



# NOTAS DE ANTROPOLOGÍA DE LAS AMÉRICAS

Número 2, 2023



UNIVERSITÄT **BONN**

Zeitschrift der Abteilung für Altamerikanistik der Universität Bonn  
Revista del Departamento de Antropología de la Universidad de Bonn  
Journal of the Department for the Anthropology of the University of Bonn

Título: Danzando Choqelacon Ilipis (varas para el rodeo y cerco de vicuñas)  
Lugar: Centro Poblado de Títillacadel distrito de Platería, Provincia de Puno.  
Fotógrafo: Felipe Gutiérrez Bravo

Dossier:

## DESIGUALDADES Y SUBVERSIONES

en las músicas de Latinoamérica



ISSN 2750-2902



---

## Impressum

# Notas de Antropología de las Américas

**Verantwortliche Herausgeberin:** Abteilung für Altamerikanistik und Ethnologie,  
Universität Bonn

**Redaktionsteam:** Sergio Bebin Cúneo, Rosario Carmona Yost, Katharina Farys,  
Carolina Garay Doig, Carla Jaimes Betancourt, Doris León Gabriel, Danitza Márquez,  
Leonie Männich, Joaquín Molina, Eduardo Muro Ampuero, Naomi Rattunde, Taynã  
Tagliati Souza, Carlos Zegarra Moretti

Nummer 2, 2023

DOI: 10.48565/bonndoc-120

**Titel des Dossiers:** Desigualdades y subversiones en las músicas de Latinoamérica

**Herausgeber:innen des Dossiers:** Carolina Garay Doig, Doris León Gabriel, Joaquín  
Molina & Leonie Männich

**Daten zum Foto des Covers:**

Titel: Danzando Choqela con llipis (varas para el rodeo y cerco de vicuñas)

Ort: Centro Poblado de Titilaca del distrito de Platería, Provincia de Puno, Perú

Fotograf: Felipe Gutiérrez Bravo

Eigentum: Felipe Gutiérrez Bravo

ISSN: 2750-2902

Universität Bonn

Institut für Archäologie und Kulturanthropologie

Abteilung für Altamerikanistik und Ethnologie

Oxfordstr. 15

53111 Bonn

<https://www.iae.uni-bonn.de>



## Índice

### Dossier

#### **Introducción: Desigualdades y subversiones en las músicas de Latinoamérica**

Carolina Garay, Doris León, Joaquín Molina & Leonie Männich ..... 1

### Contribuciones

#### **De “microcosmos” a actor principal del cambio en el rock argentino. Veinte años de usos del *indie* en Buenos Aires desde una perspectiva etnográfica e histórica**

Ornela Boix ..... 4

#### **“El amor al arte necesita fondos para que funcione”. Dinámica Artístico-Económica entre los Productores de Eventos en la Escena Musical Electrónica de Posadas, Misiones, Argentina**

Ricardo Aníbal Fank Ríos ..... 23

#### **Was der Erfolg der afro-kolumbianischen Band ChocQuibTown über die Globalisierung der Musik erzählt**

Inga Trost ..... 43

#### **“Es el amor un ratoncito”. Una aproximación a la tonadilla en el Perú del siglo XVIII (un género musical rebelde al ideal ilustrado)**

Eduardo Torres Arancivia ..... 63

#### **Huellas de identidad en la danza *Choqela* (Puno, Perú)**

Mónica Gudemos y Jorge Apaza Ticona ..... 101

### Entrevistas

#### **Reggaeton Remix. Empowerment, Feminismus und kulturelle Aneignung. Interview mit Chocolate Remix, Pionierin des lesbischen Reggaeton**

Britt Weyde ..... 124

#### **“Somos libres, seámoslo siempre”. Sobre la música en tiempos de la independencia del Perú. Entrevista al doctor Eduardo Torres Arancivia**

Carolina de Belaunde ..... 137

## Reseñas / Reviews

**Emiliano Scariaciotoli, Nelson Varas-Díaz & Daniel Nevárez Araujo (Hrsg.): *Heavy Metal Music in Argentina: In Black We Are Seen*. Bristol: Intellect. 2020.**

Pablo Rojas Sahurie ..... 148

**Pablo Palominos (2020): *The invention of Latin American Music. A Transnational History*. New York: Oxford University Press. 2020.**

Fernanda Vera Malhue ..... 152

## Temáticas libres

**Zugehörigkeiten junger Menschen im translokalen Raum. Eine Studie am Beispiel von El Salado in der *comunidad* Llangahua im ecuadorianischen Andenhochland**

Anna Sophie Brietzke ..... 156

**Avocado-Toast and Drug Cartels. Superfood Production and its consumption in Germany**

Friederike Tuitjer ..... 180

**El origen de la *argolla* peruana y la evolución de un discurso sobre la exclusión social**

César R. Nureña ..... 204



---

## Introducción:

### Desigualdades y subversiones en las músicas de Latinoamérica

Carolina Garay, Doris León, Joaquín Molina & Leonie Männich

El presente número tiene como eje transversal las dinámicas de poder en el mundo de las músicas latinoamericanas, una realidad que abarca relaciones, imaginarios, jerarquías, agencias y discursos que transitan especialmente entre la desigualdad y los esfuerzos por subvertirla. Latinoamérica es una región con una larga y variada historia musical que no solo se ha configurado como el telón de fondo de profundos cambios políticos y socioculturales, sino cuyos protagonistas han sido gestores principales en estos procesos.

Nuestro foco se centra en la relevancia del rol de sus creadores como transmisores de memorias culturales e intergeneracionales, las relaciones sociales dentro de los contextos de producción musical, la diversidad de influencias de culturas urbanas y rurales, y las distintas brechas y experiencias de exclusión. De aquí se desprenden, además, las dimensiones políticas de la música, en tanto esta puede estimular espacios de resistencia y transgresión, al mismo tiempo que crear o reproducir jerarquías y dominación.

Nuestro interés radica en los estudios sobre los distintos públicos y sus identidades, los discursos y representaciones líricas y audiovisuales, las sensibilidades y memorias creadas por la música. En cada uno de los artículos incluidos se abordan las dinámicas de poder, tematizando el impacto de la música en las relaciones sociales de sus consumidores, las posibles formas de cuestionar la exclusión, la creación de nuevos significados y prácticas, o el afianzamiento de estereotipos y otras formas de opresión.

Los estudios que se encuentran en este número abordan estas problemáticas en distintos momentos y contextos. Así, Eduardo Torres entrega una mirada histórico-crítica de la tonadilla teatral del siglo XVIII en el Perú y sus aspectos subversivos, tanto en su carácter técnico como temático, donde los tópicos licenciosos se cruzan con los modos de la incipiente modernidad musical. Por su parte, bajo un prisma contemporáneo amerindio, Mónica Gudemos y Jorge Apaza Ticona abordan la danza Choquela, un baile campesino aimara que dramatiza la caza de vicuñas, como una práctica que se encuentra en una relación de tensión entre el poder político y las comunidades de la región.

En el escenario de las dinámicas musicales propias del capitalismo tardío, Ornela Boix traza la línea del uso del término *indie* a lo largo de los últimos veinte años en Argentina, registrando el proceso histórico por el que se produce esta categoría y su resignificación continua. Ricardo Fank investiga la escena musical electrónica de Posadas en Argentina y analiza las prácticas alrededor de la producción de eventos, ofreciendo una definición antropológica del sujeto que oficia de “productor de eventos”. Por su parte, Inga Trost indaga en la banda afrocolombiana *ChocQuibTown* y la caracteriza por su desarrollo de una línea política contestataria, pero a la vez enmarca su producción dentro del capitalismo global, descifrando las oportunidades y contradicciones que esto representa.

El dossier incluye dos entrevistas y dos reseñas en aras de exponer una visión heterogénea y actual de los fenómenos musicológicos que atraviesan el continente. Así, en su entrevista al historiador Eduardo Torres Arancivia, Carolina de Belaunde emprende –a la luz del bicentenario de la independencia del Perú– un viaje por la música del país, que acompañó los primeros años de la fundación de la república. En la conversación, la atención se centra en el contexto, el poder emotivo y la involucración de la música respecto a la promesa de construcción de la nación peruana. Britt Weyde realiza una entrevista a *Chocolate Remix*, pionera del reggaetón lésbico, quien realiza una renovación de este género musical mediante el humor, la provocación y la crítica. La cantante ha resignificado el reggaetón como una forma de empoderamiento, creando una versión feminista que sería reflejo y a la vez estímulo del espíritu de los movimientos socioculturales en Argentina en los últimos años.

En dos reseñas de temáticas actuales, Pablo Rojas Sahurie evalúa la compilación de ensayos editados por Emiliano Scaricaciottoli, Nelson Varas-Díaz y Daniel Nevárez Araujo con el título “*Heavy Metal Music in Argentina: In Black We Are Seen*” (2020), donde explican la multidimensionalidad del heavy metal argentino y sus particularidades. Fernanda Vera Malhue realiza una crítica del libro de Pablo Palominos “*The invention of Latin American Music. A Transnational History*” (2020) y analiza su propuesta de conceptos como “música lationamericana” o “lo nacional” y su enfrentamiento con las visiones locales en cada país, contraponiendo fenómenos como el “nacionalismo musical” y los sentidos que conforman en la actualidad.

La sección de temáticas libres contiene tres artículos con enfoques disímiles entre sí, pero que contribuyen al debate antropológico contemporáneo. Anna Brietzke aborda los procesos de construcción de pertenencias de jóvenes rurales en espacios translocales en Ecuador y explora los múltiples significados que estos atribuyen a sus vidas en ambos espacios por sus experiencias de movilidad. En su análisis del discurso popular a propósito del denominado “*superfood*”, el aguacate, Friederike Tuitjer muestra que se inscribe en un discurso en torno a la salud, el bienestar y la sostenibilidad, mientras que contrasta con las consecuencias ecológicas y sociopolíticas negativas que provoca en Michoacán, su principal región de cultivo. Finalmente, César Nureña indaga en el concepto de “argolla”, sus inicios y su evolución histórica. La argolla se presenta co-

mo un lenguaje que nombra diversas formas de relacionarse con el poder, sobre todo desde la exclusión y la injusticia sociales; y, al mismo tiempo, es un objeto cultural que atraviesa toda la sociedad en sus experiencias con estas estructuras de dominación.

Carolina Garay, Doris León, Joaquín Molina & Leonie Männich



---

# De “microcosmos” a actor principal del cambio en el rock argentino.

Veinte años de usos del *indie* en Buenos Aires desde una perspectiva etnográfica e histórica

Ornela Boix\*

Recibido / Received: 20 de enero de 2021, Aceptado / Accepted: 27 de junio de 2021.

## Resumen

En este trabajo mostramos cómo el *indie* se convierte en una referencia central de la música popular argentina en las primeras dos décadas del siglo XXI. Desde una estrategia metodológica que combina datos etnográficos y documentales, argumentamos que el término *indie*, que no puede ser reducido a un conjunto de rasgos estilísticos, es exitoso por su uso en las escenas locales, donde resume un modo de hacer alrededor de la música profundamente imbricado en la cotidianidad de grupos de músicos/as, artistas y otros/as participantes.

## Palabras clave:

*indie*, usos de la música, escena local, documentos, etnografía.

## Abstract

In this work we show how *indie* became a central reference of Argentine popular music in the first two decades of the 21st century. From a methodological strategy that combines ethnographic and documentary data, we argue that the term *indie*, which cannot be reduced to a set of stylistic features, is successful because of its use in local scenes, where it summarizes a way of doing around music, that is deeply embedded in the everyday life of groups of musicians, artists, and other participants.

## Keywords

*indie*, uses of music, local scene, documents, ethnography.

---

\* Doctora en Ciencias Sociales, IdIHCS, CONICET, FaHCE-UNLP (Ensenada, Argentina). Correo electrónico: ornelaboix@gmail.com

## Introducción

*Indie* es una de las clasificaciones predominantes en la música popular de los últimos veinte años en Argentina y una de las favoritas de las intervenciones periodísticas. Según ellas, el *indie* es “constructo tan heterogéneo como atractivo” que está en la base de una “nueva escuela de la canción argentina” (Pairone 2019). Se inscribe en “un momento de transición para la industria de la música” (Paz 2018: 124) y resume el más reciente recambio del rock local (Igarzábal 2018). La literatura académica comparte esta valoración de la relevancia del *indie* para la música popular argentina y destaca novedades en las formas de producción, las estrategias de consagración y profesionalización y las retóricas sociales sobre el arte y los artistas (Boix 2017; Mallaviabarrena 2020; Peña Boerio 2010). La mayoría de estos trabajos aborda el área metropolitana de Buenos Aires (AMBA), expresión con la que remitimos a la urbanización que engloba a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y a los partidos de Campana hasta La Plata.<sup>1</sup>

Ahora bien, ¿a qué se está llamando *indie* en estas intervenciones? En algunos casos a modos de producción independiente; en otros a un estilo musical, relacionado con diversas formas de música *post punk* y *lo-fi*, aunque estas características estéticas no se encuentren en todas las formaciones *indies*; en otros a una “actitud”. Tal como detectamos en nuestra investigación en Buenos Aires, el sentido de la pertenencia *indie* resulta situacional y polémico: cuando se habla de él muchos suponen una imagen que no coincide con la que imaginan otros, si bien suelen creer que hablan de lo mismo. Esta controversia no es nueva ni privativa de la experiencia *indie* local: ya en el trabajo de Hesmondhalgh (1999) sobre el *indie* inglés de la década del ochenta y noventa puede leerse la tensión entre el modo de producción independiente y el género musical. Inaugurado el nuevo milenio, cuando las grandes compañías discográficas fueron desafiadas por la producción y distribución digitales, el término *indie* se implanta y expande por el mundo como una de las referencias centrales en la música popular (Fouce y Del Val 2016), convirtiéndose en un término difuso y polivalente (Barrera 2017; Fellone 2018) que incluso fue usado para promocionar artistas que, en la mayor parte de sus trayectorias, han estado ligados a sellos discográficos multinacionales.

Frente a esta situación, planteamos que para entender el *indie* tenemos que oponernos a la tentativa de su definición y, en su lugar, registrar el proceso histórico por el que se produce la categoría y su resignificación continua, interminable mientras el fenómeno continúe vigente. De esta manera, el primer objetivo de este artículo es mostrar cómo

---

<sup>1</sup> Según la definición gubernamental de la Unidad de Proyectos Especiales para el Área Metropolitana de Buenos Aires del Ministerio de Gobierno (2020), AMBA es “una megaciudad que se extiende desde Campana hasta La Plata, con límite físico en el Río de la Plata e imaginario en la Ruta Provincial 6, y recorre una superficie de 13.285 km<sup>2</sup>. Según el censo de 2010, cuenta con 14.800.000 habitantes, que representan el 37% de los habitantes de la Argentina”. Escenas *indies* importantes en otras ciudades del país, como San Miguel de Tucumán, Córdoba, Mendoza, Mar del Plata y Rosario esperan ser estudiadas en detalle.

se usó el término *indie* en los últimos veinte años en Buenos Aires, desde los sentidos que le otorgan las personas involucradas -músicos/as, periodistas, artistas y fans, en un proceso de masificación y pluralización creciente. Para ello, trabajamos con un corpus hemerográfico que incluye crónicas de recitales, festivales y eventos, ensayos de opinión y crítica de discos. Este corpus fue elaborado siguiendo la aparición entre 1998 y 2020 del término *indie* y otros que forman parte de su familia de sentido (como independiente, alternativo y emergente) en los suplementos juveniles *No* y *Si* de los diarios *Página/12* y *Clarín*,<sup>2</sup> respectivamente, editados desde CABA y de tirada nacional. Asimismo, se revisaron las secciones musicales de las publicaciones digitales *Zona Indie* (2005-2016), *Indie Hoy* (2008-2020) e *Indie Club* (2018-2020). La mayor parte de las referencias encontradas refieren al AMBA, y especialmente a la CABA, tanto por ser un espacio históricamente asociado al desarrollo del rock y la música popular juvenil como por un porteño-centrismo característico de la industria musical y de la prensa argentina.

Una vez despejados los usos del *indie* como categoría, nos trasladaremos al estudio de una escena concreta, la de La Plata, ciudad universitaria ubicada a sólo 56 km de la CABA, identificada por escuchas, músicos/as y periodistas como uno de los vectores principales de la producción y renovación del *indie* en Argentina, siendo el entorno de varias de las bandas más famosas, como El Mató A Un Policía Motorizado, Shaman, Valentín y los Volcanes, 107 Faunos, Sr. Tomate y Peces Raros. Si *indie* remite históricamente a una forma de producción independiente respecto a las grandes compañías de la música, este hecho no dice demasiado: no existe un valor central que defina a la independencia, la cual es objeto de una disputa y no remite siempre a las mismas prácticas ni mucho menos a una ideología fija. De esta manera, las características locales relativas a cómo se hace y cómo se conceptualiza la música adquieren un lugar central y pueden ser captadas mediante un abordaje etnográfico. Entonces, nuestro segundo objetivo es describir la implantación del *indie* en la escena de La Plata y la producción de una experiencia *indie* singular. Para ello, apelamos a datos etnográficos obtenidos entre los años 2009-2015 con sellos musicales de esa ciudad, elegidos como unidades de observación debido a su centralidad en el *indie* platense como fenómeno socio estético. Allí practicamos observación participante en una variedad de instancias públicas y privadas: reuniones, fiestas, recitales y otros eventos; de manera complementaria, realizamos alrededor de diez entrevistas abiertas a músicos/as integrantes de estos sellos. Siguiendo la propuesta de Becker (2016) para trabajar con casos, no tomamos a la escena del *indie* platense en tanto representativa de un “*indie* argentino”, pero sí como un caso que permite construir procesos subyacentes que estimamos se encuentran en otras experiencias *indies* del país y que explican su éxito.

---

<sup>2</sup> Respecto al corte temporal, aclaramos que en las publicaciones señaladas se fecha en 1998 la primera aparición del término *indie* en un sentido estético además de técnico (relativo a la relación con la industria discográfica). También mencionamos que el suplemento *Si* fue revisado hasta 2016, último año de su edición.

Siguiendo nuestros datos, polemizamos con una definición puramente estilística del *indie*, a la vez que con una enunciación puramente logística. Creemos que lo que llamamos *indie* puede leerse en el cruce de dos elementos (que no deben ser ponderados de la misma manera en todos los casos): uno que podríamos denominar organizacional y que retomamos del planteo de Becker (2008) sobre la importancia que tiene describir la organización de la música —los modos de trabajo, las convenciones— para comprender la música. Este aspecto organizacional atraviesa las escenas musicales desarrolladas al calor de las habilitaciones tecnológicas y la reformulación de la industria de la música tal como la conocimos durante gran parte del siglo XX. Esta noción beckeriana nos deja trazar los contornos de un panorama musical más amplio que el del *indie* propiamente dicho (Gallo y Semán 2016), pero tiene el problema de que lo vuelve en cierto punto indistinguible del tango independiente o la electrónica experimental. El otro elemento, el de los usos, nos ayuda a precisar el *indie*, en tanto se enfoca en la experiencia activada en y por la música. Con esta idea de uso referimos a algo más que una apropiación entendida como la capacidad interpretativa de los “oyentes” para definir sentidos que les llegan desde la “oferta” (Semán 2016: 10). Tal como plantea Frith, lo “estético”, lejos de residir en el problema del significado y su interpretación (al entender la apreciación musical como un tipo de decodificación), describe más bien “una reunión de lo sensual, lo emocional y lo social en tanto performance” (2014: 469). Cuando hablamos de usos de la música, entonces, contemplamos su implicación concreta y variable en los cursos de acción, la sensibilidad y la emoción de las personas. Referimos así a una forma de intervención histórica por parte de los/as músicos/as, artistas y participantes del mundo *indie*.

A la luz de estos desarrollos, entenderemos el *indie* en Argentina desde los usos que nuevas generaciones de jóvenes, sobre todo al interior de las clases medias, hacen de una corriente musical, en una relación crítica con la tradición del rock nacional y el rock de los noventa que supone una intención de renovación histórica de esa música, tanto a nivel organizacional como estético-performático en su más amplio sentido. Esta definición es un punto de llegada de un largo recorrido que intentaremos desandar en este trabajo, a fin de especificar el sentido histórico del *indie*. Si *indie* es una categoría que importa por sus usos, entender estos con más profundidad permitiría mejorar nuestras preguntas e hipótesis sobre la transformación del rock y la música popular en Argentina, en un contexto caracterizado por la erosión y estallido de los géneros musicales y por un cambio profundo en las formas de organización de lo musical.

## **De apropiaciones restringidas a usos plurales: la categoría *indie* en Buenos Aires**

¿Cuándo y cómo se empieza a hablar de *indie* en el área metropolitana de Buenos Aires, y de qué manera este se convierte, disputando con otras expresiones musicales, en una

referencia central de la música popular del país entre la primera y la segunda década del presente siglo? Para comenzar a responder esta pregunta, tenemos que retrotraernos brevemente a los años ochenta. A comienzos de esa década, luego de la Guerra de Malvinas y la salida de la dictadura cívico-militar, el rock argentino —hasta entonces un fenómeno cultural importante no tan explotado comercialmente— se moderniza a nivel sonoro (con la inclusión de ritmos bailables, sintetizadores y, en algunos casos, baterías electrónicas) y se consagra: obtiene buenos contratos con grandes discográficas, recitales masivos y una internacionalización que la convierten en “la principal exportadora de música pop para el resto de América Latina” (Karush 2019: 369-370). De manera paralela, entre los años ochenta y noventa florece en Buenos Aires, un circuito cultural alternativo o *underground*, compuesto por aquellos artistas que cuentan con una intensa actividad en vivo, en circuitos reducidos con audiencia propia, pero que no logran componer un lugar significativo en el mercado (Di Cione 2012). Desde ese momento, en el campo local se hablará de lo *under* y de lo “independiente” para referir tanto a aquello que no forma parte de las grandes ligas impulsadas por la industria como a “una etapa inicial dentro de una dinámica de consagración escalonada” (López 2017: 136).

