. Por esta carencia performativa y de *solidificación* discursiva en el texto -que es según Anderson [1991], el que *corporiza* discursivamente la *comunidad imaginada*- ha estado sometida en las últimas décadas a intensos procesos de desestructuración. Antes de evolucionar hacia expresividades más desarrolladas merced al devenir de la historia, se encuentra en buena cuenta, detenida en su evolución, refugiada en una memoria nostálgica, en constante fragmentación, y por lo tanto, en situación de crisis.

Hay algunas particularidades relevantes en el desarrollo de la música popular tradicional arequipeña: si bien mantuvo hasta fines de la década de 1950 elementos performativos óptimos en su producción (creación y re-creación), difusión (expresión), recepción y

5 A la fecha, no he hallado algún estudio que haya intentado analizar e interpretar de manera integral las expresiones poético-musicales del espacio conceptualizable como chacarero o loncco. A excepción de algunos pocos poemarios de poetas lonccos de nacimiento, el conjunto de símbolos y narrativas aleatorias que describen y definen este espacio (escenario y sujetos) ha sido elaborado o intermediado desde actores de la ciudad.

circulación, llama la atención que todo ese circuito se basara mayormente en la oralidad, habiendo sido la ciudad más letrada de la región. Otra particularidad importante, es que surge de un fluido diálogo entre lo académico y lo popular; dos universos que se permearon en densos y porosos planos expresivos, reflejo de la íntima dinámica rural-urbana que hubo entre la campiña y la ciudad hasta hace aproximadamente medio siglo. La obra de Ballón Farfán es ejemplo cabal de ello, y los repertorios populares de yaravíes y valeses que han trascendido hasta hoy, también.

Entendiendo lo popular tradicional como aquello que se posiciona en el imaginario cotidiano como cabal expresión de lo propio, podemos ver en el caso de Arequipa cómo desde la década de 1950 a 60 va sufriendo intensos procesos de transformación y desestructuración que han llegado a sus cimientos mismos. Esto tiene que ver no sólo con la reconfiguración de los espacios y los actores merced a los fenómenos de la globalización económica mundial y su correlativo desborde migratorio, sino con la visión que la población *nativa* siempre tuvo del hecho musical: una visión señorial, romántica, y en amplios sentidos conservadora. El rechazo convencional a la profesión musical, entendida como una actividad no liberal, proclive a la *bohemia* y a una vida *poco decente*, ha sido generalizado en nuestras sociedades latinoamericanas, pero en Arequipa, ciudad que de ser secularmente religiosa y conservadora pasó rápidamente a ser una ciudad abierta al modelo de la modernidad liberal occidental, siempre se ha manifestado de manera particularmente aguda, reflejándose todo ello en el casi nulo desarrollo de una *conciencia histórica* acerca de la creación y práctica musical local, no sólo popular sino incluso, también académica.

La mayoría de los músicos consultados para este trabajo han estado activos desde la década de 1950 y siguen cultivando en mayor o menor medida, los modelos o *cánones* musicales que se consolidaron en la primera mitad del siglo XX y que han persistido como expresiones de *nostalgia* y de *resistencia* en el contexto de profundas transformaciones socio-económicas que se han dado en el valle en las últimas décadas. Algunos músicos más que otros han incidido en la preservación de repertorios locales o bien, han pasado a la creación regular de temas nuevos; en este segundo caso han destacado por su capacidad performativa por ejemplo, Ángel Muñoz Alpaca, Víctor Neves Bengoa y Oswaldo Lima.

Añadiré que esta memoria musical confronta una aparente paradoja: ha debido sobrevivir al margen de la historia escrita y por lo tanto al margen de los discursos de poder, pero al mismo tiempo conserva el prestigio simbólico de la identidad local, sobre todo al ser sus portadores convocados a actos protocolares de algunas fechas importantes del calendario para hacer presentaciones en vivo, ser objeto de homenajes, o ambas cosas. Esto sería producto sobretodo, de la fuerza residual de la memoria oral de la población local o *nativa*. Al mismo tiempo podemos ver que los programas especiales de radio y televisión que se realizan en estas pocas fechas, se limitan a transmitir los repertorios inscritos y canonizados en su momento por la industria del disco, sin dinamizar mayores debates en torno a la música popular local como producto cultural y factor de desarrollo.

El mismo enfoque del problema se puede aplicar al espacio rural (adjetivado en estudios precedentes como *chacarero* o *loncco*) en futuros trabajos que lo puedan complementar. Si bien es cierto que este espacio ha sido asediado por la expansión urbana y por las

influencias culturales que conllevan las migraciones altoandinas, también lo es que varios distritos aún mantienen un carácter rural-urbano o rural y por lo tanto, chacarero.⁶ Por ello es necesario relieves la pertinencia de proyectar la visión de la memoria poético-musical popular del *Valle del Chili* no sólo a los distritos céntricos (Cercado, Cayma, Yanahuara, Miraflores, San Lázaro, precisamente los más tratados en el presente trabajo y en general en los otros pocos trabajos de investigación existentes) sino a todos los demás distritos. Está asumido que por ubicarse en la ruta de los caminos que llegaban de la sierra, los distritos de Cayma y Yanahuara por el noroeste y Miraflores por el noreste, han aportado muchos de los elementos más ricos de la musicalidad local, sin embargo sería preciso, reitero, ampliar la mirada a los demás distritos, sobre todo los de entrada por el oeste y el sur de la provincia, con sus respectivas influencias de, y hacia la costa central y la sierra moqueguana respectivamente.

En general, podemos ver que Benigno Ballón Farfán es el exponente más destacado de la labor de registro, re-creación, creación y difusión de música popular de arraigo tradicional en la primera mitad del siglo XX, y que el dúo *Los Dávalos* son los exponentes más visibles y exitosos de la interpretación de dicha música en la segunda mitad. Esto significó al mismo tiempo, canonizar sendos estilos performativos muy propios de ellos. Este legado constituye una forma de representación, si bien vital, sólo parcial de la vasta tradición poético-musical popular que se desarrolló en el *Valle del Chili*.

La época que le tocó vivir a Ballón Farfán junto a otros músicos contemporáneos, es sentida entre la población *nativa*, de manera tácita, como un *tiempo heroico*⁷ por una serie de razones: hasta el siglo XIX el *Valle del Chili* fue un espacio periférico de sistemas económicos de producción, tanto en el periodo prehispánico (de los señoríos aymaras altiplánicos y del estado inca Cusco céntrico) como colonial (del circuito Potosí-Lima-Sevilla); pero en el siglo XIX esto cambia, precisamente cuando Arequipa se gesta y consolida como bastión señero de la República y como eje económico regional. A fines del siglo XIX, en el proceso de reconstrucción nacional después de la derrota de la Guerra del Pacífico [1879-83], y con cargo de las duras lecciones aprendidas, empieza una segunda era llamada a consolidar la República. Desde las *élites* esto significaba una plena inserción económica y cultural en el modelo de la modernidad euro americana en curso, siendo los más importantes ejes de desarrollo regional de esos años, Trujillo y Arequipa, cada cual con realidades socio-económicas distintas. Frente a la alianza estratégica de las oligarquías agro-comerciales de la costa norte y de Lima, Arequipa luchó por su posicionamiento estratégico como polo del desarrollo sureño y lo logró -a pesar de las desventajas comparativas que tuvo- con la participación de sus clases sociales de ancha base. En lo político-económico trazó una visión de desarrollo regional basada en el descentralismo y la industrialización, y en lo artístico maduró lo que podríamos considerar un conjunto de modelos estéticos que daban cuenta de su forma particular de concebir el mundo y expresarlo. En el caso de la música académica y sobretodo la música popular de arraigo tradicional, reitero, esta inscripción canónica, este *modelo discursivo*, fue más oral que textual.

6 Cf. el Anexo 11.

7 El concepto *Tiempo heroico* concebido para el presente trabajo, ya había sido expresado en el artículo *En el nombre del rocoto. Visiones de Arequipa por un arequipeño*, de Diego Molina [2004] en el que aparece como parte del título de una sección: *Nostalgia del tiempo heroico*.

El proyecto descentralista e industrialista del *tiempo heroico* se inscribió dentro del mismo período en que las repúblicas latinoamericanas buscaban consolidar sus respectivos modelos identitarios en base a narrativas y a praxis construidas y textualizadas desde sus *elites*, las cuales vieron facilitada su difusión gracias a las nuevas tecnologías que surgían en esos años.⁸ Ello involucraba naturalmente de manera protagónica, a las artes expresivas. En ese contexto por lo tanto, este trabajo propone que la creación musical de Arequipa, tanto en el plano académico como popular, fue original y de factura notable, y que por ello pudo construir un canon de representación o *modelo discursivo* que ha quedado como referente legitimado hasta el presente. En el caso específico de la música popular de arraigo tradicional, vemos que desde hace algunas décadas enfrenta una aguda crisis de re-presentación y por lo tanto, de vigencia; las razones del problema son esbozadas en el presente trabajo a manera de ensayo (cap. 4), planteando desde ya la necesidad de motivar a futuro, su continuo debate y desarrollo.