En los años noventa la prensa de tirada nacional data los primeros usos del término *indie*, como una distinción específica dentro de este mundo *under* e “independiente”. Esos primeros usos combinaron la referencia a una condición institucional y/o técnica y la relación con un espacio de artistas con características relativamente comunes. El primer sentido, vigente hasta el día de hoy, se materializa en la idea de grabadoras o sellos *indies*, acepción que suele aparecer en la prensa que cubre música y culturas juveniles. El segundo, concerniente a un circuito de artistas que comparte una sonoridad y/o sensibilidad, es más elusivo y difícil de determinar. Desde fines de los años noventa, un grupo minoritario de periodistas especializados comenzó a hablar de *indie* para referir a un circuito muy pequeño, básicamente porteño y platense, una “elite” (Plotkin 2001) de bandas y solistas<sup>3</sup> que retomaban la sonoridad del “rock independiente angloamericano” (Schanton 2002), la distorsión, las capas de guitarras, la desprolijidad sonora, el sonido *low fi* (de baja fidelidad) y unas líricas en español sensibles, irónicas y/o intimistas, asociándose a cierta “coquetería” (Plotkin 2001) y “paladar exigente”. Según las publicaciones de la época, este circuito remitía organizacionalmente a un grupo de revistas, fanzines, locales, centros culturales y eventos en el área metropolitana de Buenos Aires.<sup>4</sup> El tratamiento periodístico del festival Buen Día, desarrollado entre 1999 y 2010, “un encuentro musical, culinario y de indumentaria que engloba con síntesis irreprochable la cultura *indie* porteña” (Plotkin 2000) quizás nos permita calibrar algunas de las nociones a las que se asociaba el *indie* en los noventa y en el primer lustro de la década siguiente. Cuando se habla de música, predominan términos como refinamiento, exigencia, intimismo (y, entre los detractores, aburrimiento). Cuando se habla del tipo

<sup>3</sup> Suárez, Los látigos, Victoria Abril (luego Victoria Mil), Jaime sin Tierra, Porco, Trineo, Francisco Bochatón, Perdedores Pop y, entre otros, Adrián Paoletti (Eseverri 1998; Plotkin 1999).

<sup>4</sup> Como los sellos *Índice Virgen*, *Discos Milagrosos* y *Sonoridades Amapola*, la revista *Ruido* y los zines *Petronilo* y *Pink Moon*.

de personas que el *indie* congrega, aparecen las palabras *in*, *cool*, *fashion* y hasta *snob*, y se hace referencia a otros consumos que acompañarían la música como la comida naturalista y vegetariana, el diseño “de autor” y la ropa de segunda mano o comprada en ferias americanas (Pauls 2000). Difícilmente pueda hablarse de una escena en los términos actuales —de hecho, en las notas periodísticas se invocan palabras como “microcosmos” y “nebulosa”, aunque se vislumbra “una notable efervescencia”— (Eseverri 1998).

Además de remitir a una sensibilidad refinada y experimental, el *indie* de fines de la década del noventa y del lustro siguiente encontraba cierta identidad por la negativa. Este primer *indie* está en las antípodas de las vertientes centrales del rock por entonces: por un lado, las grandes ligas del rock nacional consagrado (en general en la década anterior, con solistas como Charly García y Luis Alberto Spinetta y grupos como Soda Stereo), de quienes artistas y público *indies* no toleraban su giro hacia el espectáculo y el *show business*. Por el otro lado, el *indie* se ubicará en la vereda del frente de todos esos proyectos que hicieron del barrio la base de su autenticidad y que fueron englobados bajo el título (muy criticado por sus adeptos) de rock “chabón” o “barrial”. Esta última música implicó un fenómeno de enraizamiento del rock en los sectores populares que conmovió el canon del rock nacional, al producir un desplazamiento del eje porteño, de clase media e “intelectualista” hacia una sensibilidad suburbana, popular y corporal. Sus artistas reivindicaron una noción de alternatividad a partir de prácticas de gestión de la propia obra y un discurso politizado que denunciaba el déficit de integración social y la represión policial sufrida por los jóvenes de los barrios desfavorecidos (Semán 2006). Sin embargo, para parte de las personas de clase media que escuchaban rock a fines de los años noventa, esta corriente era estéticamente pobre, no asumía ningún riesgo y estaba “futbolizada”.<sup>5</sup>

El *indie* de los comienzos se distancia asimismo de otras vertientes de música alternativa de la época. Claramente, del rock “alterlatino” o “rock latino” que tuvo cierto apogeo por aquellos años y que, gracias al poder de la industria musical globalizada, atravesó México, Argentina y otros países, combinando un espectro muy amplio de géneros latinoamericanos, como la cumbia, el vallenato, la salsa, la ranchera, el candombe y la chacarera, en formatos rockeros (Karush 2019).<sup>6</sup> De manera menos evidente, el *indie* también se recorta del llamado “nuevo rock argentino”, denominación que alcanzó repercusión luego de 1993, entre el patrocinio de Soda Stereo y el empuje de grupos y *managers* emergentes. Esta música “sónica” sensible a la distorsión también era “alternativa” al proponer una estética y unas referencias musicales disruptivas respecto al

<sup>5</sup> Con esta expresión referían de forma despectiva al comportamiento de los/as seguidores/as de estos grupos: el uso de distintos fuegos de artificio (como “bengalas”), la expresión de cánticos en apoyo a los artistas, el despliegue de banderas, entre otras prácticas comunes en las canchas. Algunos grupos asociados a esta corriente son La Renga, Los Caballeros de la Quema y Callejeros.

<sup>6</sup> En Argentina fue abonado por Los Fabulosos Cadillacs, Los Auténticos Decadentes, la Bersuit Vergarabat, entre los grupos más conocidos.

rock nacional establecido.<sup>7</sup> Como señala Peña (2010), a pesar de tener referencias en común, los/as artistas *indies* se distanciarán de estos grupos. Una posible interpretación radica en que el término *indie* sirvió en los noventa para denominar lo que se mantuvo en el sector independiente, a diferencia del “nuevo rock argentino” que fue rápidamente apuntalado por las grandes disqueras.

Para el crecimiento del *indie* local resulta trascendental la llamada tragedia de Cromañón, un hecho aparentemente ajeno a él. Referimos así a un incendio durante un recital de la banda de rock barrial Callejeros que, en el filo del año 2004, causó la muerte de 194 personas, en su mayoría jóvenes. Resultado de la combinación de decisiones que se revelaron letales,<sup>8</sup> esta masacre trajo cambios para la ejecución de la música en vivo en Buenos Aires, con innumerables restricciones que, en principio, fueron un gran golpe para el sector independiente. A partir de ese momento, la vertiente “chabona” del rock perderá de manera progresiva el lugar central que había ostentado en años previos y es crecientemente descalificada por el resto del mundo del rock en una operación que Semán (2006: 76) llamó “venganza de clase”. De acuerdo con su interpretación, los rockeros de clase media, que habían visto desafiada su hegemonía por los rockeros de clases populares en los años previos, movilizaron una supuesta verdad musicológica —la pobreza estética del rock chabón— para dar cuenta de un hecho social —el incendio y la tragedia—. De esta forma efectuaron un ansiado ajuste de cuentas.

Aquel momento de convergencia “anti-rock chabón” habilitó que el espacio de la música considerada juvenil en la Argentina se abriera completamente a una renovación temática y estilística, delineándose un fin de ciclo. Frente al rock nacional consagrado —con su relevo “latino”— y el ascenso del rock barrial, el *indie* (junto con parte del rock “alternativo” y la música electrónica) venía elaborando desde fines de los noventa una modulación particular de la música joven que, de acuerdo con el diagnóstico de Gallo y Semán (2009) aportaba más a los sentimientos y la elegancia, privilegiando las narrativas intimistas por sobre las sociales. Se puede interpretar que, frente a cierto vacío<sup>9</sup> en el campo producido por los hechos de Cromañón, el *indie* encuentra lugar para hacer valer su propuesta, una que ya había conformado un pequeño radio de acción (especialmente una acumulación de experiencias autogestivas) y una legitimidad en los

---

<sup>7</sup> Encontraba sus mayores exponentes en grupos como Babasónicos, Los Brujos, Juana la Loca, El Otro Yo, Tía Newton, Martes Menta y Peligrosos Gorriones.

<sup>8</sup> Las personas murieron como efecto de respirar humo tóxico producido por el impacto de un fuego de artificio (una “bengala”) en el revestimiento acústico del boliche *República Cromañón*. Desde ese momento, controversias acerca de la complicidad entre empresarios y funcionarios estatales en la falta de controles sobre los espacios nocturnos y sobre la responsabilidad de los músicos del grupo y de la “cultura del aguante” del rock, poblaron el debate público y llegaron a un proceso penal que hasta ahora acumula cuatro juicios orales y más de veinte personas condenadas.

<sup>9</sup> En un primer momento, el vacío fue literal: muy pocas salas y espacios para eventos podían cumplir los nuevos requisitos gubernamentales para espectáculos en vivo, lo que promovió la clandestinidad y favoreció a grupos y artistas que tenían pocos requerimientos técnicos, caso de los/as cantautores *indies folk* y las bandas que hacían del *low fi* una forma de expresión.

años previos. Esta música *indie* se pensaba a sí misma como “renovadora”, “mejor” y “distinta” (González 2007).

Luego de 2005 se multiplican y vuelven cada vez más visibles en Buenos Aires grupos y artistas, sellos musicales, eventos —festivales, recitales— y publicaciones que serán identificados con la palabra *indie* y que revelan una trama de escenas locales conectadas. Blogs que curaban y pirateaban música se convertían en *net-labels*, emergían ciclos de recitales organizados por jóvenes blogueros y periodistas y festivales realizados por sellos, mientras las expresiones *indies* colonizaban la programación de festivales organizados por el Estado. Los usos del *indie* se generalizaron a punto tal que en ambientes universitarios era usual conversar sobre qué era o no el *indie*. Pareciera que esta denominación es usada para agrupar lo que se percibe como nuevo —las ideas de “recambio”, “renovación” y “nuevas generaciones” son recurrentes en los artículos de la época que presentan a las bandas “*indies*”— y reagrupar lo preexistente que resulta afín. De esta manera, *indie* empezará a designar la ebullición estética y organizacional de aquellos años, dinamizados por la masificación de Internet y la aparición de tecnologías de producción musical más accesibles que en el pasado.

¿Qué era lo que se estaba identificando como *indie* en este momento expansivo posterior a 2005? Mucho más que en los comienzos. En Buenos Aires, se reconocía de ese modo a los grupos de *indie* rock, a cantautores/as que apelaron a una sensibilidad *folk*, a solistas que se presentaban con orquestas y que renovaron la canción con repertorios eclécticos, a artistas que aspiraban a modernizar el folclore, incluso se asociaban al *indie* grupos que incursionaban en ritmos latinoamericanos e instrumentos como el cajón peruano.<sup>10</sup> Este camino expansivo continuó en los años siguientes, al punto que el *indie* paso a incluir conjuntos mucho más heterogéneos de rock de guitarras, pop de sintetizadores, canción *folk* y, en los últimos años, coqueteos con el *trap*. Esto, a su vez, se inscribió en un escenario donde la invocación al *indie* había trascendido un público entendido y era un caballito de batalla de las compañías y de la prensa. Varias bandas del *indie* que en 2005 actuaban en pequeños centros culturales, en la década siguiente lo hacían en grandes teatros, en espacios sagrados del rock local, como el festival *Cosquín Rock*, y en festivales internacionales como *Primavera Sound* o *Lollapalooza*. De la misma manera, el *indie* arribará a las tapas de revistas consagradas a artistas del *mainstream*, como *Rolling Stone* (el grupo insignia del *indie* platense, El Mató A Un Policía Motorizado, alcanzará ese lugar en el año 2016).

Este crecimiento, y el hecho de que grupos de artistas tan disimiles fueran incluidos en el *indie* fue generalmente celebrado, aunque criticado por algunos cultores de la primera hora que quizás vieron devaluada la exclusividad que antes podían arrogarse. Así, el creador del sello *Triple RRR* decía en una entrevista que el *indie* “fue una denominación que en su momento conllevaba una praxis, un espíritu y una musicalidad que

<sup>10</sup> Referimos a artistas como El Robot bajo el agua, Bicicletas, Coiffeur, Gabo Ferro, Julieta Rimoldi, Flopa Lestani, Pablo Dacal, Lisandro Aristimuño y Onda Vaga.

era de vanguardia. Hoy ya no. Cualquier boludo se pone la remera de la Velvet Underground". En el mismo sentido, un músico entrevistado perteneciente al sello *Laptra* señalaba cierta burocratización de la escena producto de la profesionalización.

El crecimiento del *indie* enfrentó a sus participantes a desafíos menos esperados: especialmente ser objeto de una revisión focalizada en el papel que en su producción tuvieron y tienen las mujeres, lesbianas, varones no heteronormativos y un amplio elenco de personas disidentes a los mandatos de género binario. Desde 2016, los "escraches"<sup>11</sup> a varones del rock *indie* que habían abusado de admiradoras y colegas animaron una revisión crítica de las jerarquías en el campo y una politización en clave de género. Al calor de la expansión de una sensibilidad feminista, configurada alrededor de la lucha por una ley de interrupción voluntaria del embarazo, las bandas que excluían a los varones encontraron un lugar mayor y explotaron los circuitos de festivales, fechas y sellos animados por este activismo. Este movimiento es tan importante que, para algunos críticos, es lo único que le podrá devolver el rock al *indie* "hedonista" y "decadente" de factura más reciente (Schanton 2020), que comienza a mostrar sus primeros signos de agotamiento, desplazado por el estallido del *trap* y otros ritmos urbanos.

Acercándonos al final de la década de 2010, quedaba claro que el *indie* había recorrido un camino de creciente pluralización: si a fines de los años noventa, en los inicios de su apropiación en el Argentina, el *indie* fue considerado un estilo específico de rock y se ajustaba en buena medida a las definiciones construidas para el *indie* inglés y norteamericano – una música *lo-fi* y minimalista, que remitía a un canon blanco, cerebral más queailable, con referencias al rock *underground* y a la tradición de la letra sensible y/o inteligente, afín a la ética DIY – Do It Yourself – (Hesmondhalgh 1999; Kruse 1993; Reynolds 1986) –, en su desarrollo de los últimos veinte años en distintas escenas locales, se revela como una realidad socio-musical multidimensional que contiene y sobre determina una variedad de estilos. Se asemeja así a otras experiencias *indies* en el mundo, por ejemplo, la española, donde las formaciones no tienen características musicales comunes (Barrera Ramírez 2017). En nuestro caso, esta pluralización se explica por varias razones: la polivalencia del término y su empleo internacional, la necesidad de "recambio" y "renovación" en el rock argentino y el dinamismo de las escenas *indie* locales. Acercarnos etnográficamente al desarrollo del *indie* en La Plata, una plaza muy importante para este fenómeno en Argentina, puede ayudar a iluminar este último punto. Si *indie* es una categoría polisémica y en permanente proceso de significación no sólo lo es porque es apropiada de distintas maneras, sino porque se encuentra imbricada en

---

<sup>11</sup> Se refiere a un método de acción directa que implica protestar sobre un hecho que se considera un delito, pero que no encontraría un cauce satisfactorio o una reparación pertinente en la justicia tradicional. Con una historia en el movimiento de derechos humanos, en el caso del rock y del *indie*, los "escraches", especialmente en una modalidad virtual, permitieron relatar la violencia machista de músicos varones, incluyendo casos de abuso y violación. Este fenómeno marca un antes y un después en la historia del rock local. Mallaviabarrena (2020) permite ver estos "escraches" como puntos de inflexión en la politización feminista que sobre el *indie* operan jóvenes porteñas.

usos situados de la música, tal como fueron definidos previamente. Analizar estos usos es una llave para acercarnos a transformaciones más amplias en el rock y la música popular argentina.

## Usos del *indie* en La Plata

Siguiendo nuestros datos etnográficos, presentaremos ahora las características centrales de la escena local y los colectivos artísticos del *indie* en La Plata, con el objetivo de mostrar el desempeño de los actores y cómo en este accionar la música es parte constitutiva.

La Plata es una ciudad de alrededor de 700 mil habitantes, cuya actividad cultural y musical se encuentra muy desarrollada. En 2008, por ejemplo, un censo local reveló la existencia de más de 500 agrupaciones musicales (Bergé y Cingolani 2017: 2). La explicación siempre incluye el hecho de que la ciudad alberga una universidad de renombre (y su correspondiente Facultad de Artes), que recibe estudiantes de todo el país, especialmente de la provincia de Buenos Aires. Al menos desde los años noventa, el ensayismo y periodismo cultural local, así como varios/as músicos/as entrevistados/as hablan de una “ciudad artística”, “joven” y “rockera”. En particular, el llamado “rock platense” y luego el *indie* han sido reconocidos como vectores de la renovación del rock a nivel nacional en los últimos veinte años. En contraposición a este despliegue de las escenas independientes, en La Plata no se ha desarrollado una industria discográfica y musical significativa: históricamente, la vecina ciudad de Buenos Aires ha sido el nicho discográfico por excelencia (Palmeiro 2005), donde actualmente también se registran la mayoría de las empresas y emprendimientos musicales del país.

Grupos rockeros de La Plata —El Mató A Un Policía Motorizado, Shaman, Sr. Tomate, Pérez, Valentín y los Volcanes, 107 Faunos— fueron vistos como una fresca renovación del *indie* de los noventa. Más tarde se sumaron también cantautores intimistas —como Seba Rulli y Pablo Matías Vidal— a las filas del *indie* platense. Al menos en sus comienzos, la música de estos proyectos se caracterizaba por una instrumentación clásica de rock (guitarra, bajo, batería, teclados), sonido *low fi*, simplicidad compositiva, ausencia de demostraciones de virtuosismo en la ejecución, la afección por elementos disonantes y distorsionados y, entre otros rasgos, la centralidad de las guitarras para crear y sostener climas y texturas. Al mismo tiempo, casos renombrados del *indie* platense se acercaban en su estética al mundo del fútbol y del barrio, relajando las fronteras rígidas que gran parte del *indie* porteño había establecido con el rock “chabón” y despegándose de una actitud esteticista y desentendida de la política. Con el tiempo, la renovación generacional y la aceleración tecnológica habilitaron la incorporación plena de los sintetizadores y de un sonido electrónico en las nuevas bandas del *indie*, camino no explorado en los inicios del fenómeno y en el que incursionaron grupos como Un Planeta, Peces Raros e Isla Mujeres.

En la implantación y desarrollo del *indie* en La Plata los sellos musicales gestionados entre pares se constituyeron como el actor más relevante y distintivo, en tanto este tipo de sellos se desarrollaron en otros sitios del país, pero no con la misma extensión y consecuencias. Casi todas las bandas y artistas *indies* de la ciudad están o estuvieron nucleadas en algún sello, compuestas en buena medida por estudiantes de la Universidad o jóvenes graduados/as. En el período cubierto etnográficamente encontramos más de diez sellos de este tipo conformados alrededor del *indie* en un sentido amplio. Mientras en el año 2009, cuando comenzamos la investigación, se reconocían cuatro sellos activos (*Mandarinas Records*, *Laptra*, *Cala* y *Cloe Discos*), en el año 2013, ya podíamos enumerar por lo menos diez. A *Laptra* y *Mandarinas Records*, que seguían en funcionamiento, se sumaban *Concepto Cero*, *Uf Caruf*, *Dice Discos*, *Tomas del Mar Muerto*, *Serial Música*, *Choco Discos*, *Tsunami Records*, *Unclan Discos*, *Algo Increíble*, entre otros.

Estos sellos funcionan como redes de artistas que se relacionan con base en una sociabilidad previa y una afinidad estilística flexible, producto de una relación más abierta y menos codificada con los géneros musicales ya constatada en la literatura para otros contextos (Gallo y Semán 2016). Por ejemplo, *Laptra* se había conformado alrededor del año 2004 a partir de darle un nombre a un grupo de jóvenes que compartía actividades al menos desde comienzos de la década: bandas que se armaban y desarmaban a un ritmo frenético, fechas, *fanzines*, pero también comidas, veladas de lectura, salidas nocturnas, reuniones para “jugar a la *play*” y viajes de vacaciones a la costa atlántica. De manera similar, *Concepto Cero*, iniciado en 2009, se había formado a partir de compañeros de la Facultad de Artes y ex compañeros de colegio. Finalmente, *Dice Discos*, de formación más tardía, tenía sus comienzos en zapadas musicales, clases de instrumento y encuentros en la calle andando en skate por City Bell, localidad residencial en las afueras de La Plata. En los sellos se alimentan amistades basadas fundamentalmente en tocar, producir y escuchar música, aunque en varios casos las competencias de las personas implicadas incluyen y combinan otras disciplinas como la poesía, el diseño y las artes visuales.

Quienes forman parte de la red del sello comparten entre sí eventos, salas de ensayo, estudios de grabación, equipos, tecnologías, dinero, como también contactos, información y decisiones. Estos sellos no tienen “oficinas” ni sedes físicas fijas, pero no son entidades meramente digitales. Durante el período etnográfico, los/as integrantes trabajaban en conjunto para organizar recitales, festivales y fiestas, así como editar discos. También algunos de ellos lanzaron *fanzines* y estuvieron involucrados en la producción de revistas digitales, organizaron muestras de artes visuales y recitales de poesía, musicalizaron ciclos de cine, serigrafiaron remeras de sus bandas, armaron ferias de discos y, en algunos casos puntuales, regentearon centros culturales que eran usados a la vez como escenario de eventos, espacio de cursos y talleres y lugar de residencia para integrantes de la red. De esta manera, bajo la denominación sello, que remite a un fenómeno en extremo conocido y expandido en los mundos musicales, el del sello discográfico, aquí se designan prácticas y sentidos que han dejado de responder de forma única a un patrón

de edición de discos, e incluso a un patrón exclusivamente musical (hemos trabajado en detalle esta cuestión en Boix 2020).

Para dar cuenta más concretamente de los usos del *indie*, veamos algunas características de los eventos organizados por *Dice Discos* en su centro cultural *El Dice*, el cual funcionó alrededor de diez años, entre 2006 y 2016, en un espacio prestado, una fábrica abandonada de cerámicos próxima al centro de Villa Elisa, localidad de la zona norte de La Plata. Los eventos en *El Dice* empezaban generalmente entre las ocho y las nueve de la noche, dado que el equipo del sello, constituido por alrededor de quince personas, gestionaba un “buffet” de comidas a precios populares, donde nunca faltaban las opciones vegetarianas. El encargado de cocinar solía ser quien tocaba sintetizadores en Un Planeta, el grupo más famoso del sello. Los eventos siempre incluían exposiciones de fotografías, instalaciones audiovisuales u otras expresiones artísticas, generalmente a cargo de parejas, amigos/as y conocidos/as. El sonido era operado por otros integrantes de Un Planeta, que por entonces comenzaban a dedicarse profesionalmente a dicha actividad y utilizaban las redes del sello como plataforma de despegue. Cuando tocaban los/as artistas, solía haber “visuales”<sup>12</sup> y entre grupo y grupo *DJs* o personas que musicalizaban la noche. Asistir a *El Dice* era una experiencia de cercanía: no había personal de seguridad, muchas veces no se pagaba entrada, los/as músicos/as circulaban entre el público y el ambiente era permisivo —se podía fumar marihuana abiertamente, intervenir las paredes del lugar o quedarse descansando en los sillones desperdigados por el sitio—.