La noción del *tiempo heroico* no busca reforzar una visión idealista y nostálgica del pasado histórico, de un *bien perdido* por factores exógenos antes que endógenos. Todo tiempo histórico tiene según la perspectiva del análisis (y lo que en ella se resalta o se obvia), aciertos y desaciertos, logros y limitaciones, y de ello hubo en la gesta humana que nos ocupa; los factores de su crisis son pues, tanto exógenos como endógenos. El conjunto de bienes materiales e inmateriales que se han ido perdiendo, transfigurando o sumando con el tiempo y que constituyen la nueva sociedad que hoy tenemos, son producto de una dialéctica que no es accidental, que responde a factores mucho más complejos que abarcan vastas escalas de tiempo y espacio que deben ser incorporadas a las reflexiones del presente. La noción del *tiempo heroico* está orientada a relieves la lucha por un proyecto regionalista sustentado en una realidad socio-económica arraigada en la larga duración, y en un modelo de modernidad que no pudo alcanzar plenamente sus metas por macro-estructuras de poder que escapaban a su control, y que precisamente por ello puede y debe seguirse debatiendo y desarrollando en sus planteamientos más visionarios, pues no por no haberse cristalizado, dejan de tener vigencia. Hoy podemos ver que los trazos que el *tiempo heroico* dejó plasmados en el campo de la cultura representativa arequipeña, sobreviven de manera irregular, unos más visibles que otros al vaivén de las coyunturas o las iniciativas civiles (nunca como producto de políticas públicas de largo aliento), siendo la visibilización de los de la música popular tradicional, en líneas generales, bastante reduccionista.

Para relieves los verdaderos alcances de la creación cultural de arraigo popular y tradicional en el Perú, abordemos la idea de la existencia de tradiciones o memorias colectivas que hunden raíces en la larga duración histórica, que son previas al desborde migratorio de décadas recientes, y que a pesar de los profundos cambios sufridos sobreviven en la memoria presente de sus herederos, en muchos aspectos fragmentada o en estado residual, pero aún viva. Hagamos un paralelo elemental entre otros posibles, y salvando las distancias (entre un proyecto andino mestizo y un proyecto costeño criollo), con el caso limeño. En la capital los bastiones principales de las tradiciones *criollas* fueron las quintas y callejones de barrio y los centros musicales, ubicados principalmente en el Rímac, Barrios Altos, Monserrate, Callao y la Victoria, los que de

8 Disco, radio, cine, prensa escrita y hablada, libros, revistas, y otros medios de difusión masiva.

haber pasado por una crisis de supervivencia desde la década de 1960 hasta hacerse casi terminal en los años 90, experimentan en años recientes un clima –aún incipente– de revaloración y *renacimiento*.⁹ En el caso de Arequipa, los bastiones de la tradición musical de base popular han estado principalmente en las picanterías de viejo cuño (otrora omnipresentes en el espacio urbano y rural), en los centros musicales o estudiantinas, y en la *fiesta* como evento nuclear, sea urbana o rural. Estos espacios tangibles e intangibles de creación, han ido entrando en crisis y no se han podido recuperar; antes bien, han ido siendo desplazados hasta hacerse periféricos en relación al actual sistema de representaciones imperante. El quehacer actual de los músicos tradicionales está constreñido en la práctica, a sobrevivir como una memoria oral de ámbitos más privados que públicos, que operan como *refugios de la memoria*; más si consideramos que nunca se propusieron profesionalizar su quehacer artístico. En otros casos simplemente terminaron desintegrándose y desapareciendo sin dejar mayor huella pública, más allá de una u otra nota en periódicos de época.

En el tiempo presente, la diversidad cultural y la convivencia pluralista, como signos de un capital simbólico llamado a enriquecer la experiencia de la vida, van encaminando la vía posible de la reconciliación de un país tan complejo y diverso como el Perú; es por ello que las memorias compartidas que no protagonizaron el desborde migratorio -arraigadas en procesos históricos de larga duración-, retoman en años recientes, y de forma creciente, sus necesidades de re-afirmación y reivindicación. En la Arequipa de nuestros días, en mucho caótica y sin rumbo claro, aún no veo claramente definidos los nuevos horizontes, las nuevas estrategias para asociar su rico pasado histórico al presente; no observo por ejemplo un circuito permanente de investigación, debate, desarrollo y difusión de las artes expresivas provenientes de las canteras de la tradición local, como la música, la artesanía, el cancionero poético popular –urbano y chacarero-, la medicina popular, la tradición oral de leyendas y mitos, los alimentos (que han sido objeto de una visión focalizada en la picantería como ícono turístico, sin ahondar en las dinámicas alimenticias *de casa*, relacionadas con formas de ver y sentir el mundo desde lo

9 Esto es incipiente, y responde principalmente a iniciativas civiles, no a políticas públicas. Podemos mencionar las producciones en disco de los proyectos *Cantando la historia* y *Sayariy Producciones*, que han convocado a cantores populares que no ingresaron en su momento al circuito del disco y la radio en la época de auge de la canción criolla, y que han conservado repertorios poco conocidos por el gran público. En el campo de los estudios más recientes, están los trabajos de: M. Martínez Espinoza [*Manuel Acosta Ojeda. Arte y sabiduría del criollismo*, 2008], Gérard Borrás [*Chansonniers de Lima. Le Vals et la chanson criolla (1900-1936)*, 2009; *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*, 2012], Lloréns & Chocano [2009], Rohner & Borrás [2010] y E. Mazzini [2010]. Marco Aurelio Denegri, al entrevistar a Mazzini a propósito de la publicación de su libro en su programa *La función de la palabra*, comenzó comentando acerca de la aguda carencia de estudios cualitativos referidos a la música criolla de Lima. Mazzini ensayó esta explicación: ... *Pepe* [José] *Durand* escribió bastantes cosas [artículos] que son aportes importantes y sacó en Tv cosas que estaban muy encerradas [alejadas de lo público], lamentablemente, él decía que la música criolla era vista como algo de cantina [de bohemia]; no sólo la alta sociedad miraba con cierto desdén esto, sino la clase media también, cosa que en parte es cierto pero no solamente era eso. Hubo un cierto distanciamiento de grupos sociales e intelectuales que pudieron haber visto la música criolla con otros ojos, acercarse más del lado literario, poético, e incluso simplemente como expresión muy interesante de un pueblo. En parte quizás se deba a que por esas épocas [mediados del siglo XX en adelante] el interés de cierta intelectualidad se da por el lado de la expresión andina, que sí tiene una serie de desarrollos, incluso el Instituto [Nacional] de Folklor José María Arguedas, nace por esas épocas, convirtiendo la antigua escuela de Rosa Elvira Figueroa, que era una escuela privada que cede al gobierno militar de Velasco. El énfasis ahí fue puesto en la música andina. En general la intelectualidad de sociólogos, antropólogos, van a identificar más la música popular con lo andino que con lo criollo... [Denegri 2010]

privado), etcétera. Este bien inmaterial carece del manejo de una visión orgánica, no está suficientemente investigado ni insertado en la currícula de las instituciones educativas pertinentes, en la programación regular de los medios de comunicación, y tampoco en las políticas públicas de los gobiernos locales o del Gobierno Regional. Antes de impulsar y desarrollar políticamente el nuevo carácter multicultural de la ciudad se tiende al *laissez faire* de la asimilación y homogenización en dos niveles: hacia la identidad arequipeña *nativa* y hacia la occidentalización globalizada. En el plano de la identidad arequipeña, los referentes simbólicos que adopta la población migrante son elementales, estáticos, maniqueos, más de forma que de fondo, pues no sólo ha habido poca investigación y por lo tanto falta de conocimiento y sensibilización adecuados acerca de la cultura local, sino una insuficiente interacción dialógica que permita construir la convivencia y la pluralidad de manera más efectiva. En el nivel de la occidentalización globalizada, tanto la población *nativa* como migrante están siendo aceleradamente absorbidas dentro de modelos de consumo estandarizado de bienes y servicios que desdibujan implacablemente no sólo el paisaje urbano y rural patrimonial sino la cultura material e inmaterial de los sujetos, es decir, su memoria histórica y su identidad.

La ya larga crisis que ha sufrido el proyecto regionalista arequipeño, empezó a mediados del siglo pasado y tocó fondo durante el gobierno y posterior dictadura de Fujimori-Montesinos [1990-2000]. A pesar de ello, y de la existencia de agudos problemas estructurales aún irresueltos, la población actual busca reformular sus propios derroteros pero aún con incertidumbres. De acuerdo al clima social observado, tanto en conversaciones coloquiales como en medios de comunicación (radio, televisión y periódicos) a fines del año 2009 y mediados del año 2011, he podido constatar un re-avivamiento de las necesidades de afirmación del poblador *nativo*, que al mismo tiempo es cada vez más consciente del actual contexto heterogéneo y multicultural en que debe proyectarse.

Marco teórico

Los enfoques para este estudio provienen del campo de la Historia y la Antropología. Está fuera de su alcance el análisis musicológico,¹⁰ etnomusicológico,¹¹ sociológico,¹²

10 Referido principalmente al estudio de las técnicas de creación, ejecución y audición de las obras musicales. En el esquema clásico de Guido Adler (*Propósitos, método y objetivos de la musicología*, 1885), las dos grandes áreas de investigación de la musicología son dos: musicología histórica y musicología sistemática. El pianista alemán Ulrich Michels (*Atlas de música*, 1982 1ra. ed. en español, 1977 1ra. ed. en alemán) añade una tercera: la musicología aplicada. Para un resumen conciso de este esquema, se puede consultar en línea a Pérez-Perazzo [s.f.]

11 Es el estudio que complementa el análisis musicológico con el etnográfico. La *Musicología Comparada*, definida como la ciencia que estudia la música producida en sociedades no-europeas (es decir, producidas por el otro) por Guido Adler en su ensayo *Propósitos, método y objetivo de la musicología* [1885], es el antecedente más temprano de esta rama auxiliar de la Antropología Social, replanteada como Etnomusicología por Jaap Kunst en su libro *Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas, métodos y personalidades* [Ámsterdam, 1950]. Uno de los hitos más importantes del desarrollo de la *Musicología Comparada* es el *Sistema de Clasificación Organológico* creado en 1914 por Curt Sachs y Erich Von Hornbostel. El musicólogo cubano Argeliers León [citado en Tello 1997: 82] descarta el uso de los términos *etnomúsica* o *etnomusicología* por la carga de etnocentrismo y discriminación que implica su uso, ya que... cuando un campesino se enferma no afirma que tenga una etnofiebre o una etnotós...

12 El enfoque sociológico actual ha dejado de ver la música como simple variable dependiente, producida por la sociedad, y procura explicar en qué medida la praxis musical actúa como variable independiente

literario, lingüístico, filológico o filosófico, salvo alguna cita de apoyo. El objeto del presente trabajo son los actores que producen la música y a través de ellos, los procesos diacrónicos y sincrónicos que definen una parte significativa de la identidad arequipeña, que corresponde a su música popular de arraigo tradicional. A diferencia del enfoque formal de la etnomusicología, centrado en las expresiones musicales producidas por el otro no-occidental, estas páginas ofrecen la re-construcción de un nosotros con actores sociales urbanos, occidentalizados y no-subalternos.

Si bien la reflexión del problema integra los espacios urbano y rural¹³ como partes simbióticas, inseparables de la identidad arequipeña del *tiempo heroico*, este primer esfuerzo de interpretación recurre a los testimonios de músicos urbanos o urbanizados que a través de su experiencia artística y por la naturaleza misma de su tiempo vital y su entorno, han integrado en mayor o menor medida, fragmentos del mundo rural a su memoria sonora. Las expresiones culturales –inherentemente orales– del espacio rural, si bien han sido objeto de atención por parte de algunos autores urbanos a lo largo del siglo XX, carecen en general de estudios cualitativos y orgánicos que correspondan a su real importancia y trascendencia. Además, las fuentes accesibles generadas por actores del propio espacio chacarero son aún muy escasas y relativamente recientes. El acercamiento a este vasto mundo desde libros y gabinetes sólo permite a la fecha, un tanteo casi a ciegas, por ello el registro ya urgente del testimonio oral y vivencial es parte central de la agenda pendiente que plantea.

- En el campo historiográfico he procurado hacer una interpretación narrativa de los procesos sociales vinculados al hecho musical popular, a fin de que éste pueda ser contextualizado históricamente. Para este propósito he recurrido a las definiciones que elabora Benedict Anderson [1991] acerca de la *comunidad imaginada* y a la teoría de los *tiempos diferenciados* (larga, mediana y corta duración) que desarrolla F. Braudel [1949].

La *comunidad imaginada* es un concepto desarrollado a partir del materialismo histórico por Anderson para ampliar la comprensión de los nacionalismos surgidos a lo largo del S. XIX: la nación es una comunidad políticamente imaginada, el emblema de su libertad es la soberanía y la fraternidad entre sus miembros, y se re-affirma en contraposición con otras naciones.¹⁴ Anderson dirige su mirada a las repúblicas americanas postcoloniales del S. XIX y enfatiza el rol de sus *elites* (*creole pioneers*), en el desarrollo del nacionalismo antes aún que en Europa. Estas *elites* recurren al capitalismo de imprenta (*print capitalism*) para textualizar, divulgar y estandarizar los discursos, generando entre los ciudadanos, una sensación de simultaneidad de la experiencia, una *comunidad imaginada: ...la convergencia del capitalismo y de la imprenta sobre la inexorable diversidad del lenguaje humano, creó la posibilidad de una nueva forma de comunidad imaginada, la cual en su*

(en términos etnográficos, como *acto expresivo*) en la construcción cultural de dicha sociedad. Una revisión bastante completa la ofrece Gerhard Steingress en *La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico* [2008]

13 Estrictamente, la campaña aledeña a la ciudad.

14 Estas características han podido llegar por una serie de razones históricas según el caso, a ideologías y discursos radicales intoxicados de chauvinismo, racismo y eventualmente intolerancia religiosa, que han producido las más sangrientas confrontaciones bélicas del siglo XX, no sólo entre naciones sino al interior de ellas. Lo que en principio debía servir para aglutinar a las emergentes repúblicas en sus proyectos nacionales no fue suficiente para absolver las permanentes contradicciones de la historia humana.

morfología básica sentó las bases para la nación moderna... [Anderson 1991: 46].¹⁵ Este plano de comprensión alude a un espacio políticamente construido a través del texto, y a una comunidad arraigada e *imaginada* en él y en el discurso (impregnado de ideología) que lo sustenta. Aunque ha sido concebido para el rango de las naciones-estado en formación,¹⁶ nos es útil, pues constatamos que el *Valle del Chili* pudo imaginar primero lo local y lo regional y a partir de ello, imaginarse y situarse en la nación peruana; esto obedeció más que a razones socio-políticas a razones económicas. El regionalismo en que esto se refleja ha generado en nuestros connacionales reacciones que van desde la franca aquiescencia hasta la abierta crítica que no ve en ello más que un signo de arrogancia. En el juego de la dialéctica narrativa de los localismos internos que abundan en el Perú, no faltó quien exprese y difunda el eslogan de la *república independiente de Arequipa*¹⁷ para reforzar este afán diferenciador, con más ahínco y paradójicamente, mientras el desborde migratorio, iba homologando a sociedad tan austera y señorial con la realidad socio-demográfica, predominantemente indígena y mestiza del país. El *slogan* parece inspirarse en unos versos de César Atahualpa Rodríguez [1889-1972], poeta que en plena pugna por el proyecto descentralista elevaba líricamente su alegato en *Canto a Arequipa* [1918], avalando la tesis del *Valle del Chili* como espacio vital histórico y como eje de una peculiar cosmología:

... Para mí la patria cierta, de las futuras hazañas
 está en este cofre verde que vigilan las montañas
 Aquí, respirando ancestro, se templó mi loco empeño,
 yo no he nacido peruano; yo he nacido arequipeño
 Mi cuna es este recinto de guerreros y poetas
 que supieron tener juntas la lira y las bayonetas.
 Esta es la entraña fecunda que está gestando. ¡Cuidado!
 el Porvenir que se acerca es hijo de un gran pasado...

Frente a este sentimiento telúrico y localista, condensado y exaltado, ha habido al mismo tiempo un impulso centrífugo connatural en los habitantes del valle, tanto en relación al país, como al mundo, como lo demuestra la sostenida emigración que ha protagonizado desde el siglo XIX. Al revisar la historia podemos observar también que Arequipa ha sido desde el nacimiento de la nación peruana, bastión de civismo y juridicidad republicana, expresándolo no sólo en tiempo de crisis y rebeliones sino en el devenir permanente, con una visión que ha tendido a ser más integradora que convencionalmente bipolar del país, y precisamente en este campo la música popular tradicional estuvo involucrada, como veremos en las páginas referidas al yaraví. En el marco del proyecto descentralista del *tiempo heroico*, el otro en el imaginario colectivo fue, más que lo andino o lo costeño, lo limeño; rasgo antagónico que también se dio en el indigenismo cusqueño y puneño,

15 ... the convergence of capitalism and print technology on the fatal diversity of human language created the possibility of a new form of imagined community, which in its basic morphology set the stage for the modern nation...

16 En las últimas décadas esta visión homogenizadora ha ido cediendo a la visión de la pluriculturalidad en países que albergan múltiples naciones, como el Perú. A su vez, el *capitalismo de imprenta* se ha ampliado a un capitalismo multimediático globalizado que constituye una verdadera revolución tecnológica, cultural y económica aún en curso.

17 Con *moneda* (el *characato*) y *pasaporte* propios, una iniciativa particular surgida en la década de 1970, que terminó quedando como objeto de pintorescos *souvenirs* para turistas.

pero que tuvo connotaciones políticas y económicas específicas, menos trasegadas por el factor racial. El concepto *comunidad imaginada* que se aplica en estas páginas, modera la noción de soberanía hacia la de *autonomía*, *autogobierno* o *autogestión*, que propugnó el *proyecto descentralista* en el contexto más amplio de la nación peruana.