En estas actividades, organizadas alrededor de la música, gestionar se volverá una palabra clave que refiere a todo lo que implica llevar adelante el proyecto: seguir y actualizar las redes sociales y subir el material grabado a las plataformas de *streaming*, reunirse a pensar una estrategia de promoción, asistir a una reunión con un funcionario estatal del área de cultura para proponer demandas e ideas, contactar e invitar a otros/as artistas a participar, grabar y mezclar discos, presentarse a becas y subsidios y buscar *sponsors*, entre otras actividades que recuperamos de nuestro trabajo de campo. Observamos entonces que la actividad musical organizada en sellos, que empezó a la manera de un “juego” en el marco de “grupos de amigos” (según expresiones repetidas en conversaciones y entrevistas), progresó en varios casos hacia el desarrollo de un “compromiso” con la música. Este “compromiso” se inscribe en una situación en la que es posible, como decía uno de nuestros interlocutores, “tratar todo el tiempo con música” sin necesidad de ocupar el papel de ejecutantes o intérpretes. Así, un músico de una banda en ascenso de La Plata repartía su tiempo entre asistir a ensayos, presentaciones, entrevistas y otras actividades de su grupo; grabar, mezclar y masterizar en su *home studio* y realizar sonido en vivo para otros/as artistas. De la misma manera, una música se dedicaba a tocar en tres grupos, hacer *jingles* publicitarios, presentarse a becas y estudiar

<sup>12</sup> Hablamos de imágenes con medios digitales que se proyectan en lienzos o pantallas en los locales de música en vivo. Estas imágenes muchas veces son procesadas en tiempo real a través de una computadora por un/a Vj (del inglés videojockey).

una carrera universitaria orientada al sonido. Por último, otro de los músicos con los que tratamos, luego de operar como *community manager* de varios eventos culturales, programaba eventos musicales para instancias del Estado y era convocado para trabajar en una compañía de distribución de música en línea. Como vemos, en estas redes de sellos se valora a un/a músico/a y artista multitareas, cuyas habilidades desbordan lo estrictamente musical.

A partir de esta breve y sintética composición etnográfica, podemos plantear dos claves de análisis que podrían dar cuenta del éxito de la implantación del *indie* en La Plata. Por un lado, la organización en sellos anclada en la vida cotidiana y en la apropiación de nuevas tecnologías, habilitó distintas maneras de estar en la música, desbordando las opciones relativas a la composición y ejecución musical. Las posibilidades de acción eran muchas para una escena cuyos integrantes declaraban abiertamente que otras prácticas estéticas, como la fotografía, el diseño y el vestuario, tenían tanta relevancia como la música. Así, como vimos, muchas personas podían sentirse parte del *indie* aún sin estar arriba del escenario. Incluso, en La Plata, las competencias musicales exigidas en el *indie* no eran las mismas que en otras escenas identificadas con la música latinoamericana, el tango, el folclore o la música contemporánea, más permeadas por criterios académicos procedentes de la Facultad de Artes. Esta misma flexibilidad estaba en la formación de los sellos, armados con muy poca financiación y riesgo, aunque sí con estudio y capacitación. Estos/as jóvenes sabían que lejos habían quedado los tiempos en que sólo podían dedicarse a la composición y la ejecución de sus obras, y, por medio de tutoriales en línea, clases en instituciones privadas, capacitaciones estatales, lecturas y conversaciones con quienes ya lo habían intentado, se formaron en la gestión de sus proyectos.

Por el otro lado, esta misma organización institucionalizó esas sociabilidades en una marca, una identidad, un sello y las puso al servicio del fortalecimiento de los proyectos musicales. A lo largo de los años, el ecosistema de los sellos se revela lo suficientemente maleable para alojar un proceso donde el “juego” y el placer de hacer música incorpora criterios asociados clásicamente a la música como trabajo. El sello se descubre compatible con el establecimiento de relaciones con otros actores, con el objetivo de obtener recursos por fuera de las redes amicales y familiares, interés que coincidió con la mayor atención estatal y comercial a este fenómeno, especialmente desde la segunda década de los 2000. De acuerdo con esta situación, incluso cuando la mayoría de los grupos no obtenían todos sus medios de vida de la música, aspiraciones muy claras de “profesionalización” comienzan a aparecer, cifradas en una mayor división del trabajo, una búsqueda de recursos e incremento de las inversiones de dinero, mejoras en el audio y la técnica, una mayor atención a la imagen de los artistas, entre otras motivaciones. Todo esto venía a complejizar la noción de independencia, que incluía ahora prácticas y relaciones con actores que generaciones previas del rock autogestionado habían conjurado y, especialmente, venía a conmover la figura y la identificación de los/as músicos. En sus perfiles se observa un descentramiento de la noción de estrella de rock que no

entiende nada de gestión y de política. En el *indie*, en este sentido, se percibe una salida de una concepción romántica del arte y de las figuras artísticas.

Hablar de música *indie* en La Plata no implica hablar sólo de apropiaciones de una serie de estilos musicales, ni de una mera modalidad independiente de la producción musical, sino de una específica forma de hacer. Para quienes forman parte de las redes del *indie* la música es una práctica que exige compromiso, a la vez que un recurso para relacionarse con otras personas y crear lazos, relaciones e instituciones. Pero ¿cuáles son las condiciones históricas que habilitaron esta forma de hacer música? Como dijimos previamente, la escena platense vio nacer y desarrollarse a algunas de las bandas más renombradas del *indie* en el país. Pero este crecimiento no implicó en el caso platense ni en ningún otro su conversión en el *mainstream* del campo del rock argentino. Al notar el crecimiento de la música producida por fuera de las grandes discográficas durante los últimos quince años, varias contribuciones (Reynolds 2009; Lamacchia 2012) resaltan la pérdida de sentido de la distinción convencional entre lo *under* y lo *mainstream*, en tanto términos polares referidos a la estructura de la industria musical. Englobando estas ideas en un argumento más general, Gallo y Semán (2016) entienden que los últimos años se ha complejizado la relación entre las distintas escalas de producción, de difusión y de consumo de la música, al producirse un “desdoblamiento de las escenas musicales” que hace aparecer un pliegue en el que se articula alrededor de la música un espacio social que no existía en la época del imperio de las grandes discográficas (Gallo y Semán 2016: 22). Este intersticio es el resultado de lo que músicos/as, escuchas, periodistas y otros/as participantes del mundo musical hicieron con una serie de condiciones que no existían previamente: la pérdida de centralidad de las discográficas y la reconfiguración del mercado de la música, la irrupción de tecnologías que eliminaron o relativizaron la importancia de los intermediarios en la producción musical, las transformaciones en el uso del tiempo libre y, entre otras, los cambios en los modelos y retóricas artísticas. Siguiendo estos argumentos, podríamos decir que el *indie* en Argentina se realiza plenamente en un momento donde lo independiente no es sinónimo de marginal o subterráneo y donde las escenas de escala media se han podido desarrollar más que en el pasado. De este modo, las expresiones del *indie*, junto con otras músicas actuales en Argentina, se ubican en un espacio intermedio novedoso que articula una nueva relación con la música y con los medios de producción de música. Creemos que allí radica en buena medida el éxito de su implantación.

## Reflexiones finales

A lo largo de estas páginas, y desde la combinación entre datos documentales y etnográficos, mostramos de manera panorámica cómo se implantaron y desarrollaron expresiones musicales identificadas con el *indie* en el área metropolitana de Buenos Aires en los últimos veinte años. Mientras a fines de la década del noventa, el *indie* aparecía como un “microcosmos” situado en la ciudad de Buenos Aires, donde la influencia

del rock angloamericano era determinante, en un escenario más reciente y luego de un largo recorrido, el término *indie* venía a reunir una corriente comparativamente más grande y heterogénea de la música argentina, pluralizada en cuanto a los estilos musicales, las escenas, los modos de hacer y las generaciones que participan. Esta corriente *indie*, de cuyas vertientes hemos analizado solo la radicada en el AMBA y específicamente la asociada a La Plata, es considerada por muchas intervenciones públicas como un vector de la transformación del rock argentino.

En la primera sección del artículo, seguimos los usos del término *indie* en los materiales documentales, referidos sobre todo al AMBA. Allí nos focalizamos en las clasificaciones negociadas y disputadas por las personas músicas, productoras, periodistas, entre otras, que componen el *indie* en esa zona. Descubrimos que la palabra *indie* viene denominando rasgos de estilo y referencias musicales bastante heterogéneos, en una pluralización y crecimiento creciente a medida que se avanza en el período en estudio. Este éxito responde al dinamismo que la categoría *indie* adquiere a nivel global acompañando el cambio tecnológico, a la necesidad de recambio y renovación del rock argentino, así como a los usos en las escenas locales. Para dar cuenta de este último punto, a nuestro juicio el más importante, dada la relevancia que en el *indie* adquiere la forma (aunque no siempre la misma) de producir, editar, gestionar, en definitiva, organizar la música, en la segunda sección de este trabajo exploramos etnográficamente el *indie* de La Plata. En esta escena central para el fenómeno más amplio, focalizamos en los sellos musicales, una reunión de personas, tecnologías y proyectos que no se identifica por cualidades exclusivamente sonoras o estilísticas y que, en su afán de producir mucho más que música y de hacerlo a partir de una red de pares, engrosa las participaciones y las adhesiones al fenómeno *indie*. Se encuentra allí un uso de la música específico con formas de producción intensivas en tecnología, sostenidas en escenas locales, descentradas de los géneros musicales en sentido musicológico clásico, interesadas tanto en la gestión como en la estética, y apoyadas sobre lazos amicales. Estas redes de pares tienen la suficiente flexibilidad para producir comunidad a la vez que negocio a pequeña y mediana escala. En estas redes se observan formas de trabajo, criterios de consagración y de procesos de profesionalización alejados tanto de los parámetros de las estrellas de la industria discográfica como del modo de trabajo autogestionado históricamente previo que “iba de los ensayos en la cochera a los *shows* en el club o el bar local” (Paz 2018: 20).

Indagar en una escena puntual no sólo permite conocer las características específicas de implantación de una expresión del *indie*, sino que tiene al menos otros dos efectos. En primer lugar, evidencia la idea que proponíamos al comienzo: no resulta productivo proponer una fórmula musicológica, estética o sociológica que englobe todas las expresiones *indies* y trate de conciliar lo inconciliable. En segundo lugar, permite dimensionar que en otras escenas de Argentina donde el término *indie* fue elevado a recurso de identificación, han tenido que producirse usos locales tan eficaces como los que apreciamos en La Plata. El caso platense (que, dada su circulación y visibilidad, probablemente pu-

do haber tenido efectos modélicos en otras escenas), es una plataforma para interrogar esos otros casos. ¿Cuáles son allí los actores claves, como en La Plata lo son los sellos? ¿Sobre qué tradiciones previas se asienta el fenómeno? ¿Qué sociabilidades alrededor de la música están involucradas? ¿De qué modos allí los/as músicos se esfuerzan por producir de una manera “independiente”? Además, ¿qué paralelismos y diferencias podemos trazar al comparar estas escenas *indies* a escala federal? ¿Y cómo dialogarían estos datos con la resignificación continua del término y su instauración a la vez como traición y promesa de algo que todavía queremos seguir llamando rock? En otras palabras, la continuación de la investigación de cada expresión *indie* puntual abonaría una comprensión más fina del *indie* en Argentina y de la renovación que en verdad implica.

Para concluir, esta renovación *indie* no es traccionada por bandas y artistas que emulan el estrellato de los grandes nombres, sino por redes apretadas de músicos/as, artistas, fotógrafos/as, periodistas, entre otras personas, que componen y graban, escuchan y difunden, presentan y venden, aman e identifican, conectan y relacionan, una música que, si pudo plantearse como novedosa frente al rock argentino previo, lo hizo no tanto gracias a una moda internacional o a una inflación terminológica, sino porque pudo hacerse presente en la vida cotidiana de miles de personas. En esa presencia, finalmente, se observa un desborde no sólo del género musical sino también de la música, por lo que su estudio podría iluminar procesos contemporáneos más amplios. En los últimos años, la juventud, aunque no solo ella, monta sus propias editoriales, productoras audiovisuales, marcas de ropa, ferias *vintage*, estudios de diseño y da cursos sobre toda cosa que se pueda aprender. De aquí en adelante, merece la pena establecer conexiones entre estos emprendimientos autónomos de producción de sentido para ponderar en qué medida el aspecto organizacional del *indie* que señalamos en los inicios se vuelve un modo de producción social más generalizado.

## Referencias

Barrera Ramírez, Fernando

2017 Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial. *Cuadernos de música iberoamericana* 30:169–178.

Becker, Howard

2008 *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

2016 *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bergé, Elena y Josefina Cingolani

2016 ¿“LA PLATA CIUDAD ROCK”? Tensiones y disputas por la territorialización de un sonido. *Revista Planeo* 30:1–14.

Ornela Boix

Boix, Ornela

- 2017 Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música "indie" de la ciudad de La Plata (Argentina). *Papeles del CEIC* 2:1–25.
- 2020 Sellos musicales ayer y hoy: "Un comodín para decir un montón de cosas". *Revista Argentina de Estudios de Juventud* (14):1–24.

Di Cione, Lisa

- 2012 *Musicología de la producción fonográfica: Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del '80 en la Argentina*. Trabajo presentado en X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latino-Americana, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

Eseverri, Máximo

- 1998 ¿Hay, no hay, habrá alguna vez? La utopía del college argentino. *No. Página 12* (3 de noviembre). URL: <https://www.pagina12.com.ar/1998/suple/no/98-09/98-09-03/nota1.htm>, último acceso 01.10.2021.

Fellone, Ugo

- 2018 Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop. *Cuadernos de Etnomusicología* 12:258–282.

Fouce, Héctor y Fernán Del Val

- 2016 De la apatía a la indignación: Narrativas del rock independiente español en época de crisis. *Methados* 4(1):58–72.

Frith, Simon

- 2014 *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

Gallo, Guadalupe y Pablo Semán

- 2009 "Superficies de placer": sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010. *Cuestiones de Sociología* 5-6:123–142.
- 2016 Gestionar, mezclar, habitar: Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En: Guadalupe Gallo y Pablo Semán (eds.), *Gestionar, mezclar, habitar*, pp. 15–69. Buenos Aires: Gorla - EPC.

González, Julia

- 2007 La última escena: Este es el nuevo rock argentino. *No. Página 12* (12 de julio). URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2880-2007-07-12.html>, último acceso 01.10.2021.

Hesmondhalgh, David

- 1999 Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. *Cultural Studies* 13(1):34–61.

Igarzábal, Nicolás

- 2018 *Más o menos bien: el indie argentino en el rock post Cromañón (2004-2017)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Karush, Matthew

2019 *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Kruse, Holly

1993 Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music* 12(1):33–41.

Lamacchia, María Claudia

2012 *Otro cantar: La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.

López, Vanina Soledad

2017 Itinerarios del underground porteño de los 80: una cartografía cultural de lugares de socialización nocturna y experimentación artística de la Ciudad de Buenos Aires (1982-1989). Tesis de Maestría. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.

Mallaviabarrena, Sofía

2020 “Hice mi propio soundtrack de la ruptura”: vinculaciones de jóvenes mujeres con la música indie en la ciudad de Buenos Aires (2018-2019). Tesis de grado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Ministerio de Gobierno. Unidad de Proyectos Especiales para el Área Metropolitana de Buenos Aires

2020 *¿Qué es AMBA? El área metropolitana de Buenos Aires*. URL: <https://www.buenosaires.gob.ar/gobierno/unidades%20de%20proyectos%20especiales%20y%20puerto/que-es-amba>, último acceso 01.10.2021.

Pairone, Juan Manuel

2019 Cómo se forjó la nueva escuela de la canción argentina. *Billboard* 26 de diciembre de 2019. URL: <https://billboard.com.ar/como-se-forjo-la-nueva-escuela-de-la-cancion-argentina/>, último acceso: 30 de abril de 2021.

Palmerio, César

2005 *La Industria Del Disco: Economía de las PyMEs de la Industria discográfica en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Investigaciones OIC, Secretaria de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.

Pauls, Alan

2000 ¿Por qué no ser un Jedi? Suplemento Especial. *Página 12* Decimotercer aniversario(26 de mayo). URL: <https://www.pagina12.com.ar/especiales/13aniversario/nota18.htm>, último acceso 01.10.2021.

Paz, Luis

2018 *Fábrica de música: Ideas, escenas y testimonios de una década de transformaciones*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Estudio Urbano.

Peña Boerio, Victoria

2010 Música e identidad juvenil post año 2000: el indie en Buenos Aires. Tesis de grado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Plotkin, Pablo

1999 La música que no escuchan todos. *No. Página 12* (11 de noviembre). URL: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/no/99-11/99-11-11/NOTA1.HTM>, último acceso 01.10.2021.

2000 Dos recetas magistrales para combatir la mediocridad del rock argentino 2000. *No. Página 12* (21 de septiembre). URL: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/no/00-09/00-09-21/nota2.htm>, último acceso 01.10.2021.

2001 Fernando Ruiz Díaz, ex electricista, estrella de la década del '00: "con el rock, es muy fácil que te pierdas". *No. Página 12* (8 de marzo). URL: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-03/01-03-08/nota1.htm>, último acceso 01.10.2021.

Reynolds, Simon

1986 Against Health and Efficiency: Independent Music in the 1980s. En: Angela McRobbie (ed.), *Zoot Suits and Second-Hand Dresses*, pp. 245–255. Londres: Youth Questions, Palgrave Macmillan.

2009 *Después del rock: Psicodelia, post-punk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Schanton, Pablo

2002 Malkmus: ¿Por qué estás tan distante? *Clarín* (30 de abril). URL: [https://www.clarin.com/extrashow/malkmusdistante\\_0\\_rJX1RQBgCtg.html](https://www.clarin.com/extrashow/malkmusdistante_0_rJX1RQBgCtg.html), último acceso 4 de agosto de 2021.

2020 "Volvíamos para ser mujeres": La interpelación del feminismo al rock argentino. *Revista Otra Parte*. URL: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/volvimos-para-ser-mujeres-la-interpelacion-del-feminismo-al-rock-argentino/>, último acceso 01.10.2021.

Semán, Pablo

2006 El pentecostalismo y el rock chabón en la transformación de la cultura popular. En: Daniel Míguez y Pablo Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*, pp. 197–228. Buenos Aires: Biblos.

2016 Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia. *Estudios sociológicos* XXIV(100):1–40.



# “El amor al arte necesita fondos para que funcione”.

## Dinámica Artístico-Económica entre los Productores de Eventos en la Escena Musical Electrónica de Posadas, Misiones, Argentina

Ricardo Aníbal Fank Ríos\*

Recibido / Received: 19 de diciembre de 2020, Aceptado / Accepted: 27 de junio de 2021.

### Abstract

Based on an empirical investigation of the “electronic music scene” of the capital city of a peripheral province in Argentina, I try to contribute to an anthropological definition of the “event producer” as an economic subject that works and trades, and also develops artistic criteria of “curatoship” that differentiate him from DJs, producers and bolicheros (owners of dance venues). I affirm that with an “event” he simultaneously produces a commodity and a piece of art.

### Keywords

scene, art, economic, producer, event

### Resumen

A partir de una investigación empírica de la “escena musical electrónica” de la ciudad capital de una provincia periférica en Argentina, procuro aportar a una definición antropológica del “productor de eventos” como un sujeto económico que trabaja y comercia, y asimismo desarrolla criterios artísticos de “curaduría” que lo diferencian de *DJs*, *producers* y bolicheros (dueños de locales bailables). Afirmo que con un “evento” produce simultáneamente una mercancía y una obra de arte.

### Palabras clave

escena, arte, economía, productor, evento

---

\* Universidad Nacional de Misiones (Argentina).

## Introducción

Este texto presenta los resultados principales de una investigación empírica que tomó forma de tesis de licenciatura para antropología social. La metodología constó de observaciones *in situ* en fiestas y eventos, así como decenas de entrevistas en profundidad a organizadores y productores de música electrónica de la ciudad de Posadas entre los años 2013 y 2018<sup>1</sup>. He agrupado a los entrevistados en “camadas”, tomando por referencia su momento aproximado de ingreso a la escena: La primera a principios de 1990, la segunda hacia finales de esa década y la tercera a finales de la década del 2000.<sup>2</sup>

A partir de dicha investigación postulo a la “escena electrónica” como una unidad analíticamente dividida entre “arte” y “economía”. En tanto “arte”, la escena se expresa en la “fiesta”, y en tanto “economía”, se manifiesta en el “evento”. Fiesta y evento son representaciones “nativas” que recupero como conceptos que denotan dos orientaciones presentes en el espacio social de la escena electrónica posadeña. Los eventos son creados y desarrollados artística y económicamente por un sujeto social concreto: “el productor”. Este se constituye en relación y oposición al *DJ* (mezclador de música en vivo), al *producer* (compositor musical), al público y a los bolicheros, oscilando entre el arte de “organizar” fiestas y la economía de “producir” eventos.

## Las “Escenas Musicales” Electrónicas en Argentina

Las investigaciones sobre fiestas de música electrónica en la Argentina tienden a enfocarse en dos actores principales: los *DJs* y los públicos. En tanto que el *locus* de sus observaciones suelen ser las interacciones que suceden en las pistas de baile de *clubs* o festivales. En estos análisis, dichos actores conforman y transforman un espacio de interacciones al que denominan “escena musical” (Gallo 2011; Lenarduzzi 2016).

Asimismo, presentan dos formas de construir y abordar estas “escenas musicales electrónicas” según mayor o menor sea la importancia dada a las interacciones acontecidas en las pistas de baile: una observación hacia el “interior”, de prácticas observables entre los sujetos participantes de la pista de baile, a las que se entiende como artísticas o estéticas; y una observación hacia el “exterior”, de prácticas operantes en los márgenes de la pista y más o menos veladas, a saber: la condición organizativa o económica.

En ambas aproximaciones se postula que el organizador de fiestas es el encargado de la dimensión económica de la escena (Blázquez 2016; Gallo 2016; Gallo & Lenarduzzi

---

<sup>1</sup> Dos de estos productores se encuentran en el rango de entre cuarenta y cincuenta años, seis de ellos entre los treinta y cuarenta años y dos entre los veinte y treinta años, todos ellos varones.

<sup>2</sup> Considero que este constructo analítico de “camadas”, acompañado por la referencia del género musical hacia el que orientan sus fiestas, resulta suficientemente descriptivo de las personas entrevistadas, por lo que se omitirán sus nombres propios.

2016; Gallo & Semán 2016). Sin embargo, también se afirma que la escena se conforma en las pistas de baile, y no se advierte que los organizadores cumplan un papel relevante cuando se observan las pistas en esta sincronización kinésico-sonora. Desde este plano de observación, los organizadores no integrarían la artística de las fiestas, como sí lo hacen los *DJs* y los bailarines.