Podemos ver también que mientras pudo detentar una posición hegemónica en el espacio surandino, Arequipa estuvo en condición periférica respecto al modelo de modernización capitalista que el gobierno de Leguía [1919-30] impulsó desde Lima con su proyecto de la *Patria Nueva*. La realidad histórica de un estado nor-peruano, alejado siempre de los intereses sur-peruanos, unida a la limitada capacidad de la elite local de desarrollar un mercado interno en términos capitalistas y no pre-capitalistas, limitó las posibilidades de asentar la hegemonía arequipeña más sólidamente, en el largo plazo. Los liberales, de extracción social más mesocrática, lidiaron ideológicamente con ambos problemas para superarlos, por ello, partiendo de un anticlericalismo iconoclasta, lucharon por un proyecto descentralista e industrialista llamado a madurar una sociedad de ciudadanos. El centralismo limeño siempre subestimó estas aspiraciones, no sólo en el caso de Arequipa sino de otros polos regionales surandinos; la reflexión de Zevallos Aguilar sobre la experiencia del grupo Orkopata en Puno -salvando las diferencias, ya que ésta se asentó sobre una realidad socio-cultural mayoritariamente indígena, sin burguesía sólida, a iniciativa de un grupo intelectual mestizo de elite que propugnaba un indigenismo vanguardista y radical- alcanza a la experiencia del proyecto arequipeño por el factor común de la iniciativa de modernización y dinamización desde la *región*:

... el lugar periférico desde donde el Grupo enunció sus propuestas determinó que estos intelectuales afrontaran un doble olvido. El primero ocurrió cuando decidieron hacer su carrera en provincias, terminando en una penosa situación de marginación social y económica. El segundo sucedió cuando la crítica literaria o la historia de la ideas olvidaron casi por completo esta producción intelectual. Este doble olvido tuvo consecuencias funestas. Años más tarde, al diseñar políticas culturales, no se tomaron en cuenta las reflexiones de estos intelectuales y se volvieron a cometer errores que se podrían haber impedido con la sola lectura de la producción intelectual de los años veinte.
[Zevallos Aguilar 2002 : 35]¹⁸

De forma complementaria, este trabajo se acerca al enfoque braudeliano, que ha marcado la historiografía de la segunda mitad del siglo XX hasta hoy. Fernand Braudel, mentor de la segunda era de los *Annales* estimuló el abordaje del pasado desde nuevas metodologías que permitían una comprensión más integral y profunda de la gesta

18 Esto sucedió a inicios del siglo XX con las ciudades del interior (Chiclayo y Trujillo en el norte, Cusco, Puno y Arequipa en el sur) que –por primera vez en la historia republicana del Perú- lograron a pesar de sus limitaciones, y con características específicas, formar sus burguesías e *intelligentsias* locales, las cuales siempre fueron relegadas a hacer una *academia periférica*. Basta revisar las bibliografías utilizadas en los cursos de letras, humanidades o ciencias sociales de las universidades de la capital, en las que el quehacer de autores que han publicado en provincias está muy deficientemente representado. Lo relevante es que la reflexión y renovación de las ideas sobre *lo peruano* ha sido a lo largo del siglo XX hasta la actualidad, protagonizada por autores surgidos de esas *intelligentsias* provincianas, pero asentados en Lima. La idea de que todo el Perú está representado en la capital, ha permitido asumir en la mayoría de estudios del siglo XX hasta hoy, que los fenómenos sociales y culturales acaecidos en ella o interpretados desde ella –a través de distintas disciplinas- pueden considerarse sin más, *nacionales*.

humana. No sólo estimuló nuevos criterios para delinear los temas de estudio (las escalas analíticas, los tipos de fuentes a utilizar, los enfoques) sino para el trabajo de interpretación. Como signo de su acercamiento crítico al materialismo histórico, vio en la economía y la geografía las bases principales del análisis científico de la historia. Tomando en cuenta esto, relegó lo que fue el baluarte de la historiografía positivista hasta avanzado el siglo XX: el recuento detallado de acontecimientos y biografías de personajes célebres (la *corta duración*) que han constituido la historia política de las sociedades, para relieves la necesidad de analizar los procesos económicos colectivos y anónimos evolucionados a lo largo de varias generaciones (*mediana duración*), y los lentos procesos de adaptación-control y simbolización de los grupos humanos en el espacio geográfico que ocupan (*larga duración*).

Las artes expresivas del *tiempo heroico* arequipeño derivan de formas de simbolización evolucionadas en la mediana y larga duración histórica; la idiosincrasia de sus protagonistas era producto de los modos de producción que tuvieron que desarrollar a lo largo de la Colonia y la República decimonónica,¹⁹ los cuales eran principalmente agrarios. Sus elementos expresivos canónicos, por lo tanto, estuvieron vinculados estrechamente al paisaje, y se manifestaban aún con mucha fuerza en una ciudad que despertaba al modelo de desarrollo capitalista y a un progresivo aburguesamiento de sus clases medias y populares. Fue un periodo en que la música popular de arraigo tradicional pudo amalgamar un mestizaje equilibrado, tanto en su estética como en su mensaje: lo hispano y lo indígena, lo rural y lo urbano, lo andino y lo costeño, lo ancestral y lo moderno, se acoplaron sin conflictos radicales produciendo un lenguaje musical con identidad y fuerza propia, basado sobre todo en el yaraví melgariano; precisamente por ello, llamó la atención de los principales propulsores del desarrollo técnico y conceptual de la música peruana en las décadas de 1930 a 40, a saber, Rodolfo Holzmann y Andrés Sas.

El proyecto descentralista como modelo moderno de identidad regional, no tuvo el tiempo ni las oportunidades necesarias para completar sus procesos –tampoco es que previno las consecuencias que la progresiva industrialización que propugnaba, iba a tener en la campaña de la cual se preciaba– debido a factores estructurales externos (nacionales e internacionales) económicos y políticos que terminaron de desmontarlo en la segunda mitad del siglo XX. Podemos ver por ello que su horizonte histórico se vio limitado a una *mediana duración* de poco más de 70 años. En la segunda mitad del siglo XX, la ciudad ha ido perdiendo los principales elementos de simbolización que sustentaron su identidad histórica: su población hispano-mestiza y su paisaje, reflejándose en la actual crisis de representación de su cultura popular de arraigo tradicional. En el aspecto propositivo, este trabajo tienta el concepto de la *conciencia diaspórica*, auto crítica pero auto afirmativa a la vez, el de la conquista de las voces de quienes hasta hoy han sido silenciadas (las mujeres, los pobladores del campo, los migrantes...), y el de la convivencia en la diversidad, como temas de desafío necesarios para afrontar el presente y el futuro. Bajo el sombrero teórico braudeliano, toma en cuenta también la necesidad de diversificar las fuentes dada la carencia de documentos escritos –por ello se complementa con el trabajo etnográfico– y de hacer un cuidadoso trabajo hermenéutico y heurístico de los documentos para que posibilite el mayor acercamiento posible a la verdad histórica.

19 Teniendo aún impronta visible de los sistemas de producción prehispánicos como se detalla en el punto 1.3.5.

La necesidad eventual de conjeturar, la he apoyado siempre en evidencias e indicios solventes.

- En el campo antropológico he recurrido a los marcos conceptuales del vasto campo interdisciplinar de la antropología de la performance o de la experiencia,²⁰ surgido en los países anglófonos en los años 70's. Este campo comprende los estudios del teatro, la música, la danza... pero también de las tradiciones orales, los rituales, la danza, el canto, las fiestas, etcétera. Inaugurados por la crítica literaria y de teatro, interesaron en pocos años a otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas como la antropología:

Con frecuencia los antropólogos han estudiado los rituales sólo desde el punto de vista de sus efectos sociales ignorando su dimensión estética a la que sin embargo deben su eficacia. El arte aparece como una fuente de información sobre los valores, la visión del mundo, la ideología de una sociedad, más que sobre el plano estético.

[Augé & Colleyn 2005 : 68-78].

Si bien la *antropología interpretativa* de Clifford Geertz²¹ sentó un precedente importante en esta senda, es a inicios de los años 80 que Víctor Turner [1920-1983], basado principalmente en los aportes de Wilhelm Dilthey [1833-1911] y John Dewey [1859-1952], asienta los marcos teóricos de una *antropología de la experiencia* que se mantiene en constante debate y desarrollo hasta hoy. Este enfoque trascendió la ortodoxia funcionalista y estructuralista que aún predominaba en la antropología de esos años, planteando que los sistemas (los meta relatos del poder basados en el parentesco, modos de producción, creencias religiosas, lenguas, etc.) no contextualizan y dan sentido a la vida de las personas sino que son las personas las que, a través de múltiples formas de cultura expresiva, llámense *representaciones*, *agencias* o *performances*, constituyen y reconstituyen constantemente esos sistemas, es decir, la *realidad*:

... Mi argumento ha sido que una antropología de la experiencia encuentra en ciertas formas recurrentes de la experiencia social -[lo que conceptúo como] dramas sociales entre ellas- fuentes de expresión estética, incluyendo el teatro [*stage drama*]. El ritual y sus formas sucedáneas, en particular las artes escénicas, derivan de lo subjuntivo [*sic.*], liminal, reflexivo, que es propio de la naturaleza exploratoria del drama social, donde las estructuras de las experiencias grupales (*erelbnis*) son replicadas, desmembradas, recordadas, remodeladas, y silenciosa o verbalmente, dotadas de significado -incluso si -como suele ser el caso de las culturas en declive-, '*el significado está en que precisamente no hay significado*'...²²

[Turner 1986: 43]

20 Principales precursores teóricos: John Dewey, John L. Austin y John R. Searle (lingüística, filosofía), Wilhelm Dilthey Erving Goffmann (sociología, teatro), Michel Leiris, Víctor W. Turner (antropología).

21 *The interpretation of cultures* [1973].

22 ...My argument has been that an anthropology of experience finds certain recurrent forms of social experience -social dramas among them-, sources of aesthetic form, including stage drama. But ritual and its progeny, notably the performance arts, derive from the subjunctive, liminal, reflexive, exploratory heart of social drama, where the structures of group experience (*erelbnis*) are replicated, dismembered, re-membered, refashioned and, mutely or vocally made meaningful; even when, as is so often the case in declining cultures, "the meaning is that there is no meaning"...

La antropología actual observa y procura interpretar principalmente, los eventos expresivos que se dan de forma permanente en la realidad como prácticas basadas en un *trabajo de la imaginación* [Appadurai 1998], producida ésta en una memoria socialmente construida y compartida. Los relatos producidos o regenerados en estos eventos (*representaciones, agencias, performances*) desbordan el plano oral o textual, diversificando de forma insospechada sus posibilidades de expresión. Así por ejemplo, la *performance* musical no sólo se expresa como experiencia de goce estético —última etapa de su evolución-, sino que sigue siendo elemento basal e irreductible de diversas experiencias cotidianas o extraordinarias de la vida humana que reinscriben a fin de cuentas una atávica esencia ritual:

... la etnografía ha revelado que la ejecución de la música en diversas épocas y climas es no sólo un proceso social muy valorado y producido por sí mismo, sino que también interviene en lo que la ciencia social interpreta como ‘otros’ ámbitos de producción claramente no expresivos. De aquí que la organización de las intervenciones terapéuticas, la guerra, el trabajo, la política, las ideologías de identidad, la documentación de la historia, las relaciones de los seres humanos con los demás, con la naturaleza y lo sobrenatural –por no citar más que algunos ejemplos- vaya acompañada de una ejecución musical -e incluso no pueda ser viable sin ella- y de las formas de movimiento correspondientes. Por eso, los Nuer, pueblo tenazmente igualitario del sur de Sudán, escogían como capitán para la guerra a quien mejor entonaba los himnos bélicos. El discurso de los caciques en el S. XIX en Hawai era ininteligible sin el hula. En Sudáfrica, país en el que se han centrado mis investigaciones, la población de origen europeo parece incapaz de llegar a entender por qué los africanos locales no pueden participar en una protesta ciudadana sin ejecutar músicas y danzas ‘amenazadoras’. Los ejemplos serían interminables.

[Coplan 1997 : 585-586]

Recién en los años 80 del siglo pasado la antropología acometió el hecho musical como tema central de estudio, no sólo en sociedades pre-modernas (por el factor ritual), sino post-modernas (por el factor estético y simbólico). En la gran urbe el factor ritual originario (empírico, mágico, ancestral...) se reinventa en nuevos marcos identitarios y se expresa en sus mayores potencias catárquicas si es colectivo, más aún si multitudinario. El intermediario entre lo profano (el oyente) y lo divino (el pleno goce estético del arte musical), a manera del sacerdote, shamán o médium, se recrea en el artista, sea director de orquesta, ídolo del pueblo, diva de voz celestial, banda mítica, etcétera. Son eventos esencialmente comunicativos destinados a producir efectos de significado y participación entre emisores y receptores, sea para mantener un orden establecido (una estructura o sistema de simbolización) o subvertirlo para generar otro. Así, en el amplio bagaje que tiene el ser humano para expresarse (a través de imágenes, sonidos, formas, olores, sabores), vemos en el hecho musical una gran capacidad de eficacia para constituir *la realidad*, dotarla de sentido y además, de manera consciente o inconsciente, de un mensaje político.

En las sociedades complejas de tiempos post-modernos, receptoras de migración masiva y diversa como Arequipa, ha sobrevenido la necesidad de replantear los códigos comunicativos, de construir y reconstruir las memorias individuales y colectivas desde prácticas que tienden a ser –físicamente- desterritorializadas e individualizadas. En

ellas el *trabajo de la imaginación* cobra conscientemente, una importancia inusitada, pero siempre con una lógica de encontrar cauces, de no ser arbitraria ni relativizarlo todo (como hacían los seguidores de la *descripción densa* de Geertz, que terminaron confinándose en el textualismo y el relativismo extremo), pues terminaría perdiendo su eficacia como medio de constituir la *realidad*. La antropología ha debido lidiar entre los extremos del estructuralismo y el relativismo radical del deconstructivismo para poder aproximarse a ese equilibrio:

La antropología ha oscilado desde un objetivismo realista a un realismo deconstructivo extremo. Los representantes del primer paradigma alineados con el estructuralismo o el funcionalismo, convencidos de que las reglas cercaban a la sociedad y determinaban la conducta de los individuos, describían minuciosamente las instituciones con la firme convicción de estar dando cuenta objetiva de ‘estructuras subyacentes, abstractas y universales’ [...] Más tarde, y como reacción, las posturas interaccionistas (en sentido amplio), revalorizaron la acción de los sujetos, a punto tal de reducir todo el universo social a las mismas. Finalmente, el relativismo deconstructivo o postmoderno a secas, propuso que lo que se ofrece al lector es sólo la visión sesgada por la subjetividad de un observador y que no hay forma de asir la realidad objetivamente.

[Lorandi & Wilde 2000: 47]

En los mismos términos, en la confluencia de la antropología e historiografía de las últimas décadas, podemos ver que también ha venido cobrando creciente importancia el rol de la *agencia* en los procesos de producción de conocimiento sobre el pasado:

Los instrumentos interpretativos de la antropología y el uso analógico de sus métodos le han permitido al historiador hacer nuevas preguntas a documentos a menudo bien conocidos, y algunas veces, dar voz a hombres y mujeres del pasado que de otra manera habrían estado condenados al silencio [...] La crítica postmodernista nos ha vuelto más conscientes de que, en un sentido muy importante, no es el pasado el llamado a determinar y explicar el presente, sino el presente –imponiendo a la investigación histórica las propias cuestiones y los propios intereses- el llamado a “crear” el pasado [...] Los argumentos postmodernistas ciertamente sirven para desacralizar el documento de archivo como depositario último de la verdad, pero tienden a sugerir que su relevancia no reside tanto en su contenido, sino más bien en el valor evocativo que este tiene para quienes lo manipulan.

[Viazzo 2003 : 14-15]

La visión positivista del documento como fuente inapelable de autoridad narrativa cede a una visión más compleja, por plural, polivalente, descentrada. La fuente de creación y regeneración de ideas, de nociones de realidad, se diversifica, porque su eje pasa al trabajo de la imaginación, siempre llena de insondables motivaciones y posibilidades de simbolización. No sólo un manuscrito o impreso, sino una narración oral, una pintura, una fotografía, una película, una función de teatro, una canción, un poema, un mural, un cartel, una estatua, etcétera, que en el mejor de los casos se logran en hecho artístico y perdurable, pueden ser también *textos* –en el sentido semiótico del término- para ser *leídos*, interpretados y contestados.

Pero cuál sería el equilibrio, el cauce seguro de la imaginación, si somos humanos llenos de subjetividades en parte contenidas, desconocidas e impredecibles. Cuál sería la frontera entre lo racional e irracional, entre la cordura y la locura, entre lo justo e injusto, entre la verdad y la mentira, entre lo tradicional y lo moderno, entre lo auténtico y lo falso, entre el que oprime y es oprimido... Difícil medir en las ciencias sociales y humanas eso, a no ser sólo apuntando a las mejores aproximaciones posibles, y bajo la condición de un esfuerzo consciente, racional, de ceñirse a una ética deontológica, propia del quehacer intelectual científico.

Veo en el *trabajo de la imaginación* y en su correlato en la *representación, agencia, o performance*, conceptos afines. Ya habíamos hablado acerca de la *comunidad imaginada* de Anderson, que no es sino producto político de este tipo de procesos, de estas formas de movilizarse y crear efectos de significado, sea a nivel individual o colectivo. Es posible decir entonces que en el plano de la imaginación y las ideas (que generan ideologías orientadas a las cuestiones del poder) pueden existir distintas formas de ver y narrar el pasado, el presente y el futuro de una misma realidad según los sujetos, y tanto más distintas cuanto más *ideologizadas* estén.

Por ejemplo, la *agencia* que ha producido el presente trabajo se basa en un interés por recuperar parte importante de la memoria colectiva arequipeña para que sea mejor conocida y valorada; es un trabajo consciente de reconstrucción, hecho con limitaciones, con muy poca bibliografía precedente, con piezas dispersas e incompletas de un gran rompecabezas, con un conjunto aleatorio pero cualitativo de memorias individuales y de fuentes que estaban dispersas. Es una forma de ver una *realidad* que aunque involucra subjetividades y emociones personales, procura la mayor objetividad científica posible. No significa la reconstrucción completa del vasto bagaje poético-musical que avizora con convencimiento, pero avanza hacia ese objetivo. Nuevos acercamientos al mismo problema podrán innovar métodos, tener otras perspectivas, refutar, precisar, complementar, ampliar... siempre en torno a un núcleo consistente, aproximativo, de verdad.