Quizá por enfocarse en grandes urbes argentinas como las ciudades de Buenos Aires y Córdoba, con una mayor densidad demográfica y una efervescente oferta de fiestas, estos estudios se permiten suspender el análisis de la producción económica para avanzar sobre otras dimensiones de interés, ubicando a los productores de eventos como meros entes de financiamiento.<sup>3</sup>

Posadas es una locación periférica en el circuito de eventos electrónicos nacionales y su marginalidad se agrava por la inexistencia de otras instancias relevantes para la constitución de una escena musical tales como sellos discográficos, escuelas de producción musical, *clubs* exclusivos del género, agencias de artistas, marcas internacionales de eventos o empresas de construcción de equipamiento especializado (Calvo: 2018). Asimismo puedo mencionar la escasa y esporádica presencia e incidencia de *DJs* locales (menos de cinco) en escenarios nacionales durante el período del trabajo de campo.

Por estas razones, el espacio geográfico presenta una combinación particular de dimensiones empíricas que considero pertinente desandar, ya que la producción de eventos de música electrónica en la ciudad de Posadas comienza casi en paralelo a la de las otras grandes urbes mencionadas durante la década de 1990 y subsiste hasta la actualidad.

Dada esta centralidad de la figura del productor en Posadas y su escaso abordaje por la bibliografía especializada en Argentina me pregunto: ¿Cómo las tensiones entre lo “artístico” y lo “económico” constituyen a la práctica de producir eventos en esta “escena musical electrónica” periférica? Así, me propongo describir la “escena” a partir de la siguiente hipótesis: el productor de eventos de música electrónica además de comerciante es “artista” y el evento además de mercancía es una “obra de arte”.

## Las Prácticas Económicas en la Producción de Eventos

El productor de eventos es primeramente un comerciante. De acuerdo con Marx el capital del comerciante “debe aparecer originariamente en el mercado en la forma de capital dinerario, pues no produce mercancías, sino que sólo comercia con ellas, intermedia su movimiento” (1991: 345-346). Esto sin embargo es parcialmente adecuado a la situación del productor, porque de acuerdo a las redes de relaciones en las que se halla inserto

<sup>3</sup> Según el último Censo Nacional, realizado por el INDEC en el año 2010, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires contaba con casi 3 millones de personas, el “Gran Córdoba” (la capital y sus zonas de influencia) contaba con casi 1 millón y medio de personas, mientras que el “gran Posadas” apenas superaba las 300 mil personas.

identifico que sí crea una mercancía nueva: el evento. El evento es algo más que la música en sí aunque se fundamenta en ella, en otras palabras, es una mercancía que alberga a otras: el *DJ set* y el *track*.

Jaques Attali afirma que “la música remite a la triplicidad de toda obra humana: disfrute del creador, valor de uso para el oyente y valor de cambio para el vendedor” (1995:20). Para su abordaje plantea cuatro redes o formas de difusión de la música: del ritual sacrificial, de la representación, de la repetición y de la composición. Cada red se caracteriza por un código, un modo de audición, un tipo de difusión, una estructura tecnológica y una economía. Recupero algunas indicaciones respecto a la organización de la música en la red de la repetición ya que señala el polo en el que se encuentra protótipicamente como mercancía.

La red de la repetición surge con la grabación de la música, allí se consume individualmente la objetivación de la música en el disco. Es así que el objeto sonoro se vuelve rápidamente obsoleto al independizarse del oyente y del compositor. La producción y reproducción repetitiva de representaciones grabadas hace necesario gastar cada vez más valor en la constante creación de demanda.

En línea con Attali, quien se centra en la actividad del músico, y en un sentido similar a lo planteado por Gallo (2016: 160-166) respecto a la dimensión “diurna” de un club “nocturno”, sostengo que los momentos previos de armado y aquellos posteriores de prolongación de los eventos resultan instancias constitutivas de esta escena musical y que sus actores principales son los productores antes que los *DJs* o el público.

En Posadas la actividad de producir eventos puede indicarse como laboral porque conforma una serie específica de relaciones basadas en la (auto) explotación de mano de obra, la compra, alquiler y venta de bienes.<sup>4</sup> Estas relaciones se orientan hacia una mayor especialización y formalización de la práctica, suponiendo la progresiva conversión de favores en intercambios dinerarios. Para que la producción de eventos sincronice efectivamente espacios y tiempos de mezcla, escucha y baile de música electrónica, el productor recurre al intercambio de bienes, dinero y favores, lo que entiendo como “economía” (Infantino 2011).

Estas relaciones económicas varían según se desarrollen en lo que he condensado como “instancias” en la producción de eventos (*DJ-organizador*, *organizador de eventos* y *productor de festivales*) basándome en los recursos o elementos que funcionan como medios de producción. Algunos de los recursos son:

- El lugar o espacio físico: domicilio de particular, bar, boliche, salón.

---

<sup>4</sup> Observo informalidad debido a la ausencia de registros oficiales, asociaciones o algún espacio de intercambio público donde se aborde la dimensión laboral del rubro.

“El amor al arte necesita fondos para que funcione”

- El *line up* (grilla de *DJs*).
- El equipamiento audiovisual. Sonido, luces, cabina.
- Medios de difusión. Previos al evento como *flyers*, invitaciones. Y posteriores al evento como cobertura en fotos y videos.
- Decoración.
- Barra de bebidas.
- Impuestos.
- Limpieza.

## **DJ-Organizador**

Para este apartado me centro en la actividad realizada en locales bailables por tratarse de espacios públicos, aunque es menester aclarar que un *DJ-organizador* “raso” comenzaría por hacer “fiestitas” en domicilios de particulares.

En Posadas no cabe mencionar a más de cinco *producers* activos y constantes, pero sí más de una veintena de *DJs*. Es así que la primera instancia que observo es la de *DJ-organizador*, donde no se precisan de mayores estructuras tecnológicas que la de un *DJ* convencional. Estos *DJ-organizadores* se orientan a hacer circular localmente las piezas musicales y *DJ sets* propias y de colegas, y para ello negocian presentaciones con dueños de bares y boliches.

Los *DJs* cuentan con bares y resto-pubs como espacio para desarrollarse laboralmente, allí suelen disponer de la mayoría del equipamiento técnico necesario, una infraestructura instalada y decorada, personal de servicio, medios de difusión y una clientela más o menos establecida.

Sin embargo, a estas facilidades se le observan ciertas restricciones, como la imposibilidad del cobro de una entrada u obtener un porcentaje de lo recaudado en concepto de consumiciones. Aquí, el *DJ* no es dueño de los medios de producción y, por tanto, tampoco puede exigir los beneficios derivados de ello. Tampoco se relaciona con el bolichero como socio porque no invierte, sino que simplemente aporta el costo de su equipamiento tecnológico imprescindible para desempeñarse laboralmente. Aquí el *DJ* trabaja para el bolichero.

Por esto, el *DJ* tampoco encuentra las condiciones para contratar otro colega que enriquezca el *line up*, a excepción de que aquel resigne parte de su sueldo o que su convidado se preste a mezclar música sin cobrar. Estas restricciones ponen coto económico

a la vez que artístico a la posibilidad de convertirse en productor. Así, el pasaje entre una actividad y otra nunca es abrupto ni definitivo, sino que antes bien se observan constantes idas y retornos.

Si en Posadas, trabajar como *DJ* es vivido como dificultoso (“es muy volado”; “no le veo mucho futuro” ha expresado un entrevistado), producir eventos con *DJs* resulta aún más difícil.

Observo una persistencia entre la anterior apreciación, referenciada para la actividad del *DJ*, y la de producir eventos. Afirma un productor de *techno* de la tercera camada que lo principal para hacer un evento es saber “si se cubren o no los gastos”, ya que “la idea es no perder plata, nada más”. Esto lo argumenta en que “cada uno de los que trabajaron conmigo, trabajan de otras cosas, no es que vivimos de eso”.

El abordaje diacrónico de la escena permite, sin embargo, plantear que el productor de eventos toma entidad social superando instancias de progresiva profesionalización y monetarización de la actividad. Convertirse en “productor de eventos” electrónicos solo resulta posible luego de sobreponerse a la instancia de “organizador de fiestas” por las simples ganas de poner música en algún acontecimiento en particular sin reparar en la jerarquía de los *DJs*, en el armado de una cantina o el interés en el cobro de una entrada.

No resulta sencillo dar este paso. Un entrevistado lamentaba que, a pesar de ser un *DJ* exitoso, no conseguía conformar una cantidad aceptable y estable de público concurrente a su “ciclo”. Comparaba la rentabilidad del tiempo de trabajo de ambas actividades, dejando entrever la dificultad de homologar los beneficios: “Es un gran desafío, cuando como productor en vez de hacer cuatro fechas en un mes, como *DJ*, hago estas cuatro fechas en un fin de semana, y me sobra el año”.

Para aquel *DJ* que se capitaliza (sea en medios de producción, sea en contactos que los financien), se vislumbra la posibilidad de abandonar (aunque sea transitoriamente) la explotación y pasar al rol de explotador del trabajo de otros *DJs*.

Este proceso de capitalización y jerarquización no reviste necesariamente un carácter negativo para otros *DJs*, sino que al contrario, el origen “electrónico” del explotador-colega se interpreta como la posibilidad de contar con un sujeto “de dentro” de la escena electrónica cumpliendo un rol gestor, organizativo y técnico necesario que descomprime a la figura del *DJ* de estos menesteres. Afirma un entrevistado: “Tampoco voy a hacer todo, ¿no? O sea, termina siendo un quilombo ¡y a veces toco doce horas!”.

El organizador abandona la artística que imbuye a la figura del *DJ* y se convierte en su posibilitador público. Absorbe algunos costos operativos de su presentación en vivo, ubicándose en una categoría económica similar a la de un bolichero, a la vez que estableciéndose en un rol específico dentro de la escena electrónica.

## Organizador de Evento

Subir en complejidad de producción, supone elegir el espacio de un boliche. En esta instancia la fiesta se transforma en evento. Principalmente porque, a diferencia de un bar, se conforma una pista de baile propiamente dicha; y, a diferencia de un domicilio particular, se trata de un espacio específicamente dedicado a bailar música. Asimismo, en los boliches se cobra por el ingreso, filtrando al público “casual” y permitiendo al organizador una veta monetaria.

En cuanto a las relaciones de propiedad vale decir que la locación con su sistema de audio e iluminación suele ser cedido, es decir que el organizador no paga alquiler por ello. En tanto que los costos son principalmente derivados de la contratar *DJs* y personal auxiliar (para el ingreso y la barra), alquilar y armar la cabina o mesa de mezcla, decorar y difundir. El organizador se hace cargo de estas gestiones que habitualmente corresponderían al bolichero. Cubrir estos gastos depende en gran medida de las entradas vendidas, aunque raramente se hace cargo de los costos de la barra de bebidas, impositivos o de limpieza.

Los ciclos y las pistas no gozan de mucha vida útil. Los entrevistados suelen atribuir este hecho al proceder de dos actores: los bolicheros y el público. Afirma un productor de la tercera camada que “el costo de hacer una fiesta de música electrónica sigue siendo muy alto entonces, el valor que uno tiene que cobrar de ingreso por entradas ronda el valor que cobra (el productor más veterano) por traer a un artista internacional. Y es imposible porque la gente no va a pagar”.

Los entrevistados asocian esta situación al hecho que a pesar de aumentar el costo de producción, el *line up* sigue siendo local, por tanto la percepción del público respecto del “valor” del evento permanece en la instancia de una “fiestita”. Para el “público electrónico” sucede como si los únicos eventos que realmente valiesen lo que cuestan en concepto de entrada fueran los que presentan *headliners* (*DJs* principales) foráneos.

El productor posadeño más importante, considerado por sus colegas como el iniciador de la escena y quien realiza los eventos más convocantes en la modalidad de “festivales” con *headliners* foráneos asevera que “a la gente no le gusta pagar la entrada si no hay *DJ* que venga de otro lado. Y es como que el *DJ* tiene que agradecer que la gente vaya a bailar, pero hay un costo operativo para que la gente esté bailando”.

Si trabajar como *DJ* implica ser empleado por algún bolichero u organizador, organizar un evento implica contratar a otros *DJs*, al tiempo que supone autoexplotarse como socio de un bolichero. Esto último sucede cuando la sociedad se basa más en una cesión conceptual de la organización del evento, antes que material, ya que los medios de producción (sea locación, barra, o equipamiento) siguen perteneciendo al bolichero.

Asimismo, el pago de la retribución del organizador al *DJ* corresponde más a una cesión de un dinero percibido en concepto de sueldo que uno originado a partir de inversiones (por equipamiento o publicidad). Un entrevistado formulaba lo anteriormente expuesto de la siguiente manera: “Vos tenés al dueño del *club* que hace su diferencia, si abre o no abre esa pista no le importa porque tiene sus otros lugares de esparcimiento. En cambio cuando vos hacés un evento, tenés que cobrar la entrada, porque tenés que pagar sonido, al *DJ*.”

Hasta aquí he referido a la organización de fiestas donde los costos operativos son, en su mayoría subsidiados, por los emprendimientos comerciales donde se desarrollan. Sin embargo, realizar una fiesta siempre supone erogaciones dinerarias. Y algunas de las maneras que el organizador tiene para financiar los costos de una fiesta electrónica resultan del trabajo cedido gratuitamente, *sponsors*,<sup>5</sup> rentas familiares, otras actividades laborales (generalmente comerciales), o haber producido anteriormente eventos no-electrónicos que le hayan resultado rentables. Respecto a esto último comenta el productor más veterano: “Un poco esto lo sostiene lo que yo hago aparte, la escena no se mantiene por sí sola, o sea, si un evento da pérdida, alguien tiene que bancarlo, y justamente lo que lo banca es toda la otra parte de la empresa que hace otro tipo de eventos”.

## Productor de Festival

Avanzando un paso más en la profesionalización, los productores más avezados tienden a tratar de imitar la modalidad de “festival” llevada adelante por este último entrevistado. La mayoría de los entrevistados suelen identificar en esta persona las características positivas que debería poseer todo productor de eventos electrónicos. Los restantes entrevistados se refieren a él como el más “disciplinado” y a su empresa productora de eventos como la más importante y la más grande. Como afirma un joven productor que supo iniciarse en la escena trabajando como tarjetero y relacionista público con aquel: “A [el productor más veterano] lo vemos como un profesional porque tiene su infraestructura, tiene su empresa, trae *DJs* reconocidos mundialmente, no es que hace una fiestita en un boliche o en un bar como cualquiera podría hacer.”

Las exigencias principales para este estadio están en la calidad de la “mesa” de los *DJs*, equipadas con los últimos lanzamientos de *mixers* y compacteras, ya no como un simple intento de distinción, sino por las especificidades del *rider* (listado de especificaciones técnicas requeridas por un *DJ*). La modalidad de festival se caracteriza, asimismo, por la consolidación de un grupo de trabajo donde, de acuerdo con su productor: “En la parte de producción tenés al de relaciones públicas, diseñador, edición, *VJ*, cinco o seis personas que estamos en la ‘cocina’, y cuando tenés el evento se va a veinte o más, por-

---

<sup>5</sup> Mientras que un ciclo puede ser auspiciado una tienda local de ropa, un festival puede llegar a serlo por una marca internacional de bebidas.

que ya entra toda la parte técnica.”

La locación elegida para esta modalidad de eventos es el salón de fiestas, que en todos los casos requiere de alquiler, por lo que desaparecen las mencionadas tensiones con los bolicheros. En estos salones suele ser más onerosa la puesta en escena ya que resulta necesario disponer e instalar todos los elementos de la barra (*freezers*, heladeras, cajas registradoras, billetes de baja denominación para el cambio, mesas largas, abridores de botellas, etc.).

Además, el espacio de la pista debe delimitarse, decorarse e iluminarse adecuadamente. Asimismo, la cabina del *DJ* requiere de un correcto cableado, con sonido y luces bien ubicadas, y para ello es necesario alquilar y montar estructuras. Otro rubro es el de los sanitarios y la gestión de residuos durante el evento. Actividades que suponen personas encargadas, a las que se contrata y paga honorarios.

A estos costos se suman los burocráticos, resultantes del pago de habilitaciones municipales, el diseño de un plan de contingencia ante un posible siniestro y la posesión de carnet sanitario para el expendio de bebidas, entre otros. Finalmente, es necesario pagar por la limpieza posterior al evento y por elementos violentados o sustraídos.

El pasaje de la “organización de fiestas” hacia la “producción de eventos” es un proceso que implica afrontar satisfactoriamente las tensiones y oposiciones planteadas. Este pasaje es buscado por los pequeños y medianos productores e implica la progresiva profesionalización de la actividad. Vía observada por estos productores para atraer a un público indeciso, afianzar a un público intermitente e independizarse de los bolicheros.

Profesionalizar un evento de música electrónica implica aumentar las erogaciones dinerarias (que en el mejor de los casos se convertirán en inversiones) para contar con medios de producción acordes al nivel del *DJ* que se pretende presentar. Además implica desarrollar la mercantilización de los eventos, lo que supondrá que se instrumentalicen las relaciones que allí acontecen, orientándolas según una división de las tareas y una especialización de los sujetos productivos.

Esta dimensión laboral es productiva culturalmente ya que permite que se objetiven las relaciones entre las personas implicadas en la producción, que ya no aparecerán como personas lisas y llanas sino como “el *DJ*”, “el productor”, “el *bartender*”, “el público” o “el dueño”, cumpliendo funciones específicas en la escena (derivadas de la división de tareas) y se relacionarán en tanto tales.

En una escena donde “todos hacen todo”, donde los roles se solapan y se superponen, cobran especial relevancia las maneras en que cada participante configura su práctica

y se identifica con un rol específico, aspirando a la posibilidad de una dedicación exclusiva. Siendo el productor la persona que elige al personal y quien asigna las tareas, reviste la condición de referente y dirigente, de nexos que une y coordina a los diversos actores para la realización de un evento.

La figura del productor asegura un financiamiento mediado culturalmente, es decir, unos recursos que han pasado por el tamiz de un participante de la escena. En este sentido, el productor opera como un “pivote” entre la necesaria base financiera y las correctas indicaciones estéticas a que debe atenerse todo evento “electrónicamente aceptable”.

## Las Prácticas Artísticas en la Producción de Eventos

En el apartado anterior mostré como la dimensión económica y laboral tiende a especializar los roles sociales de la escena a partir de las posiciones en las relaciones de propiedad y producción. Mientras que en este apartado abordo los principales rasgos de la artística aplicada por *producers* y *DJs*, con el objetivo de recuperar algunos conceptos que particularizan al género de la electrónica.

La electrónica es un género musical que se caracteriza por ser producido, almacenado, modificado y reproducido por medios electrónicos analógicos o digitales (Dyja-ment 2006). Una composición típica se realiza emulando instrumentos, sintetizando y alterando sonidos, y mezclando *samples* (muestras) en pistas repetidas en *loop* (bucle) (Aguiló 2004).

El acercamiento de dos esferas que parecían relativamente alejadas según las concepciones habituales del tecnólogo y el músico, ha puesto en debate, desde hace ya algún tiempo, la concepción artística decimonónica del hacer música, predominante en la cultura musical occidental (Kyrou 2006).

El sampleo permitió desarrollar una estética de la música apoyada en la “intertextualidad”, minando tres pilares centrales del paradigma artístico musical: la originalidad, la individualidad y los derechos de autor, estimulando nuevas interpretaciones de “objetos sonoros” que se conciben dentro de un “paisaje sonoro” específico (Woodside 2005).

En tanto que la práctica del *DJ* se considera como el eje predominante en la configuración la “cultura electrónica” en una escena (Gallo & Lenarduzzi 2016). La técnica por excelencia de manipulación de audio de un *DJ* es la “mezcla”, que consiste en concatenar dos o más piezas musicales, sincronizándolas a un *tempo*, generando un continuo de sonidos y silencios denominado *set* o “sesión”. En su sesión el *DJ* construye una “gran canción” a partir de otras canciones sean o no éstas de su autoría.

“El amor al arte necesita fondos para que funcione”

La “obra de arte” del *DJ* en un evento es la sesión en vivo que compone con piezas, *loops*, efectos, filtros y *samples*. Este organiza su obra según una lógica que la integra a la locación y al público. Un *DJ* selecciona y se apropia de piezas y las mezcla en vivo, introduciendo criterios y técnicas personales que lo complementa a otros *DJs* del *line up* dentro de un evento, al tiempo que lo diferencia y particulariza de otros *DJs* de la escena.

A pesar de que los *DJs* utilicen equipamiento y técnicas similares, sus elecciones musicales varían. La simpatía o antipatía frente a diferentes sub géneros produce diferenciación y acercamiento entre los *DJs* posadeños en torno a los eventos de música.

La escena en Posadas se compone de agrupamientos estilísticos jerarquizados de sonidos electrónicos: el primero y principal es el *progressive*, que ocupó el mismo espacio sonoro *mainstream* que el *trance* durante el pasaje de siglo. Le siguen en importancia, con una popularidad constante desde la década de 1990, el *house* y el *techno*. Luego, desde principios del siglo XXI, se hicieron presentes el *psychedelic* y el *bass*.

Aunque las exclusiones nunca son tajantes, suele resultar lo más deseado por un *DJ* demostrar que posee “autoridad” en un sub género presentando *DJ sets* unificados estilísticamente y en eventos consonantes. La entidad social de un *DJ* en la escena electrónica se define por su participación constante en eventos de determinados subgéneros musicales y no en otros, por lo que esta división en sub géneros se constituye como un elemento artístico cuya ortodoxia se valora positivamente.

## Productores en Escena

Dado que esta aproximación a la escena privilegia el análisis de la práctica de la producción de eventos en torno a la pista de baile, las interrelaciones entre arte y economía me alientan a proponer al productor como un nuevo sujeto artístico en la escena, cuestión aún abordada marginalmente en los estudios citados sobre escenas electrónicas en Argentina.

El productor de eventos condensa la imagen del “hombre económico” planteado por Chastagner que, en tanto vendedor se vuelve cómplice del artista “compartiendo el mismo ideal de transgresión y emancipación, el mismo gusto por la creatividad, la innovación y la inventiva” (2012: 149).

El productor de eventos resulta para la escena electrónica posadeña un agente clave en la estructuración de lo que Bourdieu (2010) señala como el “campo del arte”, puesto que opera como intermediario articulador de los términos ideales del “arte” y del “mercado”; a la vez que sus eventos operan como “instancias legitimadoras” localizadas del género, siendo su producción una práctica que valoriza artística y monetariamente la práctica de la mezcla.

Becker (2008) plantea que los “mundos del arte” son redes de cooperación necesarias para la producción de una obra, cuyos patrones de actividades del trabajo “artístico” y “auxiliar” cristalizan agentes “principales” y “secundarios”. El caso propuesto, en cambio, supone una variante respecto a investigaciones anteriores, pues el productor se presenta como el sujeto económico “principal” que simultáneamente ejerce y articula actividades artísticas “principales” en eventos del “mundo” de la electrónica.