Mucho antes que la antropología, la filosofía se acercó al tema de la representación humana del mundo (la *realidad*), pero en un plano metafísico. Podemos remontarnos a la Grecia clásica pero con Arthur Schopenhauer [1788-1860] y Friedrich Nietzsche [1844-1900], tenemos ya identificados con claridad algunos de los principales cimientos del pensamiento occidental post-moderno, que tienen que ver con nuestro tema. Schopenhauer desarrolló el concepto de la *voluntad* y de la *representación* del mundo [*El mundo como voluntad y representación* 1819] y Nietzsche, seguidor suyo, proclamó que a través de la *voluntad de poder* [*Humano, demasiado humano* 1878; *La voluntad de poder* 1901], que trasciende la mera *voluntad de vida*, era posible llegar al superhombre, liberado de los convencionales metarrelatos que someten esa voluntad (sobretudo, la religión), y por lo tanto, creador y re-creador por antonomasia, apolíneo y dionisiaco a la vez. Llama la atención la especial valoración que ambos pensadores, solitarios y desencantados nihilistas, dieron a la música, como el medio más excelso de representación de esa voluntad humana. La antropología de la *performance* puede seguir hallando insondables formas de acercamiento teórico no sólo en la crítica literaria y de teatro sino en el psicoanálisis y sobretudo, en la filosofía.

Acotaciones a algunos conceptos

El uso de los conceptos *tradicional* y *popular* al estudiar lo socio-cultural en la Arequipa histórica, trastoca algunos marcos que han sido funcionales para los estudios con enfoque folclorista y luego antropológico y sociológico²³ asociados hasta la década de 1980 al *mundo andino* [Roel 2001: 93]. Con el *desborde popular* que eclosiona precisamente en esa década *lo andino* ya no se constriñe al esencialismo indigenista que lo enmarcaba sino que se proyecta también en nuevos escenarios; es decir, en las grandes ciudades que sus actores han ocupado (Lima, Arequipa, Chimbote, Trujillo, Piura, etc.), y en las que han accedido mediante renunciaciones, apropiaciones y adaptaciones, a su propia forma de interpretar y vivir la *modernidad*. Lo popular-andino se demostró a sí mismo y a los demás que podía ser también *moderno*, pero a diferencia de la continuidad de la práctica de la *tradicción* (que implica lo mágico-ritual y la noción de lo ancestral en la lengua madre), debió insertarse en el modelo capitalista, sea en el plano del consumo o de la producción (creación y recreación) de bienes materiales o inmateriales. José María Arguedas vio en esto un tránsito *de lo mágico a lo popular*. En este complejo proceso de afirmación, en que Cánepa [1998 : 15] observa una necesaria *transformación, descentralización y reinención* de los sujetos, notamos que lo indígena (no sólo de origen andino sino costeño y amazónico) ha accedido a cierta reivindicación económica y política, pero no necesariamente a una plena redención cultural y espiritual, porque sigue estando atrapado, sea de manera consciente o inconsciente, en sistemas neo-coloniales de poder que le imponen la pérdida de elementos vitales de su propia cultura. La negociación desde la subalteridad para conquistar *status* de modernidad y ciudadanía sin perder identidad, pasa necesariamente por conocer y valorar cabalmente esa identidad en su pasado y presente, y por tomar conciencia política de la situación de subalteridad en que se negocia la identidad, lo primero conduce a la requerida *autenticidad*, y lo segundo –su consecuencia– conduce a la conquista del espacio social y político en el concierto nacional y mundial en términos de tangible dignificación. En esos dos factores reside la *...capacidad de autorepresentación y autodeterminación [...que trasciende...]* *la resistencia de supuestas identidades esenciales...* [Cánepa 1998 : 15].

En el caso de Arequipa lo *tradicional* y *popular* no encajan en las concepciones que han recibido a lo largo del siglo XX en los estudios interpretativos de intelectuales de la costa o de la sierra. En Arequipa la dicotomía criollo-indígena, costeño-serrano, urbano-rural no fue tan radical y conflictiva; incluso la posición geográfica que tiene ha dado

23 El *Folclor* (*folklore* en inglés) surge como disciplina de investigación a mediados del S. XIX. Fue producto del romanticismo europeo que influyó en la construcción de los estados-nación y los consecuentes nacionalismos. En el Perú tuvo vigencia -con el protagonismo decisivo de intelectuales provincianos- hasta la década de 1960, en que otras disciplinas sociales, principalmente la antropología, desarrollaron epistemológicamente buena parte los campos que trabajó, trascendiendo la recopilación, descripción, comparación y clasificación -así como su implícito enfoque funcionalista-, hacia la interpretación cualitativa. Roel [2001: 80-88] resume este proceso en el paso que se dio del *Folklore a la Antropología Andina*, es decir, de lo *folclórico* a lo *popular*, o en palabras de José María Arguedas [1968], *de lo mágico a lo popular* (de la fiesta ritual en la comunidad a la fiesta popular en los coliseos de Lima). El protagonismo de *lo andino* para debatir, definir e imaginar lo nacional ha sido central a lo largo del siglo XX; del indigenismo radical de los años 20 y 30 se pasó a la búsqueda de la nación mestiza, y en décadas recientes (c. 1980's en adelante), con la mayor visibilización y valoración de los indígenas amazónicos, los afrodescendientes, las comunidades de origen asiático, y otras comunidades, se debate la nación multicultural y multilingüe.

lugar a no pocos dilemas acerca de asumirse costeña o serrana,²⁴ si se trata de seguir la pauta que ese dualismo culturalista impuso en el imaginario nacional.²⁵ El indigenismo, si bien ejerció un impacto en el espacio arequipeño, fue moderado y adaptado, porque el *modelo discursivo*, no sólo en la música popular tradicional sino en todas las artes, se basó en resaltar el peculiar mestizaje del valle y el paisaje omnipresente que lo impregnaba; en ello, tanto la ciudad como el campo, lo hispano y lo indígena, fueron igualmente valorados y celebrados; no hubo fractura radical. Se puede decir que el mestizaje mayoritario y el predominio de la pequeña y mediana propiedad produjeron una mesocracia rural-urbana²⁶ que explica en buena parte su idiosincrasia y su historia republicana. Lo popular en el presente trabajo se refiere entonces, al conjunto de símbolos que pudo aglutinar a esa *mesocracia* en un tiempo determinado. Podemos observar también, que si bien la influencia cultural francesa tuvo ascendente notorio en las *elites* locales del siglo XIX, como en otras ciudades latinoamericanas insertas en el modelo de modernización liberal, no fue lo suficientemente fuerte como para disolver el apego sustancial al legado hispano (sobre todo en el aspecto religioso), ni para discriminar de los salones las manifestaciones expresivas de *la tierra* (como el yaraví). El sujeto y su entorno físico se han manifestado de forma concreta en la historia local, tanto en la larga como en la mediana duración, y esa realidad manifestada en múltiples formas de cultura expresiva de la vida cotidiana, siempre estuvo más allá de los marcos conceptuales de los textos. Esto significa que el *modelo discursivo* que produjo la ciudad letrada no llegó a interpretar todo el vasto campo de la cultura oral que se concibió en el *Valle del Chili*, manifestada principalmente, como propongo en este trabajo, en un *cancionero popular* del cual forma parte sustancial el *cancionero chacarero*.

He necesitado también recurrir al concepto de la *ciudad letrada*, que sirve para referir a la intelectualidad citadina, que fue particularmente prolífica en el *tiempo heroico*. Este concepto proviene de la crítica literaria, desarrollado por Ángel Rama en base a la realidad histórica y socio-cultural de las ciudades iberoamericanas en su ensayo *La ciudad letrada* [1984]. En él limita a sus integrantes (la elite intelectual dirigente, burocratizada en la Colonia, y en parcial autonomización a partir de la República) al espacio estrictamente urbano, y los distingue a su vez de quienes habitan la *ciudad real*, (la ciudad como un todo en que está incluido el *hombre común*). Es una visión de la palabra escrita -del

24 El carácter hispano-mestizo que tuvo la ciudad hasta hace algunas décadas, motivó formas de acercamiento musical a lo criollo-costeño. Este repertorio ha estado siempre presente en las estudiantinas y centros musicales, asimismo, era costumbre escuchar música criolla en programas radiales de mediodía y en picanterías de tiempos de *rockola* (c. 1960's en adelante). Esta música ocupa un lugar importante en la memoria sonora de la población local, más aún con el éxito nacional e internacional de Mario Cavagnaro, Los Dávalos y el Cholo Berrocal como artistas criollos. Algunos programas emblemáticos aún sobreviven como *La peñita azul*, en la voz inconfundible de Víctor Falcón Calderón (Radio Azul 840 am). Esto no desdice de la siempre importante presencia de la música surandina en Arequipa, que es la que le ha aportado sus cualidades sonoras más resaltantes.