Propongo entender las actividades artísticas del productor de eventos a partir del concepto de “curaduría”, sugerido por Simon Reynolds. Este autor identifica a mediados de la década del 2000 una tendencia a denominar “curaduría” en la música a diversas actividades, tales como “seleccionar y compilar o contratar bandas para festivales”, “elevando actividades auxiliares [...] y transformándolas en facetas de la expresión creativa del músico” (2012: 159-160). A su vez, recupera de Eno la definición de curaduría como la tarea de: “reevaluar, filtrar, digerir y conectar, todo a la vez. En una época saturada de aparatos nuevos e información, el curador, el hacedor de conexiones, es quizá el nuevo narrador de historias, el meta-autor” (Eno 1991 en Reynolds 2012: 160).

El concepto de “curaduría” se ajustaría entonces al caso planteado, ya que el material con el que el productor compone se basa en obras artísticas producidas por los *DJs* y por los *producers*, y no solamente comercia con *sets* y *tracks*, porque producir implica actividades específicas con una estética orientada a la escena electrónica.

El ecléctico modo de composición de los *tracks* y *DJ sets* descrito anteriormente, favorece lo que Gutnisky indica como la “sumatoria de partes que favorecen al libre juego de significantes” (2013: 377). Así es que el rol del curador se establece sobre la “necesidad de incluir en la exhibición una amplia variedad de indicios (objetos, otras imágenes, textos, etc.) que deben actuar interrelacionados entre sí. El curador debe participar de un proceso de relectura que le permita configurar un guión y organizar el sentido de los indicios parciales. Luego, diseñar un montaje de manera tal que la exhibición se constituya como un espacio de enunciación” (Gutnisky 2013: 378). La experiencia del evento electrónico requiere de una producción artística que incluye la creación de un “concepto” y concretar dicho “concepto” en nombres, logotipos, decoraciones, *flyers*.

La tendencia a la unidad estilística mencionada en el anterior apartado aplica también para los productores, quienes deben realizar eventos ajustados a los sub géneros señalados como condición de una integración coherente a la escena. Asimismo, estos persiguen la máxima de eventos simultáneamente “serios” (profesionales) y “diversificados” (dinámicos y actuales). Esto quiere decir que la creación y concreción conceptual también debe admitir novedades y variaciones estilísticas (en el *line up*, *flyer* o decoración) para mantener una sensación de novedad que no “aburra” o “canse” al público. Estima un productor de *house* de la tercera camada que: “Si vos querés captar más gente tenés que innovar, mezclar, ofrecer siempre algo diferente, porque si hacés siempre lo mismo la gente se aburre.”

Debido a que el concepto de un evento refiere a las construcciones simbólicas (conceptuales y visuales) que sirven como marco de referencia temática para los *DJ sets* que la componen. Su desarrollo también supone ampliar progresivamente la jerarquía de los *DJs* convocados, la frecuencia de los eventos y la cantidad de público asistente.

El concepto se manifiesta en diacríticos tales como:

- Nombre del evento o ciclo.
- Conformación del *line up*.
- *Flyer*.
- Decoración.

Desarrollar un concepto implica que el productor proyecte y lleve adelante un evento aplicando criterios de unicidad y armonización entre el *line up*, la locación, la cabina, el sistema de sonido e iluminación, el diseño y la decoración, la elección del personal, la barra de bebidas, entre otros, aplicando conocimientos y procurando imponer pautas acerca de la “cultura electrónica”.

Sin embargo, un “productor de eventos” puede delegar todas estas las actividades mencionadas, a excepción de dos fundamentales que reserva para sí: imaginar el concepto y armar el *line up*. Así, el evento, además de ser el espacio privilegiado de circulación de música electrónica (*tracks* y *sets*), es la mercancía y la obra de arte del productor.

El productor es el propiciador de una experiencia estética que, mediante las construcciones materiales y simbólicas del evento, tiene por horizonte el disfrute del público, implicando a la música y a la sonoridad electrónica, pero avanzando a su vez sobre otros registros sensibles que complementan a los *DJs sets*.

Una serie regular de fiestas unificadas en torno a un concepto particular por un mismo productor se denomina “ciclo”. Y al ciclo asentado en un boliche se lo denomina “pista”. La importancia del concepto radica en que los eventos electrónicos en Posadas son inconstantes, itinerantes y comparten locaciones con eventos de otros géneros, de los que buscan diferenciarse.

Una estrategia llevada adelante por un productor de *progressive* de la segunda camada para transformar simbólicamente el espacio donde desarrollaba su ciclo de eventos consistió en crear “una bandera gigante que tapaba todo el frente del pub para que no sea ‘La Mexicana’ [nombre del pub] y sea otra cosa, adentro se cambió completamente el lugar. Entonces la gente que entró en ‘La Mexicana’ esa noche, que pasaba y afue-

ra veía que decía 'Plan B', realmente se encontró con 'Plan B' adentro, no era más 'La Mexicana'."

El productor busca constantemente abrirse a nuevos públicos desde lo económico, al tiempo que desde lo musical prefiere cerrarse entre los "entendidos". Sin embargo, percibo que las producciones se practican en un sentido más "ortodoxo" para el caso del *house*, y "heterodoxo" (Bourdieu 2010) en el caso del *bass* y el *psychedelic*. En eventos de estos dos últimos géneros suelen anexarse o incorporarse otros géneros musicales con mayor frecuencia. Respecto a los movimientos de apertura en el *house* a principios de siglo XXI, recuerda un productor de *progressive*:

"Dos momentos muy importantes hicieron crecer la escena. Una, fue la vez que vino Miranda!<sup>6</sup> que si no hubiera sido Miranda! nunca se hubieran acercado a una fiesta de música electrónica. Y la segunda, si bien a los que teníamos un poco más de experiencia nos parecía como retroceder, fue cuando (el productor más veterano) lo trajo a DJ Deró,<sup>7</sup> que también era un artista reconocido dentro y fuera del ambiente de la música electrónica".

Para este entrevistado, "hacer crecer la escena" supuso convocar artistas foráneos en una escena que "no está madura" porque siquiera este método asegura ganancias, y aún los productores siguen "perdiendo plata" con los eventos. En este sentido Attali (1995) señala que el valor de uso de la música dentro de la red de la repetición implica que: "Una parte creciente del plusvalor es utilizado [...] para dar un sentido al objeto vendido, para hacer creer al consumidor en la existencia de un valor de uso y promover la demanda. En la repetición, una parte importante del plusvalor desprendido en la producción de la oferta debe ser gastado para producir la demanda" (1995:66).

Uno de los reparos de otro productor de *house* hacia el público se expresa así: "Está bueno el amor al arte, pero el amor al arte necesita fondos. Yo no vivo del aire, ni vos vivís del aire, entonces hay que cobrar la entrada. Y ahí es donde cuesta mucho el hecho de organizar eventos. ¿Por qué? Porque vos organizás y ponés X pesos la entrada y te dicen: Hey, ¿cobran la entrada? Y sí..."

El productor citado considera asimismo que "llenar pistas" sin cobrar ingresos no es una práctica bien vista dentro de la escena pero que es, sin embargo, propiciada desde sus colegas. Afirma este productor que: "Otro de los problemas que tuvo la electrónica, o tiene, es que hacen eventos y no cobran entrada, o cobran una mínima, y no es así. Con el evento vos tenés un costo. No es que a mí me encante la plata, porque si me encantara la plata me quedaría en mi casa. Está bien el amor al arte, que te guste. Pero el amor al arte necesita fondos para que funcione."

---

<sup>6</sup> Banda argentina de pop electrónico exitosa a mediados de la década del 2000.

<sup>7</sup> DJ argentino exitoso a finales de la década de 1990.

El productor, en tanto comerciante de arte “explota el trabajo del ‘creador’ haciendo comercio de lo ‘sagrado’, y es quien, al introducirlo en el mercado mediante la exposición, la publicación o la puesta en escena, consagra el producto” (Bourdieu 2010: 156). Se halla a medio camino entre la figura del “DJ artista” que “debe hacer lo que le parece” y el “bolichero comerciante” al que “no le interesa que la movida crezca”, en palabras de entrevistados. De esta manera, forja su subjetividad tensionado entre estos dos estilos de gestión del hecho musical.

En todo caso, *tracks* y *sets* no conforman *per se* la escena posadeña, y más aún, alcanzan un sentido colectivo en relación al espacio interactivo del evento. Sucede como si los *producers* compusieran *tracks* para ser mezclados por *DJs* en *sets*, quienes a su vez mezclan *tracks* en sintonía con el estilo propuesto por los productores de eventos. Esta cuestión se resuelve fácilmente cuando coinciden en una misma persona estos roles, pero cuando ello no sucede, estas instancias de producción se acompañan al ritmo del productor. Attali (ídem) postula que en la red de la repetición: “el valor de uso no solamente se refleja sino que también es creado por su posición en el *hit-parade* [...] que no crea la venta, sino que, mucho más sutilmente, canaliza, selecciona y da un valor a aquello que, sin él, no lo tendría y flotaría, indiferenciado” (1995: 158-160).

Un productor de *psychedellic* que sabe “moverse” entre diversos géneros musicales señala un círculo virtuoso de transacciones entre lo artístico y lo económico donde: “Ganar dinero no significa que el propósito de la fiesta se va a perder. Ganar dinero no es malo, depende el sentido en que lo ocupes. Si vos invertís y decís voy a traer a un [*DJ*] loco de afuera que nos va a ‘volar la peluca’ a todos. Ahí no estoy haciendo mal con la guita: la gané y la estoy poniendo otra vez ahí para que [la fiesta] esté más buena.”

Un trayecto comúnmente observable (pero menos apreciado) es el de la valorización monetaria hacia la artística, es decir, aquellos quienes organizan fiestas por “tener con qué”, pero “sin saber bien cómo”. Así lo ejemplifica un productor de *house* sobre un evento *psychedellic* donde “un pibe le agitaba [a un relacionista público amigo] para hacer una fiesta porque le gustaba la onda de lo que él escuchaba, y ese tipo fue el que puso la guita para traerlo a [un *headliner* internacional], imagínate”. Señala entonces que “cualquiera puede hacer una fiesta”, pero que su amigo “tenía los contactos para hacerle la conexión al vago para que la fiesta salga bien, darle la gente correcta” por haber trabajado en una empresa de eventos.

Resulta entonces poco probable que un productor se constituya como tal si sus capitales son exclusivamente del rubro económico o material (sea dinero, bienes, medios de producción, etc.), tampoco si posee únicamente conocimiento y prestigio entre los asiduos a la “movida”. Es la integración de ambos tipos de capitales, con sus respectivas series relacionales, las que establecen la diferencia respecto a, por ejemplo, un *DJ* organizador.

Un productor de *house* afirma que es usual que “el propietario del lugar no entienda el criterio y el concepto de la música electrónica, donde tenés que permitir que el artista haga lo que le parezca, e intenta meterse en eso también”. Postula que la situación “se entiende desde ambos lados”, expresión que refiere a disposiciones de trayectorias que oscilan entre “hacer arte” y “hacer plata”: mezclar música en el escenario y controlar los excesos de *free pass*, querer escuchar un tema más y atender la inspección de los agentes municipales, pagar el *cachet* del *DJ* y cobrarle al bolichero el porcentaje de ingreso por entradas. En este sentido, el productor extiende sus habilidades por sobre todas las áreas de la organización y hacia todos los que habilita a participar en el armado de sus eventos.

El productor sería entonces aquel sujeto que, participando de una serie variada y nunca bien delimitada de actividades dentro de la *escena*, consigue “convertir” sus capitales artísticos en económicos a través de los eventos. El reconocimiento colectivo de su entidad en la escena local lo supone convirtiendo el capital artístico en económico antes que en el sentido contrario. Esta conversión supone que un productor valoriza en el sentido monetario el cúmulo adquirido de conocimientos, contactos y medios materiales, en una conjunción específica que le reditúa en entradas o al menos le evita la pérdida de dinero haciendo fiestas.

## Conclusiones

Organizar fiestas y producir eventos son acciones prácticamente análogas, sin embargo el trabajo de campo dejó entrever sutiles diferencias que permiten identificar orientaciones específicas de cada una.

Por un lado, organizar fiestas suele ser el lugar de partida para quienes se inician en la práctica de concretizar un espacio-tiempo de mezcla y baile colectivo de música electrónica. Esta instancia se lleva adelante sin demasiadas pretensiones económicas y antes bien procurando un desempeño artístico “decente”: un “buen” *line up*, “buena” música, “buen” sistema de sonido, locación “cómoda”, decoración “agradable”, capacidad de convocatoria.

Por otro lado, en un plano más diacrónico, producir eventos implica hacerlos crecer, mejorarlos, y ello supone mayores cantidades de dinero que un organizador (que pretenda ser reconocido como productor de eventos) difícilmente arriesgará a sabiendas de no poder recuperarlo.

En Posadas he observado instancias jerarquizadas de producción. Un sujeto ingresa a la escena como *DJ*, tocando en fiestas cuyo armado no depende de él; si como *DJ* forja una masa crítica de público, comienza a organizar sus propias fiestas para tocar y “hacerse un lugar propio” dentro de la escena. Si ello le reditúa afianzando medios de financia-

miento y consiguiendo mano de obra, finalmente producirá eventos, deviniendo así en un coordinador de esfuerzos colectivos para que toquen otros *DJs*.

He señalado que la producción artística en la música electrónica descentra el pilar conceptual de la “originalidad”, presente en otras disciplinas y otros géneros musicales. El *sample* y el *loop* remiten a una economía creativa que recurre a la cita y a la reutilización de elementos creados por otras personas (inclusive para fines no artísticos) como herramientas centrales para la estética de la electrónica. Es por ello que, me pregunto: si para la bibliografía especializada un *track* que se compone de *samples*, así como un *set* que se compone de *tracks* suelen ser considerados obras artísticas dentro de la escena, ¿por qué a un evento compuesto por *sets* no le cabe la misma consideración?

La respuesta que ensayo refiere al carácter que se sobreentiende como propio a los productores de dichas obras y al que juzgo como restrictivo. Es decir, componer un *track* y mezclar un *set* son actividades que diversos autores han definido como artísticas. En esas prácticas se manejan los sonidos con fines autorales y festivos, y por ello resulta relativamente evidente su carácter artístico basándose en la presunción de que se aplican criterios estéticos.

Al productor de eventos se le atribuyen caracteres esencialmente económicos, es el sujeto social al que algunos especialistas como Becker (2008), Gallo (2016) o Blázquez (2016) tipifican como “empresarios”, “dueños” o “inversores”. En la escena posadeña estos caracteres aparecen imbricados en su práctica al uso de criterios estéticos.

Antes que afirmar que las actividades del productor persigan la finalidad de “artificarse” en la escena, entiendo que su forma comercial se encuentra sujeta a un régimen estético propio de la escena. Es decir que el productor no escapa de las formas de operar de los *DJs* y de los *producers*, sino que antes bien se basa en éstas para justificarse como parte integrante de la escena, y no como un simple aliciente económico (inversor) o técnico externo.

Estas caracterizaciones por lo económico no resultan suficientes para dar cuenta de la integración simbólica de la producción de eventos a la escena. Cuestión que depende en gran medida del hecho que en Posadas, los productores son en su mayoría *DJs* electrónicos destacados y reconocidos, al tiempo que proveen servicios de fiestas o alquilan equipamiento de audio y sonido.

La mezcla de música y el baile no se realizan como hechos independientes a la producción del espacio y tiempo (económico y estético) donde acontecen: el evento. Así, se suelen entender por artísticas las manifestaciones que ocurren dentro del evento, cuando es la creación y ordenación deliberada de estos elementos las que permiten postular al evento como una actividad artística con una lógica propia, al tiempo que dependiente de otras actividades artísticas conexas. Además de ser un evento “para” el arte musical, es también un evento “de” arte multi-sensorial.

La mezcla que lleva adelante el productor de eventos refiere a la armonización entre los elementos no-musicales de un evento: laborales, financieros, espaciales y visuales. Lejos de ser actividades derivadas o contextuales, interactúan con las prácticas estéticas de la escena (Mandoki 2006). La conjunción específica de estos elementos busca lograr efectos sensibles en el público, mediante ordenar y combinar elementos pre existentes que he mencionado.

Los productores alternan como *DJs* o *producers* y siguiendo esta superposición de roles afirmo que la economía y la artística de la escena suponen la incorporación progresiva de: 1- Los *samples* en el *track*; 2- Los *tracks* en el *set* y; 3- Los *sets* en el evento.

Si el *producer* compila y *loopea samples* y el *DJ* selecciona y mezcla piezas musicales, el productor selecciona y ordena sesiones de mezcla. Por tanto, el productor de eventos realiza una acción “curatorial” (Reynolds 2012) al escoger a los *DJs* que van a seleccionar las piezas musicales que contienen, a su vez, las selecciones de *samples* de los *producers*. Esta pre-selección delimita lo que se escuchará y lo que no en un evento, conformando un espacio relativamente circunscripto de sentidos sonoros condensados en un “estilo” o sub género.

## Referencias

- Aguiló, Ignacio  
2004 El loop: Desterritorialización de la canción. *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 32:13–17.
- Attali, Jaques  
1995 *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI editores.
- Becker, Howard  
2008 *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Blázquez, Gustavo  
2016 Hacer la noche: La producción comercial y el mercado laboral de los clubs electrónicos (Córdoba, Argentina). *Trabajo y Sociedad* 27:207–220.
- Bourdieu, Pierre  
2010 *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Calvo, Manuela  
2018 Las escenas de la música metal: Discusión teórica a partir del caso de la provincia de Buenos Aires. *Question* 1(60):110–128.

Chastagner, Claude

2012 *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós.

Dyjament, Sebastián

2006 Las Tecnologías Informáticas en la Producción Musical. *Razón y Palabra* 11(54):s/ref.

Eno, Brian

1991 Writing Space: reseña de libro. *ARTFORUM* Noviembre. URL: [www.artforum.com/print/199109/writingspace-33692](http://www.artforum.com/print/199109/writingspace-33692), último acceso 01.10.2021.

Gallo, Guadalupe M.

2011 También hay techno en el oeste: encuentros, diálogos y tránsitos en la escena dance de Buenos Aires. *REMS* (4):127–133.

2016 Noches sin igual: el club de baile en la escena electrónica porteña. En: Guadalupe M. Gallo y Pablo Semán (eds.), *Gestionar, mezclar, habitar*, pp. 138–194. Buenos Aires: Gorla.

Gallo, Guadalupe M. y Victor Lenarduzzi

2016 “Conseguite un trabajo honesto”: Notas sobre el Dj y la producción de música electrónica dance en la cultura contemporánea. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada* 15:167–188.

Gutnisky, Gabriel F.

2013 Auto-determinación y discernimiento: El curador como co-productor y su rol en configuración de significados. *Astrolabio* 10:375–388.

Infantino, Julieta

2011 Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social* 34(diciembre):141–163.

Instituto Nacional De Estadísticas y Censos

2010 *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010: REDATAM + SP [base de datos]*. INDEC (ed.). URL: <http://www.indec.gob.ar>, último acceso 01.10.2021.

Kyrou, Ariel

2006 *Techno rebelde: Un siglo de música electrónica*. Madrid: Traficantes de sueños.

Lenarduzzi, Victor

2016 La pista de baile escena de la comunicación contemporánea. *La trama de la comunicación* 20(2):91–109.

Mandoki, Katya

2006 *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. México: Siglo XXI editores.

Marx, Karl

1991 *El Capital: Tomo III*. México: Siglo Veintiuno editores.

Ricardo Aníbal Fank Ríos

Reynolds, Simon

2012 *Retromanía: La Adicción del Pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Woodside, Julián

2005 El impacto del sampleo en la memoria colectiva: Hacia una semiótica del sampleo. Tesis de licenciatura. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.



---

# Was der Erfolg der afrokolumbianischen Band ChocQuibTown über die Globalisierung der Musik erzählt

Inga Trost\*

Recibido / Received: 20 de diciembre de 2020, Aceptado / Accepted: 19 de febrero de 2021.

## Abstract

Wenn lokal gebundene Musik durch Globalisierungsprozesse aus ihren Kontexten gelöst und global vermarktet wird, verbreiten sich auch deren Botschaften und Geschichten. Die afrokolumbianische Band ChocQuibTown ist politisch motiviert und vermarktet ihre Musik innerhalb kommerzieller Strukturen. Das verschafft ihr Möglichkeiten, erzeugt aber auch Widersprüche. Ihre Geschichte zeigt, wie Globalisierung traditionelle Vorstellungen von Kultur aufbricht und daraus neue Wege eröffnet.

## Keywords

Globalisierung, Musik, Afrokolumbianität, Performance, kollektive Identität

## Resumen

Cuando la música se desconecta de su contexto local a través de procesos de globalización y comercialización traslada sus intenciones y experiencias locales al contexto global. La banda afrocolombiana ChocQuibTown tiene un compromiso político y comercializa su música dentro de estructuras comerciales globalizadas. Esto crea oportunidades, pero también genera contradicciones. Su historia muestra cómo la globalización está rompiendo nociones tradicionales de cultura abriendo nuevos caminos.

## Palabras clave

Globalización, música, afrocolombianidad, performance, identidad colectiva

---

\* Inga Trost studierte Musikjournalismus an der TU Dortmund und Kulturwissenschaften zu Lateinamerika in Bonn. ChocQuibTowns Musik lernte sie bei ihrer Arbeit in einem Kulturzentrum in Kolumbien kennen. Dorthin kehrte sie für eine Forschungsreise zurück und untersuchte ChocQuibTowns musikalischen wie sozialen Entstehungskontext. E-Mail: inga.trost@posteo.de

## Einleitung

Lokal geprägte Formen von Hip-Hop oder die sogenannte Weltmusik sind Beispiele dafür, dass sich Musik durch Austauschprozesse in lokalen und globalen Wechselverhältnissen befindet. Dadurch wird lokal gebundene Musik aus ihren räumlichen Kontexten herausgelöst und kann global zirkulieren, ebenso die mit ihr verbundenen Botschaften und Erfahrungen (Lipsitz 1999 [1994]: 41-42). Dabei spiegelt Musik nicht nur die Realität wider, sondern sie konstituiert diese, indem sie Erinnerungen und Möglichkeiten erfahrbar werden lässt. Musik kann so ein Mittel für kulturelle Repräsentation und Vergemeinschaftung sein (Frith 1999).

Das zeigt sich bei der afrokolumbianischen Band „ChocQuibTown“ (CQT), die durch ihre künstlerische Arbeit das kolumbianische Departamento Chocó auf der „globalen Landkarte“ sichtbar machen will (Becerra 2012, Übersetzung der Autorin). Anhand ihres Beispiels lassen sich Mechanismen und Strategien kultureller Identitätsperformance im Zeitalter der Globalisierung zeigen.<sup>1</sup> CQTs Musik ist eine lokale Antwort auf globale Einflüsse und zugleich eine globale Antwort auf lokale Realitäten. Sie ist hybrid, wodurch sie statische oder essentialistische Vorstellungen von Kultur widerlegt (siehe Gilroy 1993; Bhabha 1994).

Der vorliegende Artikel liefert ein Beispiel dafür, wie Globalisierung das Verhältnis von Lokalität und Kultur verändert, und damit auch kulturelle Zugehörigkeit und Zuschreibungen. Den Ausgangspunkt bildet das afrokolumbianische Trio CQT, das seine hybride Musik global vermarktet. In der kommerziellen Musikindustrie der Americas ist CQT zu einer wertvollen Marke und zum prominenten Botschafter für die afrokolumbianische Gemeinschaft geworden. CQTs Musik fusioniert Elemente der traditionellen<sup>2</sup> afropazifischen Musikpraxis mit Hip-Hop, Reggaeton und anderen populären<sup>3</sup> Stilen (z.B. Funk, Reggae, Soul, Salsa). Sie ist transkulturell, affirmativ selbstbewusst und politisch. Das zeigt im Folgenden auch der Blick auf ihre Songtexte, die das Selbstverständnis der Band artikulieren und dabei postkoloniale Denkstrukturen untergra-

---

<sup>1</sup> Performance soll verstanden werden als ästhetische Kommunikation durch den Körper und Handlungen, durch die soziales Wissen, Erinnerung, Identität und Weltsichten übermittelt bzw. hergestellt werden (Taylor 2016: 25-26; Frith 1999: 161). Die in der Performance vorkommenden Handlungen wiederholen und verhandeln kulturelle Praktiken, Diskurse und Konventionen (Taylor 2016: 26, 36-40).

<sup>2</sup> Tradition wird hier dynamisch verstanden. „Traditionelle afropazifische Musik“ bezeichnet die musikalischen Praktiken, mit denen die Pazifikküste Kolumbiens identifiziert wird, auch wenn es dort ebenfalls indigene Gesellschaften gibt. Die traditionelle afropazifische Musik steht in Verbindung zu Erfahrungen, Ritualen und Wertvorstellungen der afropazifischen Gemeinschaft. Auch populäre Formen wie Hip-Hop sind kontextgebunden, ihr Kontext ist zumeist die Stadt.

<sup>3</sup> „Populäre Musik“ bezeichnet kein Genre, sondern Musik, die transkulturell, global verbreitet wird und massentauglich ist (Josué Perea 2016: 118, 124). In Kolumbien werden einige dieser Musikformen in der Kategorie *urbano* zusammengefasst.

ben.<sup>4</sup> Diskriminierenden Narrativen über Kolumbianer\*innen, besonders Afrokolumbianer\*innen, arbeitet die Band entgegen, indem sie Stereotype kritisiert und umdeutet. Die Texte erzählen von CQTs Erfahrungen, Visionen und sie thematisieren gesellschaftliche Bedingungen.

Es liegen nur wenige Arbeiten über die Band vor, davon keine aus dem deutschsprachigen Raum (Denis 2012: 38). In den bisher publizierten Arbeiten steht vornehmlich der Aspekt der Identitätsperformance im Fokus. Die vorliegende Arbeit kontextualisiert ergänzend das Aufkommen der Band mit Blick auf kulturelle Globalisierungsprozesse, auch innerhalb der Musik Kolumbiens. Darüber hinaus zeigt sie, dass CQTs kommerzielle Orientierung, die sich während der Feldforschung in Kolumbien immer wieder als Kritikpunkt herausstellte, nicht zwingend im Widerspruch zu ihrem Emanzipationsanspruch steht. Anhand der Band CQT lässt sich zeigen, dass die These zu kurz gegriffen ist, nur autonom und unkommerziell könne Musik als emanzipatorisch gelten (Lipsitz 1999 [1994]: 58; Bock et al. 2015: 313-315).

Dieser Artikel geht aus meiner Masterarbeit hervor, die ich 2019 an der Universität Bonn vorgelegt habe. Ihr liegt ein mehrmonatiger Forschungsaufenthalt in Kolumbien zugrunde. In 21 Leitfadeninterviews sprach ich mit verschiedenen kolumbianischen Musiker\*innen, darunter Alexis Play, ehemaliges Bandmitglied von CQT, mit Musikmanager\*innen, die mit CQT gearbeitet haben und mit Forscher\*innen, die afrokolumbianische Musikpraktiken untersuchen. Um CQTs Kontexte zu verstehen und verschiedene Einblicke in Lebensrealitäten der Pazifikregion zu erhalten, führte ich teilnehmende Beobachtungen in Cali, Buenaventura, Ladrilleros (Departamento Valle del Cauca) und Bahía Solano (Departamento Chocó) durch. In Cali besuchte ich Musikproben, Instrumentenwerkstätten und Aufnahmestudios, sprach mit afrokolumbianischen Kursteilnehmer\*innen des Semillero afrodiaspórico der Universidad ICESI und einigen Familien im Distrikt Aguablanca. Ich besuchte zwei Musiker\*innen in der Hafenstadt Buenaventura, fand an der Pazifikküste im Dorf Bahía Solano Reggaeton und in Ladrilleros den Marimbabauer Don Flobert.

Zuerst soll der theoretische Hintergrund des Artikels abgesteckt werden. Dazu gehören Perspektiven auf Globalisierungsprozesse und die Phänomene Weltmusik und „Weltmusik 2.0“. Danach werden Hintergründe zu gesellschaftlichen Bedingungen der afrokolumbianischen Gemeinschaft zusammengetragen sowie zur traditionellen und populären Musikpraxis in Kolumbien, auf die sich CQT bezieht. Ausgehend davon wird deren künstlerische Arbeit vorgestellt und beispielhaft, unter Einbezug ihrer politi-

---

<sup>4</sup> Postkoloniale Denk- und Machtstrukturen sind nach Davis-Sulikowsky und Khittel (2011: 327) sozio-kulturelle, ökonomische und politische Beziehungen und Verhältnisse nach dem Ende der „kolonialen Unternehmungen der Moderne“. Zur „postkolonialen Welt“, die von diesen Denk- und Machtstrukturen geprägt ist, zählen sie die ehemaligen Kolonialmächte sowie die Kolonien, die von den Auswirkungen des kolonialen Erbes betroffen sind. In dem Begriff ist die Kritik an kolonialen, eurozentristischen Positionen und Verhältnissen enthalten.

schen Motive, analysiert. Abschließend werden Widersprüchlichkeiten und Möglichkeiten diskutiert, die sich aus CQTs Musikangebot ergeben.

## Das Prinzip der Enträumlichung

Globalisierung als Prozess intensiver Verflechtungen (Knoll et. al. 2011: 126) stößt Veränderungen auf dem gesamten Globus an. Ein Teil dessen ist das Entstehen von räumlicher wie zeitlicher Mobilität. Darauf baut das Modell der fünf Sphären auf, mit dem der Ethnologe Arjun Appadurai eine „neue kognitive Landkarte“ der Welt zeichnet (Lipsitz 1999 [1994]: 43).<sup>5</sup> Innerhalb der fünf Sphären strömen über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg Menschen, Bilder, Güter, Kapital und Ideen um den Globus. Diese Sphären sind nicht-polar und erzeugen lokale wie globale Kontinuitäten und Diskontinuitäten (Appadurai 2005). Das hat Auswirkungen auf kulturelle Identifikationen, die sich besonders in lokalen Erfahrungsräumen zeigen. Durch Enträumlichung innerhalb transnationaler Sphären entsteht Überlappung, Trennung und Gleichzeitigkeit, die der Suche nach statischen kulturellen Bezugspunkten und Gewissheiten entgegenstehen (Appadurai 2005: 32, 44). Daran knüpfen auch Diskurse um Hybridität an (Bhabha 1994; Ha 2005; Siebert 2015). Homi K. Bhabha zugrunde gelegt, ist Hybridität eine theoretische Perspektive, durch die Vermischungsprozesse als Phänomene sowie Nachahmung und Übersetzung als subversive Strategien diskutiert werden können (Hosseini-Eckhardt 2021: 133; Ha 2011: 345). Bhabha sieht Hybridität als Möglichkeit des Widerstands, denn das Fundament hegemonialer Verhältnisse basiert auf kultureller Differenzierung. Diese Differenzen und die damit verbundenen Zuschreibungen werden durch Hybridisierungsprozesse zerstreut und können nicht mehr vereinnahmt werden (Bhabha 1994: 34, 114; Ha 2011: 345).

Diese Perspektiven aus der Globalisierungs- und der postkolonialen Theorie ermöglichen, die Gestalt und das Entstehen der Musik von CQT einzuordnen. Um die Ambivalenzen nachzuvollziehen, denen sich die Band aussetzt, erfolgt ein Blick auf das Phänomen Weltmusik.

## Weltmusik – eine transkulturelle Praxis mit postkolonialen Strukturen

Auch wenn der Begriff selbst älter ist, verbreitete sich „Weltmusik“ oder „World Music“ als Verkaufsetikett in den 80ern (Leggewie und Meyer 2017: 2-3; Peres da Silva 2017: 9). Er bezeichnet teils generell „nicht-westliche“ Musik, „populäre Volksmusik“ oder

---

<sup>5</sup> Die fünf Sphären bei Appadurai sind: „ethnoscapes“ (Gruppen), „technoscapes“ (mechanische oder informelle Technologien), „finanscapes“ (Geldflüsse), „mediascapes“ (Informationen, die zu Bildern und Narrativen werden), „ideoscapes“ (Vorstellungen, Ideelles) (Appadurai 2005: 33-36).

wie bei CQT die „hybride Mischung diverser Stile“, bei der „traditionelle Musik mit westlicher Populärmusik fusioniert“ wird (Leggewie und Meyer 2017: 3).

In ihrer Produktions-, Vermarktungs- und Konsumpraxis erweist sich Weltmusik teilweise als problematisch (z.B. Leggewie und Meyer 2017; Peres da Silva 2016, 2017). Schaden und Nutzen liegen eng beieinander (Lipsitz 1999 [1994]). So beschwört Weltmusik auf der einen Seite die Gegenüberstellung „des Westens“ mit dem Rest der Welt herauf (Hall 1992: 275; Peres da Silva 2017: 9). Lokale Kulturpraktiken werden essentialisiert, als statisch und homogen imaginiert und auf ihr „Anders sein“ reduziert (Said 1978). Kulturprodukte werden durch die Vereinnahmung der Kulturindustrie zur Ware, wobei teils ihre lokale Bedeutung verloren geht. Sie kommen dann nur noch als attraktive Neuware oder als „exotisches Spektakel“ zum/r Konsument\*in (Lipsitz 1999 [1994]: 227-228, 51). In den ästhetischen wie ökonomischen Strukturen von Weltmusik ist zum Teil problematisch, wer profitiert, wer definiert, und wer nicht (Beispiele bei Siebert 2015), denn dabei werden postkoloniale Denk- und Machtstrukturen reproduziert (Leggewie und Meyer 2017; Peres da Silva 2016, 2017).

Auf der anderen Seite bezeichnet Weltmusik transkulturelle Musik, die durch ihre hybride Gestalt kulturelle Differenzierung und damit hegemoniale Strukturen aufbrechen kann, weil sie Dichotomien wie Eigenes und Fremdes infrage stellt. Weltmusik kann zudem einhergehen mit progressiven Ideen für Politik und Wirtschaft sowie mit gesellschaftspolitischem Engagement seitens der Künstler\*innen, der Labels oder auch des Publikums (Ling 2003: 239). Deshalb führt Thomas Burkhalter (2011) den Begriff „Weltmusik 2.0“ ein. Diese bezeichnet die Musik einer globalen Pop-Avantgarde, die sich zwischen Spaß und Protest bewegt. Ein wichtiger Unterschied zur Weltmusik ist, dass hier die Gegenüberstellung vom „Westen und dem Rest“ nicht gleichermaßen funktioniert, da die Vertreter\*innen der Weltmusik 2.0 multi-lokal sind. Deren Biografien und Kontexte sind vielfältig, die musikalischen Formen sind es auch – Reggaeton oder regional ausgeprägter Rap wie bei CQT gehören etwa dazu (Burkhalter 2011). Sie greifen teilweise auf die Infrastruktur und die Ökonomie der kommerziellen Musikindustrie zurück. Letzteres erzeugt Widersprüche, wie das Beispiel CQT zeigt. Zentral sei an dieser Stelle, dass Weltmusik 2.0 emanzipatorisches Potential besitzt: Erstens ermöglicht Musik es, als soziale und performative Praxis, kulturelle Identität zu begreifen und zu konstituieren, weil sie individuelle sowie kollektive Symbole und Praktiken (re-)produziert und Wünsche, Bedürfnisse sowie Ideen erfahrbar macht (Frith 1999). Zweitens gelangt lokal gebundene Musik in globale Warenkreise und ihre Positionen damit in das öffentliche Bewusstsein. Drittens können sich durch den musikalischen Dialog globale Allianzen bilden, die nationale Minderheiten zu globalen Mehrheiten machen (Lipsitz 1999 [1994]: 70, 74).

## Afrokolumbianer\*innen zwischen Marginalisierung und Selbstermächtigung

An der Pazifischen Küstenregion, bestehend aus dem Departamento Chocó im Norden sowie den Tiefebene von Valle del Cauca, Cauca und Nariño im Süden, leben mehr Kolumbianer\*innen mit afrikanischen Vorfahren als in anderen Landesteilen. Im Departamento Chocó, aus dem CQT kommt, sind laut Zensus mindestens 63 Prozent der Bevölkerung afrokolumbianisch, landesweit 10 Prozent (DANE 2018). Organisationen wie Movimiento Cimarrón gehen landesweit vom Dreifachen aus (El Nuevo Siglo 2019).<sup>6</sup> Die fehlende statistische Präsenz von Afrokolumbianer\*innen spiegelt ihre gesellschaftspolitische Unsichtbarkeit wider (Quintero 2019: 4-5; Martínez et. al. 2021: 109). Sie ist auch eine Folge von strukturellem Rassismus (Rodríguez-Garavito et al. 2008: 26; Martínez et. al. 2021). Afrokolumbianer\*innen sowie Indigene sind als Bevölkerungsgruppen vulnerabel sowohl auf sozialer, politischer als auch kultureller Ebene. Systematische Nachteile zeigen sich im Zugang zu Bildung, Gesundheit und Arbeit oder in Erfahrungen von Ausgrenzung und Gewalt (DANE 2018; Martínez et. al. 2021).

Die Pazifikküste zählt zu den am stärksten betroffenen Gebieten der internen Konflikte. Dort stehen Afrokolumbianer\*innen teils zwischen den Fronten von Guerilla, Drogenmafia, Paramilitär und Staat. Viele Afrokolumbianer\*innen werden durch Gewalteinwirkung, Ausbeutung und staatliche Vernachlässigung dazu gezwungen, in die Großstädte zu ziehen (Birenbaum Quintero 2006; Ramírez Sarabia 2018: 139-140). Daher bilden Afrokolumbianer\*innen schon über Generationen hinweg eine große urbane Bevölkerungsgruppe, etwa in den Metropolen Bogotá, Medellín und Cali. In letzterer machen sie ein Drittel der Stadtbevölkerung aus, wobei die Hälfte davon in marginalisierten Stadtteilen lebt (Ramírez Sarabia 2018: 141). Erst 1991, im Rahmen der neuen Verfassung, wurden Afrokolumbianer\*innen als ethnische Gemeinschaft und Minderheit rechtlich anerkannt. Im Jahr 1993 wurden der afrokolumbianischen Gemeinschaft per Gesetz kollektive Landrechte an der Pazifikküste zugesprochen, um ihnen dort die Ausübung ihrer Rechte und die soziale wie wirtschaftliche Entwicklung zu gewährleisten (Martínez et. al. 2021: 100). Darin ist die afrokolumbianische Bevölkerung der Stadt nicht mit einbezogen worden (Ramírez Sarabia 2018: 137-139). Afrokolumbianer\*innen setzten sich seit den 90ern im urbanen wie ruralen Raum für Sichtbarkeit, Inklusion und Identitätsfindung ein, woraus auch das Aufkommen der Selbstbezeichnung als Afrokolumbianer\*innen resultierte (Birenbaum Quintero 2019: 23-24). Ihre gesellschaftlichen Bedingungen sowie Widerstand und Selbstermächtigung zeigen sich auch in der Kultur, in traditionellen genauso wie in populären afropazifischen Musikpraktiken.

---

<sup>6</sup> Der Zensus von 2018 verzeichnet einen Rückgang der afrokolumbianischen Bevölkerung um 30 Prozent, was vermutlich auf methodologische Fehler zurückgeht. Seine Aussagekraft wird daher angezweifelt (El Nuevo Siglo 2019).

## Traditionelle afropazifische Musikpraxis

Die Musikpraktiken Kolumbiens sind regional ausdifferenziert. Innerhalb der afrokolumbianischen Bevölkerung an der Pazifikküste wurden Rhythmen und Instrumente der europäischen Kolonisor\*innen und afrikanischer Sklav\*innen angeeignet und umgedeutet. Die dortige traditionelle Musikpraxis ist eine kulturelle Ressource der afropazifischen Gemeinschaft und eng verbunden mit dem sozialen wie geografischen Kontext (Birenbaum Quintero 2010: 205-206). Den Norden der Pazifikküste prägen die *chirimía*-Ensembles mit Klarinette, Tuba, Blechtrommel und Metallbecken (Behagué 2016 [1996]). Durch die Instrumente aus Blech, ihr schnelles Tempo und die auftaktigen Rhythmen klingt die *chirimía* aufgeregt und explosiv.

Die Marimba, ein Xylophon aus dem Holz von Pfirsichpalme und Bambus, wurde als „Klavier des Regenwaldes“ zum Emblem der Musikpraxis der südlichen Pazifikküste. Sie klingt weich, ihr Hauptrhythmus ist der wiegende *currulao*. Dessen Begleitung durch die Marimba besteht aus Improvisationen und wiederholten Melodien (Behagué 2016 [1996]). Zum Sampeln wie im Hip-Hop ist es somit nur ein kleiner Schritt.

## Populäre afrokolumbianische Musikpraxis

Im urbanen Raum sind populäre Musikformen wie Reggaeton und Hip-Hop gegenwärtig sehr präsent. Seit den 1980er Jahren, kurz nach seiner Entstehung in den USA, hat sich der Hip-Hop einerseits im Zuge der Kommodifizierung des Genres über Massenmedien, andererseits über Migration in Kolumbien verbreitet. Er wurde dort angeeignet und gehört seither zur Musikpraxis im urbanen Raum, besonders unter jungen Afrokolumbianer\*innen und besonders in Cali (Dennis 2012, 2014).

Manche Hip-Hop Künstler\*innen arbeiten gezielt gegen Unterdrückung, Armut, Rassismus und Marginalisierung an (Josué Perea 2016: 121). Das gilt etwa für die kolumbianischen Hip-Hop-Gruppen Asilo 38, Zona Marginal, Flaco Flow y Melanina oder La Etnia. Bands wie Carbono und CQT rekontextualisieren den Hip-Hop über Fusion mit lokalspezifischen bzw. traditionellen Musikstilen.

Die Verbreitung des Hip-Hop ist ein Resultat kultureller Globalisierung, wobei die Vormachtstellung der USA die Verbreitung und Aneignung ihrer kulturellen Güter begünstigt (Dennis 2014: 370). Der Hip-Hop wird jedoch nicht bloß kopiert, sondern aus kolumbianischer Perspektive neu verhandelt (Josué Perea 2016: 121).

Im urbanen Raum werden auch andere traditionelle sowie populäre Musikformen reproduziert und rekombiniert. Das zeigt sich rund um das Musikfestival Petronio Álvarez in Cali. Seine Gründung im Jahr 1997 fiel in eine Zeit der Suche nach nationaler Identität und Vergemeinschaftung (Birenbaum Quintero 2013), aber auch der kultu-

rellen Aneignung und der Kommodifizierung von *Otherness* (Said 1978). Lokales, als ethnisch Imaginiertes, fand seither besonders unter nicht-indigenen und *weißen* Personen mehr Beachtung; als Manifestation urbaner Vielfalt und Offenheit und als attraktive kulturelle Ware (Birenbaum Quintero 2019: 256). Auf dem Musikfestival Petronio Álvarez vertreten Gruppen traditionelle afropazifische Musik (z.B. Grupo Socavon de Timbiquí), andere Bands fusionieren populäre und traditionelle afropazifische Musikpraktiken (u.a. Sidestepper, La Mojarra Electrica oder Grupo Bahía). Letztere bildeten ab dem Jahr 2000 einen Teil der Bewegung *nuevas músicas colombianas*, in deren Bands auch die Mitglieder von CQT vor ihrer Gründung spielten (siehe Sevilla 2014 et. al.).

Das Festival Petronio Álvarez eröffnet einerseits Räume der Sichtbarkeit und der Verhandlung kultureller Praktiken, schafft Verbundenheit (siehe Birenbaum Quintero 2013). Andererseits wird darin sichtbar, dass Interkulturalität in der Musik nicht zwingend zu sozialer Gerechtigkeit führt (Lipsitz 1999 [1994]: 32-34), da Afrokolumbianer\*innen als marginalisierter Bevölkerungsgruppe innerhalb hegemonialer Verhältnisse nur bestimmte Räume offen stehen (Moreiras 2001 zit. n. Birenbaum Quintero 2013: 182).

## Wie CQT entstand

Die Band besteht im Kern aus den beiden Geschwistern Goyo und Slow (Gloria und Miguel Martínez) sowie Tostao (Carlos Valencia), Goyos Ehemann. Ihr Bandname verweist auf die Orte, an denen die Bandmitglieder aufgewachsen sind: im kolumbianischen Departamento Chocó, in dessen Hauptstadt Quibdó und in Condoto, also im Dorf (Fernandez 2017). Alle drei sind in musikalischen Kontexten groß geworden und lernten verschiedene globale sowie lokale Musikpraktiken kennen (Restrepo 2015). Ausgehend von ihrer Gründung im Jahr 2000 in Calis Distrikt Aguablanca, dem afrokolumbianischen Nukleus der Stadt, entwickelte sich CQT zu national wie international prominenten Musiker\*innen der kolumbianischen bzw. Afro-Latin-Szene (Vallejo 2009). Ein zentrales Anliegen der Band ist es den Chocó, die Pazifikküste und Kolumbien global bekannt zu machen (Becerra 2012; Sevet 2008). Die Band verbindet traditionelle afropazifische und populäre, urbane Musikpraktiken. So repräsentiert sie verschiedene Facetten dessen, was junge afrokolumbianische Musiker\*innen prägt.