25 Frente a la dicotomía criollo-andino, el espacio amazónico fue confinado hasta los años 70, a los estudios antropológicos y etnolingüísticos de comunidades nativas; sin embargo de entonces a la fecha sus actores también se han movilizad y apropiado a su manera (en un marco asimétrico de poderes), de elementos y símbolos de la *modernidad* y la peruanidad. Los enfoques de la academia se han ampliado y este enorme espacio se está incorporando de manera constante en décadas recientes, al debate sobre el imaginario nacional. Tal vez uno de los vehículos más efectivos de esta inserción -de la mano de actores mestizos- ha sido el éxito de la cumbia amazónica, que no pasa de ser una forma de inserción aún epidérmica.

26 Esto se explica mejor en el capítulo uno (*Blanca y heroica*).

conocimiento trascendente o histórico- desde y para la esfera del poder. Al igual que la elite intelectual, la elite comercial halla en el espacio urbano su hábitat de mayor culminación. Este modelo es aplicable a la Arequipa del *tiempo heroico* con un rasgo adicional: la intelectualidad urbana, sea conservadora o liberal, construyó su discurso identitario tomando como trasfondo simbólico, el paisaje bucólico de su entorno, sujetos incluidos. El concepto se utilizará para aludir a una *ciudad letrada* que siempre tuvo conciencia de la dinámica dual de su espacio vital (campo-ciudad), que incluso la ensalzó, pero que a su vez construyó y textualizó dicho imaginario sin dar cabida a las voces directas de quienes habitaban en él. Es lo que Rama llamaba *un uso político del mensaje artístico* [1984: 37], pero desde elites intelectuales ciudadinas tributarias del modelo burgués europeo.

Siendo urbanos y habiendo incorporado en mayor o menor medida los modos burgueses en su cultura material y espiritual (producto del proceso de modernización –aunque inconcluso- que hubo en el valle), veo a los artistas populares del presente estudio, ubicados invariablemente en el campo de la memoria histórica oral, ajeno al poder del texto oficial. Ello es reflejo, como está señalado, de la visión conservadora de la sociedad señorial respecto a la cultura popular, y en particular al hecho musical, no sólo desde las *elites* sino del mismo pueblo llano. Debiendo desenvolver sus trayectorias en el plano de la oralidad, vemos que los artistas del presente estudio han defendido casi instintivamente el apego a las *formas tradicionales* de ejecutar e interpretar, entendidas como aquellas que aprendieron de sus mayores, es decir, como aquellas que consideran más fieles a lo que sienten como *auténticamente arequipeño*. En algunos maestros hay poca flexibilidad para aceptar innovaciones, lo que es tomado por artistas más jóvenes como una de las razones principales de que los géneros propios de la ciudad estén en crisis y en peligro de desaparecer. Este poco diálogo es el reflejo de un problema mayor: por un lado vemos la falta de registro, estudio y difusión de la música popular tradicional desde instancias de poder e institucionalización, y por otro, la baja intensidad en la transmisión intergeneracional de las tradiciones y costumbres por vía oral (incluso dentro de las familias de los músicos) y el rápido cambio de mentalidades de una generación a otra, lo que ha hecho que ésta sea poco conocida y difundida, limitada a un repertorio reducido que llegó a ingresar en su momento a los circuitos de grabaciones comerciales. Los artistas más jóvenes que se interesan en esta música (en buena parte, de origen migrante), basados en los pocos registros a los que pueden acceder, incurren, según algunos maestros mayores, en lo que podrían llamarse generalizaciones simplistas o *distorsiones*. Puede entenderse que esta exigencia de los músicos mayores no sólo responde al hecho musical, sino a una actitud de resistencia principista en defensa de un legado que sienten incomprendido por los nuevos arequipeños.

En realidad, los artistas populares (en este caso, músicos) siempre han ejercido de manera consciente o inconsciente, actos selectivos respecto al arte que preservan como genuina expresión de una identidad colectiva; ello se ha dado incluso en el caso de Ballón Farfán y de *Los Dávalos*. La resistencia referida se expresa no sólo en la preservación de una memoria selectiva sino en el rechazo a las innovaciones que la *transgreden*, una forma de detentar autoridad narrativa, y por lo tanto, acto performativo en sí mismo. Luis Díaz G. [2002] propone que los recopiladores y transmisores de la tradición de acuerdo con un concepto construido a partir del romanticismo decimonónico, deciden consciente

o inconscientemente qué es lo tradicional-popular y qué no lo es, convirtiéndose en lo que llama *guardianes de la tradición* (o lo que los tributarios teóricos de Thomas Carlyle llamarían *héroes culturales*). Una suerte de mediadores culturales que por una serie de circunstancias (que incluyen las necesidades icónicas y discursivas de las mayorías anónimas y –desde inicios del siglo XX– los poderes manipuladores del mercado) han ganado rangos de autoridad discursiva, y que hacen posible que fragmentos significativos de la tradición popular oral (en este caso, musical) se inserten en la narrativa oficial. Esto confirmaría por lo tanto, que la canonización de repertorios artísticos como representativos de la identidad de toda una comunidad de personas, suelen ser producto de circunstancias específicas y actos selectivos de determinadas personas o grupos de personas, tanto en el plano de la producción y proyección del hecho artístico como de su textualización discursiva. La forma de lograrlo ha sido a través de la producción de *agencias* o experiencias performativas exitosas (lo que algunos estudiosos conceptúan como *proyectos de la memoria*) y de su oficialización discursiva desde instancias de poder.²⁷

Recuento de la realización de este proyecto

El presente proyecto ha sido concebido desde fines del año 2008. En enero del año siguiente realicé un viaje preliminar con el objeto de entablar los primeros contactos con las personas vinculadas al mundo de la música popular tradicional de Arequipa. El objetivo era constatar la naturaleza del problema de contextualización y representación que ésta tenía y de acuerdo a ello, definir las preguntas principales. Hice trabajo preliminar de campo (entrevistas y conversaciones anotadas, no grabadas) y archivo al mismo tiempo, por casi cuatro semanas. Gracias a las referencias de personas amigas en Lima pude llegar a la casa de Ángel Muñoz Alpaca en Yanahuara; su hija Marela fue la mejor intercesora para entablar el primer contacto, y que las cosas fluyeran de la mejor forma; no sólo eso, ella y su esposo César me motivaron expresamente a llevar adelante el proyecto y facilitaron datos de contacto para algunas de las entrevistas más importantes. Estas páginas le deben mucho a Marela Muñoz, que me recomendó expresamente con Graciela Zumaria, Félix Valdívía y Jorge Azpilcueta. Con el plan de tesis aceptado, volví a retomar el trabajo de campo entre los meses de octubre y diciembre de 2009; éste consistió en entrevistas personales con los músicos más representativos de la tradición musical popular, en trabajo de archivo y biblioteca, y en la atenta observación diaria de los contenidos de programas televisivos, diarios y radios locales. En esta oportunidad Ana María Arenas me acercó a la experiencia de la última estudiantina de música arequipeña tributaria del modelo del *tiempo heroico* que sigue activa, el *Conjunto de Cuerdas Arequipa*; por su parte, los hermanos Carlos y Otilia Abarca fueron invaluable intercesores para entablar contacto con maestros músicos que se reunían en su tienda o en casa del Dr. Armando Tejada, y fueron pacientes colaboradores que recordaron y compartieron con devoción filial la trayectoria musical de su padre, Nicanor Abarca, y de su abuelo, Timoteo Abarca. Estas páginas también les deben mucho a ellos.

Los materiales recogidos en el trabajo de campo han sido sistematizados y divididos en 6 partes: transcripciones literales de todas las entrevistas, notas de campo, fondo

27 Cf. el punto 2.5.

bibliográfico (libros, revistas, folletos y fotocopias), fotografías (tanto de documentos impresos como de imágenes varias), transcripciones de fotografías de documentos impresos (artículos de periódico principalmente), y grabaciones de programas radiales y de una conferencia. El procesamiento de toda esta información ha tomado casi 5 meses. En ese ínterin se lograron dos entrevistas sumamente importantes en Lima: al maestro Jaime Díaz Orihuela y a Lucio Lima, hijo del charanguista Oswaldo Lima Manrique. Entre los meses de diciembre de 2010 y enero de 2011, mientras el último borrador era revisado por los miembros del jurado de tesis, pude concretar dos entrevistas más en Lima: a Juan Guillermo Carpio Muñoz y al maestro de la guitarra Luis Justo Caballero, y hacer gracias a ello, precisiones y adiciones importantes al borrador final.

Después de aprobada la tesis he seguido añadiendo información importante gracias a las entrevistas concedidas por Jorge Delgado -el único de los Hermanos Delgado que sigue con nosotros-, el Dr. Adrián Apaza Spengler -coleccionista de discos antiguos-, el Dr. Enrique Azálgara Ballón -conspicuo representante de los intelectuales y artistas del *tiempo heroico*-, quien me permitió avizorar la importancia que tuvo el dúo Carpio-Rodríguez en el estilo local de interpretar el yaraví, y mi hermana mayor Virginia, quien me ayudó a reconstruir de manera aproximativa la secuencia de adoración de los villancicos populares de Navidad.