CQT veröffentlichte seit 2007 neben einigen Singles und EPs neun eigene Alben (Qobuz o.J.; CQT o.J.). Das erste Album „Somos Pacifico“ enthielt das titelgebende Stück, das den afropazifischen Norden und Süden vereint, in dem es dessen Gemeinsamkeit betont. Es wurde zu einer inoffiziellen Hymne der afrokolumbianischen Pazifikküste und verhalf der Band als deren musikalische Botschafter\*innen zu nationaler Bekanntheit (Becerra 2012). Im Jahr 2010 gewann die Band ihren ersten Grammy für den Song „De donde vengo yo“. Darauf folgte eine Tournee, u.a. mit Auftritten auf großen Musikfestivals in Europa wie Fusion (2010) und Roskilde (2010). CQT galt in Kolumbien als „Entdeckung des Moments“ (López González 2011, Übersetzung der Autorin).

## Von der unabhängigen in die kommerzielle Musikszene

Mit zunehmender Bekanntheit wurde CQT attraktiv für kommerzielle Musiklabel und Werbeverträge. Seit 2011 ist die Band bei dem US-amerikanischen Unternehmen Sony Music Entertainment unter Vertrag (Estevez 2017). Das Management übernimmt seit 2017 Juan Diego Medina von La Industria Inc. aus Medellín, der u.a. den bekannten Reggaetonsänger Nicky Jam managt. CQT hat sich zu einer Marke entwickelt und verkauft als diese neben der Musik auch imposante Shows oder urbane *streetfashion* – in den Farben des Chocó. Dass mit der Kommerzialisierung musikalische Veränderungen einhergehen, suggeriert der Blick auf Instrumente und Themen in ihren Produktionen. Die folgenden Tabellen visualisieren Tendenzen in der Bandentwicklung. Zum einen mit Blick auf die Instrumente in den Liedern in Abbildung 1 (Booklets der Alben; Qobuz o.J.). Zum anderen durch eine zusammenfassende Inhaltsanalyse der Liedtexte, aus der die Kategorien für Abbildung 2 abgeleitet wurden.

CQT verwendet mit der Zeit weniger bis keine akustischen und traditionell afropazifischen Instrumente mehr, die Tracks werden digital produziert (Abbildung 1). Gleichzeitig kommen kaum mehr Lieder vor, die von Sozialkritik und dem gesellschaftlichen Kontext der Band handeln (Abbildung 2). Aus den Tabellen lässt sich die Hypothese ableiten, dass die Pazifikküste zunehmend an Bedeutung im Schaffen der Band verliert. Diesem Eindruck steht das außermusikalische Engagement der Band entgegen. Besonders Goyo, aber auch Tostao sprechen immer wieder als prominente Künstler\*innen für die afrokolumbianische bzw. die afropazifische Gemeinschaft und bringen deren Perspektiven und Missstände in die mediale Öffentlichkeit. Hier seien zwei prägnante Beispiele genannt: Tostao war Protagonist der Fernsehserie „De donde vengo yo“ über das Leben im Chocó (*Telepacífico* 2016). Goyo ist Mitbegründerin des *Conciencia Collective*, mit dem Afro-Latin-Künstler\*innen auf die *Black Lives Matter*-Proteste von 2020 reagieren und über Rassismus und soziale Ungleichheit informieren (Flores 2020).

Zentral sind bis hier zwei Entwicklungen: Erstens verändert sich CQTs Musik hin zu digitalen Solo-Tracks mit urbanen Rhythmen und eher unpolitischen Texten. Zweitens ist CQT öffentlich durch Stellungnahmen und Engagement präsent. Als prominente Künstler\*innen sensibilisieren sie öffentlich für afrokolumbianische und afropazifische Themen.

## Identitätsperformance zwischen Aneignung und Innovation

CQT gründete sich mit der Idee, Leerstellen aufzufüllen. Tostao sagte, er habe seine Realität in der nationalen medialen Öffentlichkeit nicht repräsentiert gesehen. Daher schreibe die Band Songs wie „Somos Pacífico“, „De donde vengo yo“, „El Bombo“

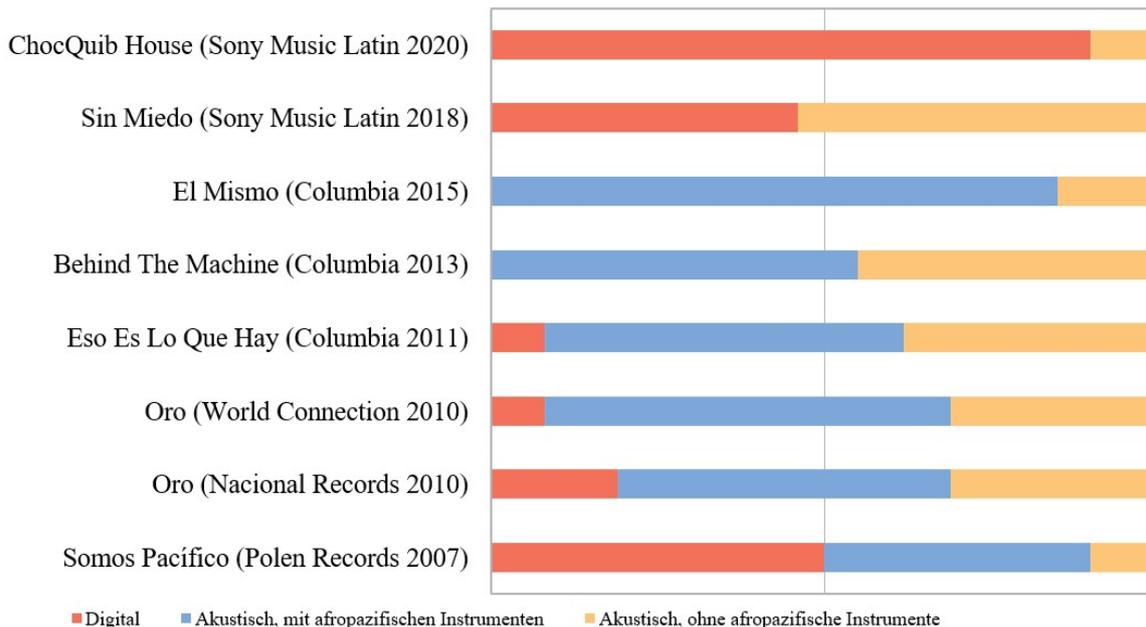


Abbildung 1: Instrumente bei CQT (eigene Darstellung).

(Becerra 2012). Bandmitglied Goyo sagt, sie wollten auch international zeigen: „Kolumbien ist mehr als Kokain, Marihuana und Kaffee“ (W Radio 2017, Übersetzung der Autorin). Um nachzuvollziehen, ob dieser Repräsentationsanspruch aufgegeben wurde, erfolgt ein Blick auf die gesamte Performance, dabei werden Beispiele aus Rhythmus, Melodie und Instrumenten sowie Texten, Kleidung, Symbolen und Bildern einbezogen.

CQTs Musik basiert auf zwei Grundelementen. Erstens dem Rap als musikalische Ausdrucksform im Hip-Hop, mit der Montage einzelner Melodie- und Rhythmusfragmente (Sampling) und dem rhythmischen Sprechgesang (Toasting). Zweitens der Fusion: Sie lassen in den ersten Alben die traditionelle afropazifische Musikpraxis in Rhythmus, Instrumenten, Melodie oder Form einfließen. Dazu kommen von Anfang an populäre Musikstile aus den USA, Jamaika und Kuba, die allesamt durch Musiker\*innen mit afrikanischer Herkunftsgeschichte geprägt wurden: Funk, Salsa, Reggae, Dancehall, Afrobeat und Reggaeton. So treffen bei CQT anfangs Gitarre und E-Bass auf Instrumente wie die Marimba und die afropazifischen Trommeln *bombo* oder *tambora cho-coana* (z.B. „El Mismo“). Die *marimba de chonta* als ikonisches Instrument der südlichen Pazifikküste ist in einigen Stücken durch prägnante Samples präsent (z.B., „Somos Pacífico“, „Abre el Baúl“, „Nuquí“, „Oro“, „Calentura“, „Somos los Prietos“). Daneben kommen als Instrumente der nördlichen Pazifikküste Klarinetten und die *redoblante* vor. Rhythmen sind außerdem ein wesentlicher Teil des Hip-Hop und der Musikpraxis der Pazifikküste. Bei CQT sind das von der südlichen Pazifikküste etwa *currulao*

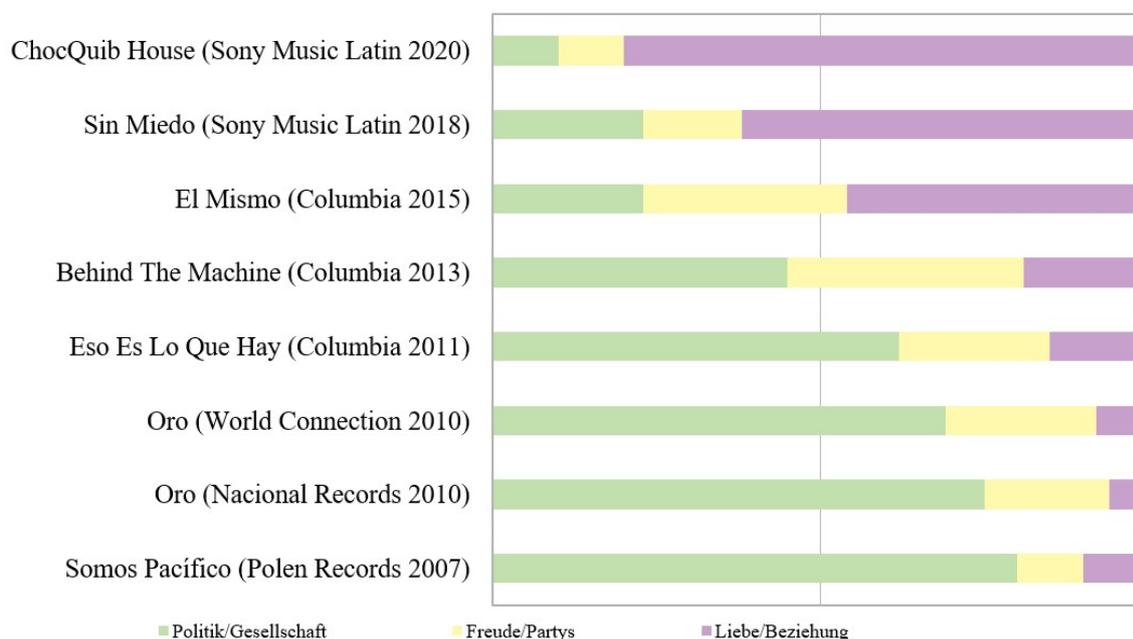


Abbildung 2: Themen bei CQT (eigene Darstellung).

(„Oro“), *Bunde* („San Antonio“) sowie aus dem Norden *tamborito* („Abre el Baúl“) und *levantapolvo* („De donde vengo yo“). Als Rhythmus der afrokolumbianischen Musikpraxis der Karibikküste kommt auch *champeta* hinzu (siehe „De Ti Enamorado“). Die Präsenz, welche die traditionelle afropazifische Musikpraxis etwa durch die Rhythmen oder exponierte Samples afropazifischer Instrumente wie der Marimba anfangs hatte, ist zurückgegangen zugunsten afrokolumbianischer sowie afrodiasporischer Einflüsse; einerseits durch Fusion von primär Pop, Reggaeton, Funk und Afrobeat (z.B. „Que me baile“), andererseits über ihre Sprache, welche im Folgenden genauer untersucht wird.

## Rap als Ausdrucksform

Bei CQT rappen alle Bandmitglieder. Die Textinhalte sind auf deren persönliche Kontexte bezogen, dabei verwenden sie genrekonforme Elemente des Hip-Hop. Das sind sowohl Textmerkmale wie kulturelle Referenzen, verschlüsselte Botschaften oder Wortspiele als auch Themen wie Selbstdarstellung, Sozialkritik oder Liebe (Androutsopoulos 2003: 111, 116). In ihrem Fall bezieht sich die Selbstdarstellung auf afropazifische, afrokolumbianische und afrodiasporische Identität, mit der sie sich dem Dialog des „Black Atlantic“ anschließt (Gilroy 1993). Die Band greift auf regionale Wissensbestände, Realitäten und Gewohnheiten der Pazifikküste zurück und bringt dabei auch Kritik an Marginalisierung und Gewalt vor. Einige ihrer Lieder haben auch Bezüge zur Gemeinschaft des *Black Atlantic*.

## Beispiele für die Identitätsperformance auf der Textebene

Die zwei Textbeispiele zeigen CQTs Bezüge zur afropazifischen bzw. zur panafrikanischen Gemeinschaft. Die folgende Strophe aus „De donde vengo yo“ (2009, Übersetzung der Autorin), gerappt von Slow, beinhaltet Elemente wie Selbstdarstellung, Ironie, Kritik und sprachliche Performance der Zugehörigkeit:

1 Acá tomamos agua de coco	1 Wir trinken hier Kokoswasser
2 Lavamos moto	2 Waschen das Motorrad
3 Todo el que no quiere andar en rapi moto	3 Wer nicht Motorrad-Taxi fahren will
4 Carretera destapada pa viajar	4 Ungeteerte Straßen zum Reisen
5 No plata pa comer hey pero si pa chupar	5 Kein Geld fürs Essen, aber zum Saufen
6 Característica general alegría total	6 Totale Freude als generelle Eigenschaft
7 Invisibilidad nacional e internacional	7 Nationale und internationale Unsichtbarkeit
8 Auto-discriminación sin razón	8 Grundlose Selbstdiskriminierung
9 Racismo inminente mucha corrupción	9 Drohender Rassismus, viel Korruption

Slow thematisiert in der Strophe Gewohnheiten, gesellschaftliche Bedingungen und Rassismus. Die Begriffe „rapi moto“ und „chupar“ als sprachliche Regionalismen markieren afropazifische Zugehörigkeit. Im fünften Vers eignet sich Slow auf ironische Weise das Stereotyp an, dass es zwar fürs Essen kein Geld gäbe, aber durchaus für Alkohol.<sup>7</sup> Am Ende seiner Strophe (Vers 6-9) stellt er Unsichtbarkeit, Selbstdiskriminierung, Rassismus und Korruption der Freude der Menschen gegenüber. In dem überspitzten Kontrast im Sinne „arm, aber glücklich“ eignet er sich dieses Stereotyp an, distanziert sich aber zugleich davon.

Viele Texte bei CQT sprechen affirmativ ermächtigend von dem Stolz, afrokolumbianisch zu sein und stellen einen Bezug zur afrodiasporischen Gemeinschaft her. Ein Beispiel dafür ist „Somos Los Prietos“ (2018, Übersetzung der Autorin):

Tostao verbindet sich mit der afrodiasporischen und panafrikanischen Community des *Black Atlantic*, wenn er von Afrika als „mama land“ spricht. Er redet Afrokolumbianer\*innen mit deren Selbstbezeichnungen „prietos“ und „niches“ an, spricht für sie im „Wir“. Tostaos Strophe bekräftigt Selbstbewusstsein, Solidarität, Positivität und Beharrlichkeit. So stellt er sich Ablehnung und Abwertung entgegen. In dem vorletzten Vers werden die „Ketten“ zum Symbol für die gemeinsame Geschichte der Sklaverei, von der sich Afrokolumbianer\*innen loslösen. Der Liedtext spiegelt angelehnt an Simon Frith (1999) nicht Identität wider, sondern konstruiert sie, indem Mögliches erfahrbar wird. So arbeitet die Band der Diskriminierung entgegen, von der Afrokolumbianer\*innen bis heute betroffen sind und die das Kontinuum von Rassismus, Marginalisierung, Vertreibung und Gewalterfahrungen legitimiert, wenn nicht sogar produziert.

<sup>7</sup> Eine Studie zeigt für das Jahr 2013, dass der Alkoholkonsum im Chocó höher war als in allen anderen Landesteilen (Ministerio de Justicia y del Derecho et. al. 2013: Grafik 3). Größere Studien zum Thema Alkoholkonsum und -missbrauch fehlen.

1 Afri-África mama land	1 Afri-Afrika Mama-Land
2 ¿Dónde están los prietos?	2 Wo sind die prietos?
3 ¿Dónde están los niches?	3 Wo sind die niches?
4 ¿Dónde están?	4 Wo sind sie?
5 Con paso firme	5 Mit festem Schritt
6 No paramos por ningún motivo	6 Wir bleiben auf keinen Fall stehen
7 Representando siempre en los espacios positivos	7 Repräsentieren immer in positiven Räumen
8 Abriendo camino	8 Eröffnen Wege
9 Contra la corriente	9 Gegen den Strom
10 Desde muy pequeños de manera contundente	10 Seit wir klein sind auf kraftvolle Weise
11 Y sí sí, nos soltamos ya de las cadenas	11 Und ja, ja, wir befreien uns von den Ketten
12 Sangre negra es lo que corre por mis venas	12 Es ist Schwarzes Blut, das durch meine Adern fließt
13 Dilo	13 Sag es

Strategien der Band sind somit, in den Liedtexten immer wieder von positiven Erlebnissen und Selbstbildern zu erzählen, transnationale Solidarität zu stärken, Stereotype umzudeuten und aus Unterschieden Stärken zu machen.

## Identitätsperformance auf der Bildebene

Die Identitätsperformance beinhaltet neben der Text- auch die Bildebene; in den Videos durch Szenen, Orte und Kleidung. Dabei werden deskriptiv und performativ Elemente aus Tanz, Musik, Küche, Sprache und Geografie vorgestellt, die ein Mosaik von CQTs Zugehörigkeiten entwerfen.

Einige der frühen Musikvideos sind an der Pazifikküste unter Mitwirkung der Bewohner\*innen gedreht worden: z. B. in den Straßen Quibdós oder am Hafen Buenaventuras (CQT: 2010, 2018a). Spätere Videos zeigen eher Studiokulissen und fiktive Orte wie die folgenden Beispiele zeigen. Die Songtexte handeln von Liebe, während die Videos Elemente und Symbole afropazifischer Zugehörigkeit einbinden. Das Video zu „Pa’ Olvidarte“ (CQT: 2018b) spielt in einem Museum, in dem Afrokolumbianer\*innen als Skulpturen zu sehen sind, die später lebendig werden. Sie stellen afropazifische Praktiken dar, wie das Fischen als Einnahme- und Nahrungsquelle vieler Bewohner\*innen. Dadurch verbinden sich auf selbstreflexive Weise Kunst und Kultur als konsumierbare Waren im Museum mit deren lebendigen sozialen Hintergründen. Das Video zu „Fresa“ (CQT: 2020) zeigt eine fiktive Dorfstraße. Die Hauseingänge mit Vorhängen und Tischen davor oder Details wie Kochbananen und Dominospiel erinnern an die ländliche Pazifikküste. Die Kulissen werden als solche erkennbar, indem sie im Video verfremdet werden: Objekte fangen wie bei „Pa’ Olvidarte“ zu leben an oder kippen in „Fresa“ plötzlich um. Das ermöglicht eine kritische Distanz zum Dargestellten, weil es als Fiktion erkennbar wird.

Auch die Kleidung in den Videos enthält kulturelle Referenzen: In „Somos los Prietos“ (CQT: 2018a) trägt Alexis Play ein T-Shirt mit dem Konterfei der afrokolumbianischen

Salsa-Ikone Jairo Varela. In „Pa' Olvidarte“ (CQT: 2018b) bildet das Trio durch die Farben der Kleidung die Flagge des Chocó ab: Gelb, Blau und Grün. Am Schluss dieses Videos steht neben einem Gemälde in den Farben des Chocó: „Preis: Der Chocó ist nicht zu verkaufen“ (Übersetzung der Autorin).

Die Analyse zeigt, CQT bringt eigene Bezugspunkte ein und erinnert immer wieder daran, woher die Bandmitglieder kommen, für/mit welche/r Gemeinschaft sie sprechen. Afrodiasporische und afrokolumbianische Repräsentation verlagert sich mit der Zeit von der musikalischen auf die Bild- und Textebene.

## „Gefährliche Kreuzungen“ bei CQT

Während CQT anfangs traditionelle afropazifische Musikpraktiken musikalisch reorganisierte, sind es heute populäre und afrodiasporische. Beim Aufeinandertreffen dieser Musikpraktiken und bei deren Kommerzialisierung zeigt sich das schwierige Verhältnis, in dem sie dabei zueinanderstehen, was George Lipsitz „Gefährliche Kreuzungen“ (1999 [1994]) nennt.

In Bezug auf CQT tauchte in einigen Gesprächen während der Feldforschung die Idee auf, die musikalischen Veränderungen würden den Verlust ihrer „Wurzeln“ bedeuten. Der Musikmanager Luis Ernesto Loaiza Rodríguez stellt fest: „Was nun passiert ist, dass sie in einer so kommerziellen Logik sind [...], dass sie beginnen zu verschwimmen, ihre Wurzeln zu verlieren [...]“ (persönliche Kommunikation 2019, Übersetzung der Autorin). Seine Aussage impliziert zunächst, es gebe einen Ursprungspunkt, von dem sich die Band entferne. Traditionelle afropazifische Musikpraktiken stehen dabei populären bzw. afrodiasporischen Formen gegenüber, wobei erstere jene „Wurzeln“ ausmachen würden. Populäre Formen wie Reggaeton werden als auferlegt verstanden und nicht als angeeignet, obwohl sie durch CQTs musikalischen Kontext gewissermaßen auch deren „Wurzeln“ bilden.

Die traditionellen afropazifischen Musikpraktiken bilden als kulturelles Erbe und lebende Tradition einen Teil von ChocQuibTown's Zugehörigkeit zur Pazifikküste, die populären vor allem einen Teil der Zugehörigkeit zur afrokolumbianischen, auch afrodiasporischen Community. Jedoch führt das Zusammenspiel von Kommodifizierung und globaler Vorherrschaft auch zur Sorge vor dem Bedeutungsverlust lokalspezifischer Musikformen. Dieser wirkt real, wenn z.B. im Dorf Ladrilleros im Kiosk oder in der Bar primär Reggaeton zu hören ist (Don Flobert, persönliche Kommunikation 2019).

Zusammenfassend pflegt CQT zwar musikalisch nicht mehr traditionelle afropazifische Musikpraktiken, jedoch sind ihre kulturellen Zugehörigkeiten und Realitäten vielfältig. Die Idee, die Fusion bei CQT könne nicht auch afropazifische kulturelle Identität sein vernachlässigt, was auch Arjun Appadurais Modell zeigt: Dass Globalisierungs-

prozesse heterogene Identitäten entstehen lassen, wobei Wandel und Vielfalt ebenso existieren wie Kontinuität und Vorherrschaft.

Während der Feldforschung zeigte sich darüber hinaus, dass sich das Feld, in dem Musiker\*innen populäre mit traditioneller afropazifischer Musikpraxis fusionieren, also wie CQT zu Beginn der Bandkarriere, wächst und ausfranst. Einige Beispiele sind Nidia Gongora mit Canalón de Timbiqui, Esteban Kopete, TimbiÁfrica oder Grupo Bahía.