El texto tiene dos partes complementarias: una primera de carácter historiográfico y una segunda de carácter etnográfico. La información proporcionada por algunos artistas músicos se ha contrastado o complementado con fuentes bibliográficas ya que no siempre fue usada la grabadora y tuve que escribir notas muy rápidas. En el caso de los testimonios más ricos, la intrusión se ha dejado de lado y se ha cedido la voz directa al testimoniante (en cursivas), como es el caso de Miguel y Nelson Azpilcueta, de Lucio Lima, los hermanos Carlos y Otilia Abarca, Ana María Arenas y Jorge Delgado. La edición de los testimonios ha procurado conservar la más completa fidelidad a lo que se quiso expresar, centrándose en el hecho musical y prescindiendo de toda referencia personal, subjetiva o accesoria que no compete a la temática de este trabajo.

El trabajo tiene cuatro capítulos. El primero es de carácter historiográfico y se ocupa fundamentalmente de reconstruir de manera resumida, el proceso histórico (social y político) del *tiempo heroico*. Esto permite entender mejor el contexto en el cual los músicos locales pudieron desarrollar y concebir, en sus cotas más altas, modelos de representación de la identidad musical local, no sólo en el plano académico, sino popular. Seguidamente se describen los procesos y características generales de los principales géneros musicales populares que desarrollaron estilos propios en Arequipa. El segundo capítulo se ocupa del problema endémico (estructural) de la falta de registro de la cultura popular, específicamente la referida a la música y la poética, y seguidamente se destacan las pocas excepciones que han permitido hacer un rescate aunque fragmentario, vital de esta memoria; principalmente la obra de Francisco Mostajo (en un plano intelectual e ideológico) y de Benigno Ballón Farfán (en un plano artístico). Se incluye también un acápite referido a la necesidad de conceptualizar al *Cancionero chacarero*, como fuente principal y poco valorada de la memoria poético-musical popular del valle, y en general, de la historia local. El tercer capítulo es el más largo y compendia los resultados de la mayor parte del trabajo de campo; consiste en los testimonios de

un grupo representativo de músicos locales -no sólo intérpretes, pues algunos de ellos son creadores- que han perseverado en el cultivo de la memoria musical local, pero en el plano de la oralidad, en una situación marginal respecto al sistema de poderes que definen las políticas culturales regionales y nacionales. El último capítulo ofrece a modo de conclusión, el recuento de los principales factores de la crisis de representación de la música popular tradicional en las últimas décadas; proponiendo seguidamente, a manera de ensayo, una reflexión acerca de la reconfiguración de los escenarios y sujetos que constituyen la nueva realidad económica, social y política del *Valle del Chili*, y cómo, más allá de los problemas inmediatos que ha generado la crisis de representación que nos ocupa, se pueden desarrollar nuevas fortalezas y replantear paradigmas, con miras a un regionalismo sureño más amplio, diverso y consolidado. Los anexos ofrecen información complementaria o más desagregada respecto a algunos temas desarrollados en el cuerpo principal del texto.

Los datos para el análisis cualitativo han sido contrastados de manera rigurosa y constante, sin embargo, como todo trabajo que se acomete sobre bases referenciales tan escasas, y que ha debido recurrir a fuentes que exigen una cuidadosa evaluación heurística (como algunos blogs y un portal de video), puede tener algún error involuntario; por ello propongo los resultados expuestos como eslabones para nuevos estudios que se vayan superando progresivamente.

Algo del viaje interior

Después de muchos años de ausencia reanudo los lazos con mi ciudad natal. Como muchos y muchas, partí una vez terminado el colegio para ir a otro país a estudiar y con la idea de regresar. Las circunstancias determinaron que iniciara los estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú y que me insertara en un mundo laboral de bibliotecas y archivos. La idea de regresar siempre estuvo latente, pero la crisis casi terminal de la industria arequipeña en los años del gobierno fujimorista llevó a la quiebra la pequeña industria familiar que existía desde varias generaciones atrás; eso empujó a otros miembros de la familia al mismo destino, casi sin ser conscientes de las rupturas que ello implicaba. Así las cosas, hoy nos vemos repartidos básicamente entre dos ciudades.

Dado mi interés por la cultura en general, y en particular por la música como fuente poderosa de desarrollo humano, consideré imperativo ocuparme de este tema, y específicamente en Arequipa. Ello implicaba dejar la mediana estabilidad laboral que tenía para viajar y hacer el trabajo de campo. Consideré entonces que todo ese tiempo y esfuerzo debía servir para titularme de una buena vez. Es como se ve, mi primer trabajo personal que toma forma de libro.

En este proyecto conocí cosas inesperadas de esos ecos de la memoria que suelen quedar en el discreto, a menudo invisible reposo del pasado. Por ejemplo, supe que el maestro Nicanor Abarca tocaba en las fiestas de la Virgen del Rosario del Barrio del Solar, la Virgen de los curtidores. Por asociación asomaron lejanos recuerdos de cuando uno de esos curtidores, el querido *Papá Caballero*, se animaba a tomar su guitarra para tocar y cantar yaravíes; ello le significaba retomar una vieja afición truncada por una de las

máquinas curtidoras, que le atrofió uno de los dedos de la mano izquierda. Supe que Benigno Ballón Farfán tuvo entre sus numerosos amigos a mis bisabuelos paternos, Justo H. Cornejo y Francisca Guzmán y que compartió con ellos reuniones y tardes de picantería, particularmente en *La Josefa*. La tía Ofelia, ya fallecida, tenía recuerdos de infancia de esas reuniones (40's) con la robusta figura de Don Benigno sentado frente al piano, y particularmente de un viaje a Mollendo, donde alguna vez lo cargaron entre todos y lo zambulleron en el mar en medio de general algarabía. También supe que Víctor Neves Bengoa nació en el Barrio del Solar, a espaldas del *Resbalón*,²⁸ y que el maestro Juan Francisco Chanove fue vecino del mismo barrio.²⁹ Supe que la tía Olga Espinoza Cornejo era hija de Juan de Dios Espinoza, un maestro de violín que tocaba en la Filarmónica. Supe que Roberto Chávez Rojo, hermano de mi abuela Carmen, tocó con su mandolina en el *Conjunto de Cuerdas Arequipa* por los años 60 y tal vez inicios de los 70, y que ya establecido en Lima, llegó a grabar un disco con un grupo musical. Supe también que el Puente Bolognesi fue espacio de actividad musical, no sólo por ser zona de constructores de instrumentos, sino por los músicos que allí vivían o hacían vida bohemia. Este viejo puente de piedra, que transité tantas veces en mis primeros años de existencia, hizo de principal vía de entrada a la ciudad desde tiempos coloniales, y tiene una añosa historia vinculada a la dinámica de los tambos, lugares de reposo de arrieros y llameros, y por lo tanto, centros de intenso intercambio comercial y cultural... facetas de una historia intensa y dinámica, cuyos estertores estuvieron siempre en los pliegues más entrañados de la memoria.

Aún cuando esta empresa ha tenido mucho de ardua y solitaria batalla, sobretodo al escribir, rindo mi más sentido gracias a las muchas personas que conversaron y compartieron conmigo su tiempo, sus conocimientos, su música, y la comunión en el interés por la cultura de Arequipa. Todas a quienes entrevisté no sólo me develaron facetas importantes del vasto mundo de la música popular, sino del alma arequipeña aún viva y noble, asimismo en Lima, muchas personas amigas de distintas partes de este vasto, desafiante, como amado país, me ayudaron alcanzándome fuentes que hicieron posible entramar de mejor forma el texto. Hago mención expresa de los hermanos Juan Carlos y Otilia Abarca Huirse, Marela Muñoz, los hermanos Jorge, Néstor y Miguel Azpilcueta Zúñiga, Walter Castillo Chávez, Ana María Arenas, los maestros músicos Jaime Díaz Orihuela y el doctor Eusebio Quiroz Paz Soldán en Arequipa, y a Luis Salazar Mejía y Armando Arteaga en Lima, quienes apreciaron y motivaron de manera especial este empeño. Agradezco también a María Eugenia Ulfe, asesora de la tesis, por su tiempo, su motivación y sus orientaciones.

28 Lugar donde está la casa de mis abuelos.

29 ...antes [de la formación de la *Asociación Orquestal de Arequipa-AODA* en 1939 –convertida en la *Orquesta Sinfónica de Arequipa* en 1964- y de la fundación de la *Escuela Regional de Música Luis Duncker Lavalle* en 1945] existían dos instituciones dedicadas a la enseñanza de la música. La primera, *Sociedad Musical "Arequipa"*, fundada y dirigida por el profesor Manuel Moscoso Vargas, a quien secundaban sus hijos Guillermo y Jesús y que funcionó en la última cuadra de la calle San José y la *Academia "Luis Duncker Lavalle"*, fundada y dirigida por el profesor Juan Francisco Chanove Zegarra, que funcionaba en el *Callejón del Solar*, que es arcaica callejuela que une el Puente Bolognesi con el *Resbalón* o última cuadra de la calle San Agustín [Gómez G. 1977: 409]. Aparte de estas academias, en la Arequipa de inicios de siglo había muchos maestros particulares de música, frecuentemente extranjeros.