## Fazit

CQTs Musik kann als ein Produkt kultureller Globalisierung bezeichnet werden. Denn Globalisierung trägt dazu bei, dass sich über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg Flüsse von Gütern, Menschen oder Ideen in Bewegung setzen. Arjun Appadurai fasst dies in seinem Modell der fünf Sphären zusammen. Es werden Wandlungsprozesse angestoßen, denen auch Musik unterworfen ist. Innerhalb dieser Dynamik werden lokale Identität und räumliche Bezogenheit global rezipierbar und vermarktbar. Da Multilokales entsteht, wird die Einheit von Ort und Kultur brüchig. Globale Einflüsse und lokales Angebot zeigen sich dabei in einer wechselseitigen Dynamik, was sich in der Musik etwa im Aufkommen von „Weltmusik 2.0“ oder lokalspezifischen Ausprägungen von Hip-Hop zeigt. Auch CQTs Geschichte ist ein Beleg dafür, dass Globalisierung heterogene Orte entstehen lässt, in denen sich diverse kulturelle und soziale Identitäten ausbilden. Ihre hybride Gestalt erschüttert das Fundament kultureller Differenzierungen, auf denen auch postkoloniale Macht- und Denkstrukturen aufbauen (Bhabha 1994: 34, 114).

CQT ist durch globale wie lokalspezifische Musikformen informiert. Die Band eignet sich populäre Musikformen an. Statt diese bloß zu kopieren, kreiert sie eine eigene hybride Musiksprache. Darin zeigen sich die homogenisierenden Tendenzen durch globale Vorherrschaft genauso wie Diversifizierung durch kreative Aneignung, Aushandlung und Übersetzung, die auch subversive Strategien sein können (siehe Dennis 2012: 122-123; Bhabha 1994).

Die Musik ist bei CQT ein Mittel der Ermächtigung und der politischen Sichtbarkeit. CQT macht sich dabei zunutze, dass Musik als performative Praxis kulturelle Repräsentation erzeugt. Die Band definiert und verhandelt in ihrer Performance, was für sie das Afrokolumbianisch-Sein ausmacht, zelebriert afrokolumbianischen sowie afrodiasporischen Stolz.

CQTs Engagement stärkt musikalisch wie außer-musikalisch lokale und globale Allianzen, etwa zwischen Afrokolumbianer\*innen und Schwarzen Künstler\*innen. Die Band ist dabei Teil eines globalen Dialogs, bei dem transnationale diskursive Orte entstehen (Lipsitz 1999 [1994]: 42, 44-45).

Als prominente Schwarze Künstler\*innen öffnen CQTs Mitglieder neue Räume für Repräsentation und Diskurs. Trotz musikalischer Veränderung bleiben sie dabei prominente „Gesichter des Chocó“ (Luis Ernesto Loaiza Rodríguez, persönliche Kommunikation 2019). Dass sie ihre teils subversiven Inhalte mittlerweile innerhalb kommerzieller Verwertungslogiken verbreiten, steht ihrem emanzipatorischen Anspruch nicht zwingend im Weg. Politisch kann die Band gerade wegen ihres kommerziellen Erfolges eine große Öffentlichkeit erreichen.

Dennoch macht CQTs Kommerzialisierung auch negative Effekte globaler Vernetzung sichtbar, die aufgrund von unterschiedlichen Positionen im globalen Machtgefüge bestehen (Birenbaum Quintero 2013: 183).

Aus Musik wie der von CQT lässt sich angesichts von gesellschaftlichen Neuordnungen und Veränderungen lernen. Ihre Erfahrungen, Fähigkeiten und Strategien, die sie dorthin gebracht haben, wo sie heute sind, machen sie durch ihre Musik teilbar und demonstrieren darin ihre Kompetenz im Umgang mit Gemeinschaft, Vielfalt und Mobilität.

## Danksagung

Ich danke allen, die das Entstehen meiner Masterarbeit und damit dieses Artikels begleitet haben: Luis Ernesto Loaiza Rodríguez, Gustavo Adolfo Vargas Varela, Hugo Candelario González Sevillano, Jacobo Vélez, Alexis Play, Andrés Pinzon, Manuel Sevilla, Oscar Hernández Salazar, Nidia Góngora, Alicia und Carolina Arrechea, Cedric David, Francisco Dominguez, Angela Gartner, Fredy Colorado, Katanga Addo Possu, Lina Mosquera, Julian Castrillon Trejos, Don Flobert, Don Pareja, Cristian Zuñinga, Maria Elcina Valencia, Eugenio Gómez Borrero, *Tecnocentro Somos Pacífico*, *Semillero afro-diaspórico*, Manuel Ramiro Muñoz und sein Team, meine Betreuerin Prof. Karoline Noack sowie Familie und Freunde, die mit Lektorat und moralisch unterstützten.

## Literatur

Androutsopoulos, Jannis

2003 HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: Jannis Androutsopoulos (Hrsg.), *HipHip: Globale Kultur - lokale Praktiken*, Cultural Studies, pp. 111–137. Bielefeld: transcript.

Appadurai, Arjun

2005 Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: Arjun Appadurai (Hrsg.), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 7. Aufl., pp. 27–47. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.

Becerra, Marlon

2012 *Chocquibtown Parte 1 - Marlon Becerra Entrevista*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oarNQC09i7g>.

Bhabha, Homi K.

1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.

Birenbaum Quintero, Michael

2006 *Músicas y prácticas sonoras en la pacífico afrocolombiano*. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/143/la-musica-pacifica-al-pacifi>.

2010 *Las poéticas sonoras del Pacífico Sur*. In: J. S. Ochoa, C. Santamaría Delgado und M. Sevilla (Hrsg.), *Músicas y prácticas sonoras en la pacífico afrocolombiano*, pp. 205–237. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

2013 *De ritos a ritmos: Las prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodi- versidad*. In: E. Restrepo (Hrsg.), *Estudios afrocolombianos hoy: Aportes a un campo transdisciplinario*, pp. 159–204. Popayán: Universidad del Cauca.

2019 *Rites, Rights & Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific*. Oxford: University Press.

Burkhalter, Thomas

2011 *Weltmusik 2.0: Zwischen Spass- und Protestkultur*. URL: <https://norient.com/academic/weltmusik2-0/>, besucht am 31.08.2021.

ChoqQuibTown

2010 *De donde vengo yo*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>, besucht am 21.06.2021.

2018a *Somos los Prietos*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2wzqWhwt8zE>, besucht am 21.06.2021.

2018b *Pa Olvidarte*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QfhqUgC2nM0>, besucht am 21.06.2021.

2020 *Fresa*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bn7Ddk0MZNo>, besucht am 21.06.2021.

o.J. *Biografía*. URL: <http://www.chocquibtown.com/biografia/>, besucht am 09.06.2021.

DANE

2018 *Población Negra, Afrocolombiana, Raizal y Palenquera (NARP)*. URL: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/grupos-etnicos/informacion-tecnica>, besucht am 17.05.2021.

Davis-Sulikowsky, Ulrike und Stefan Khittel

2011 *Postkoloniale Welt*. In: F. Kreff, E.-M. Knoll und A. Gingrich (Hrsg.), *Lexikon der Globalisierung*, pp. 327–330. Bielefeld: transcript.

Inga Trost

Dennis, Christopher

2012 *Afro-Colombian Hip-hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*. Lanham MD: Lexington Books.

2014 Hip-Hop in Colombia. In: D. Horn, H. Feldmann, M.-L. Courteau, P. Narbona Jerez und H. Malcomson (Hrsg.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 9: Genres: Caribbean and Latin America*, pp. 368–371. New York [u.a.]: Bloomsbury.

El Nuevo Siglo

2019 "Habría 'genocidio estadístico' con cifras del DANE sobre población afro". *El Nuevo Siglo* (12.12.2019). URL: <https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/12-2019-habria-genocidio-estadistico-con-cifras-del-dane-sobre-poblacion-afro>, besucht am 31.08.2021.

Estevez, Marjua

2017 Chocquibtown Inks New Deal with Sony Music Latin. *Billboard* (06.12.2017). URL: <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/8061657/chocquibtown-inks-new-deal-with-sony-music-latin>, besucht am 31.08.2021.

Flores, Griselda

2020 Afro-Latino Artists Are Speaking Out: Is The Industry Finally Ready to Help Them? *Billboard* (15.10.2020). URL: <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/9465586/afro-latino-artists-speak-out-chocquibtown-analysis/>, besucht am 31.08.2021.

Frith, Simon

1999 Musik und Identität: übersetzt von Christoph Gurk. In: J. Engelmann (Hrsg.), *Die kleinen Unterschiede*, pp. 145–169. Frankfurt am Main: Campus.

Gilroy, Paul

1993 *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. London: Verso.

Ha, Kien Nghi

2005 *Hype um Hybridität: kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: transcript.

Hall, Stuart

1992 The West and the Rest: Discourse and Power. In: S. Hall und B. Gieben (Hrsg.), *Formations of Modernity*, pp. 275–332. Cambridge [u.a.]: Polity [u.a.]

1997 *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London [u.a.]: SAGE [u.a.]

Hosseini-Eckhardt, Nushin

2021 *Zugänge zu Hybridität*. Bielefeld: transcript.

Josué Perea, Guesnerth

2016 Pa' Los Que Bacilan: Exploring Social and Political Messages in Afro-Colombian Popular Music. *Revista de Estudios Colombianos* 47:118–126.

Knoll, Eva-Maria, Andre Gingrich und Ferdinand Kreff

2011 Globalisierung. In: F. Kreff und Knoll, E.-M. (Hrsg.), *Lexikon der Globalisierung*, pp. 126–129. Bielefeld: transcript.

Leggewie, Claus und Erik Meyer

2017 Einleitung. In: C. Leggewie und E. Meyer (Hrsg.), *Global Pop*, pp. 1–6. Stuttgart: J. B. Metzler.

Ling, Jan

2003 Is „World Music“ the „Classical Music“ of Our Time? *Popular Music* 22:235–240.

Lipsitz, George

1999 [1994] *Dangerous Crossroads: Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen: Übersetzt von Diedrich Diederichsen*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.

López González, Alejandra

2011 Reportaje: Los 'rap stars' de Condoto. *El Tiempo* (04.04.2011). URL: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9121750>, besucht am 31.08.2021.

Martínez Tovar, Jimara, Dayrina Pomares, Mauricio Sierra und María G. Martínez

2021 Racismo y Segregación en Colombia: Salud, Educación y Trabajo en la población Afrodescendiente del Pacífico. *Trans-Pasando Fronteras* 16:93–122.

Ministerio de Justicia y del Derecho, Observatorio de Drogas de Colombia und Ministerio de Salud y Protección Social

2013 *Estudio nacional de consumo de sustancias psicoactivas en Colombia*. Bogotá.

Peres da Silva, Glaucia

2016 *Wie klingt die globale Ordnung: Die Entstehung eines Marktes für World Music*. Wiesbaden: Springer.

2017 Weltmusik: Ein politisch umstrittener Begriff. In: C. Leggewie und E. Meyer (Hrsg.), *Global Pop*, pp. 9–16. Stuttgart: J. B. Metzler.

Quobuz

o.J. *ChocQuibTown*. URL: <https://www.qobuz.com/de-de/interpreter/chocquibtown/download-streaming-albums?page=1#results>, besucht am 31.08.2021.

Ramírez Sarabia, Santiago

2018 Si la champa se hunde, yo no me ahogo: El pueblo afrocolombiano: De la desterritorialización a los territorios afrouurbanos. *Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana* 26(52):131–147.

Inga Trost

Restrepo, Adriana

2015 El 'tumbao' de Chocquibtown. *El Tiempo* (30.06.2015). URL: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16025896>, besucht am 31.08.2021.

Rodríguez Garavito, César, Tatiana Alfonso Sierra und Isabel Cavelier Adarve

2008 *Racial Discrimination and Human Rights in Colombia: A Report on the Situation of Afro-Colombians*. Bogotá: Observatorio de Discriminación Racial, Universidad de los Andes und Center for Law, Justice, and Society (Dejusticia).

Sevet, Etienne

2008 *Chocquibtown Documental en Cali*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TA0w8DHpDM>, besucht am 31.08.2021.

Sevilla, Manuel, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría Delgado und Carlos Eduardo Catano Arango

2014 Algunas apropiaciones: Las nuevas músicas colombianas y el tropipop. In: M. Sevilla, J. S. Ochoa und C. Santamaría Delgado (Hrsg.), *Travesías por la tierra del olvido*, pp. 353–399. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Siebert, Daniel

2015 *Musik im Zeitalter der Globalisierung: Prozesse – Perspektiven – Stile*. Bielefeld: transcript.

Taylor, Diana

2016 *Performance: Übersetzt von Abigail Levine*. Durham und London: Duke University Press.

Vallejo, Carlos

2016 Choc Quib Town, el don del sabor: Una historia de la banda. *El Tiempo Blogs* (25.10.2016). URL: <https://blogs.eltiempo.com/afrocolombianidad/2009/10/25/choc-quib-town-el-don-del-sabor-una-historia-de-la-banda/>, besucht am 31.08.2021.

W Radio

2017 Colombia es más que coca, marihuana y café: Goyo. *W Radio* (02.10.2017). URL: [https://www.wradio.com.co/escucha/archivo\\_de\\_audio/colombia-es-mas-que-coca-marihuana-y-cafe-goyo/20171002/oir/3597366.aspx](https://www.wradio.com.co/escucha/archivo_de_audio/colombia-es-mas-que-coca-marihuana-y-cafe-goyo/20171002/oir/3597366.aspx), besucht am 31.08.2021.

Wade, Peter

1999 Working Culture Making Cultural Identities in Cali. *Current Anthropology* 40:449–472.



## “Es el amor un ratoncito”.

### Una aproximación a la tonadilla en el Perú del siglo XVIII (un género musical rebelde al ideal ilustrado)

Eduardo Torres Arancivia\*

Recibido / Received: 18 de enero de 2021, Aceptado / Accepted: 17 de marzo de 2021.

#### Abstract

In Peruvian's music history, the Tonadilla, as a musical genre, has not been approached with the required Depth. The Tonadilla is an orchestrated song with a humorous theme was widely used in theatrical plays in Spain and Latin America between 1750 and 1820 and which enjoyed a wide popularity. This article will address the subversive character of the Tonadilla at a technical-musical level (the use of musical modernity at service of vulgarity) and in its licentious themes. Likewise, this subversion will be understood mainly as directed against the Enlightened ideal of aesthetic beauty and even civilization, an ideal that an intellectual elite tried to impose – without much success- in the court of Lima at that time.

#### Keywords

Tonadilla, theatre, music, Peru, Enlightenment

#### Resumen

En la historia de la música en el Perú, la tonadilla teatral, como género musical, no ha sido abordada con la profundidad requerida. Como tonadilla se conoce a la canción orquestada de tema jocoso que solía introducirse en las obras teatrales entre 1750 hasta 1820, tanto en España como en Latinoamérica y que gozó de una amplísima popularidad. En este artículo se abordará el carácter subversivo de la tonadilla, tanto a nivel técnico-musical (el uso de la modernidad sonora al servicio de lo pedestre) como en sus temáticas licenciosas. Asimismo, se entenderá a esa subversión principalmente como orientada contra el ideal ilustrado de belleza estética y hasta de civilización, ideal que una elite intelectual trató de imponer —sin mucho éxito— en la corte de Lima de ese entonces.

#### Palabras clave:

Tonadilla, teatro, música, Perú, Ilustración

---

\* Doctor en Historia con mención en Estudios Andinos por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

“En Lima se cantaban numerosas arias y tonadillas, unas malas y otras buenas, porque de todo se producía en aquel alejado suelo”.

*El indiano de Lima* (tonadilla).

## Introducción

Uno de los temas de este dossier es la “subversión” en las músicas latinoamericanas y cuando dicho término aparece los lectores especializados suelen asumir que tal vertiente conducirá al estudio de las músicas populares frente a las músicas de elite. Tal dicotomía, que es la misma que sostener que unos sonidos “vulgares” están en una constante pugna o competencia con unos sonidos “académicos”, hoy en día parece diluirse cuando se ponen en duda 1) los argumentos foucaultianos (eso a nivel historiográfico, en el sentido de que, siguiendo a Foucault [2005: 22-23], se asume de que las instituciones culturales de una sociedad pueden auspiciar sistemas de exclusión que consideran que hay productos culturales más “verdaderos” que otros) y 2) la propuesta ilustrada dieciochesca (eso a nivel del imaginado mundo de artes bellas que quisieron construir los filósofos estetas del XVIII, como Kant o Batteaux). En otras palabras, ya se critican esos análisis que dividen a las sociedades en clases dominantes (con su arte respectivo) y clases subalternas (también con su arte) y que el arte de las primeras es mercantilista e impositivo mientras que el de las segundas es silenciado (el referido ideal foucaultiano). También se critica el hecho de asumir que mientras la música de un Mozart es “bella” y apela a ideales superiores, la música de un esclavo negro de esa misma época era música “vulgar” (el referido ideal ilustrado). No obstante, a pesar de la crítica actual, ambos ideales se siguen sosteniendo, hoy por hoy, cuando alguien le dice a un muchacho que es mejor escuchar a Haydn que a Daddy Yankee (en virtud de un reato de la Ilustración) o, a la inversa, que escuchar reguetón hace que uno sea un destructor del orden establecido (en virtud de la creencia en la dialéctica de lo subalterno).

En lo sucesivo intentaremos separarnos de esas dos tendencias mencionadas para analizar la retroalimentación que existe entre los mundos de sonoridades que pretenden ser bellas y las que son tenidas por vulgares (Estenssoro 1996, Bernand 2014). Así, para enunciarlo, como se ha hecho en el párrafo anterior, en términos más sencillos: no hay que olvidar que en un Mozart puede latir la música de feria de un árabe trashumante que pasó por Viena (la influencia de la música turca en varias de sus composiciones), como tampoco se puede ser sordo al hecho de que en un huayno andino puede aparecer un tema de Handel (de hecho existe música que se tenía por andina, pero que no es sino una adaptación de la música barroca europea); y que esas mezclas han sido la constante principalmente desde el particular proceso de globalización del saber que signó al siglo XVIII, es decir, el mestizaje musical entre África, América Latina y Europa. Así, la “subversión” en este artículo será entendida en su forma más pedestre, es decir, como

el acto de trastornar lo que se entendía debía ser un universo armónico anhelado por intelectuales ilustrados y, para tal fin, estas páginas se situarán en el Perú de los Borbones y se adentrarán a un género musical, lamentablemente u olvidado o desdeñado: la tonadilla escénica.

La tonadilla es un género que se consolidó en España y América Latina desde 1750. Se trata de canciones o coros con acompañamiento de orquesta que se insertaban en las obras teatrales, principalmente comedias (Lolo *et al.* 2003). En ese sentido, la tonadilla estaba compuesta, principalmente, para la diversión y el deleite de grandes sectores sociales<sup>1</sup> y sus temas se desenvolvían en la tónica de sátira que apuntaba a temas sociales y cotidianos tan diversos como el lance amoroso, el matrimonio, la pedantería del rico o del noble, la llegada de los viajeros americanos a la corte, el ascenso o caída en desgracia, la moda del vestir, asuntos religiosos, entre otros tantos. Es por ello que, en sus letras, esas canciones eran simples, sin mayor pretensión que la de entretener y tal vez por ello el desdén con la que se le ha tratado, cuando —sorprendentemente— se ha dejado de lado el análisis de su música, música contenida en miles de páginas de partituras manuscritas que los archivos de España y de Lima, desde hace una década, poco más o menos, ponen a vista de investigadores e interesados<sup>2</sup>.

¿Y qué se ve (y oye) en esos pentagramas? Pues que lo más moderno de la llamada técnica clásica de composición musical de ese entonces se ponía al servicio de la que los intelectuales ilustrados entendían era la más llana y banal vulgaridad. Así, el músico que componía para la corte y para la catedral luego aplicaba todo su saber ilustrado para entretener a cientos de oyentes en el teatro capitalino (tal cual lo hacían los más célebres compositores europeos). Evidentemente, la subversión de la tonadilla no era, como podría asumirse, contra una elite, que por cierto podía encontrarse en los teatros con los estamentos menores, sino contra una elite intelectual de tipo ilustrada que buscaba el equilibrio en las artes para que estas adquirieran esa categoría, tan cara a la centuria, que era la de lo *bello artístico* (Batteux [1746] 2016).

En ese sentido, las propuestas que se alcanzan en este artículo son estas: primero, que la tonadilla en el Perú resultó ser el vehículo por el cual la técnica musical más avanzada, la del clasicismo de Haydn, se puso al servicio de la diversión tanto de la de los estamentos más elevados como la de los más bajos. Segundo, que la puesta en escena de la tonadilla, en el teatro de Lima, subvirtió los ideales de la Ilustración de sobre cómo debía ser la buena música. Tercero, la tonadilla resultó ser una especie de entrenamiento auditivo para las grandes mayorías, entre nobles y plebeyos, de la corte limeña en

<sup>1</sup> Nótese que no se está usando el consagrado término “sectores populares” puesto que el impacto de esa música iba —en la jerarquía social— de arriba abajo y viceversa, eso último porque ya es claro que los sectores populares también nutrían a la música de elite.

<sup>2</sup> Cientos de tonadillas se pueden hallar en el repositorio digital de Memoria de Madrid y, en menor medida, en el de la Biblioteca Nacional (Madrid). En la Biblioteca Nacional del Perú, se cuenta solo con algunos ejemplares a los que se pudo acceder y fotografiar antes de la Pandemia del SARS – CoV 2 del 2020.

virtud de que las innovaciones técnicas del clasicismo fueron calcadas en otros géneros que, a la larga, serían conocidos como “expresiones populares” (se sabe de música aristocrática que salía del palacio para ser tomada y reinventada por esclavos negros, tal cual lo ha visto Estenssoro [1996]). Cuarto, en la tonadilla, que se movía bajo el principio de la música ilustrada (el de alcanzar el equilibrio entre la razón y los sentimientos) también se halló el desborde contra-ilustrado al incluirse en las partituras no solamente las indicaciones de tempo, si no también indicaciones de sentimientos (por ejemplo, señalar que un andante debía ser amoroso). Finalmente, es tal vez en la tonadilla donde se encuentra la simiente para lo que luego serían las canciones e himnos patrióticos en tiempos de la Independencia peruana (1820-1826), inaugurando lo que en la historia musical se conoce como Romanticismo.

## La tonadilla: un breve estado de la cuestión

Hace ya casi dos décadas apareció la compilación *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII* que le devolvió a la tonadilla hispánica su brillo como género digno de abordar (Lolo *et al.* 2003). Los autores de esa compilación se sorprenden de que los musicólogos no le hayan prestado la atención debida a ese género a pesar de la popularidad que adquirió en su momento. Paradigmático es el estudio, dentro de esa compilación, de Begoña Lolo que viene a presentar los aspectos esenciales de la tonadilla. Para Lolo, la tonadilla es un tipo de repertorio musical encuadrado dentro del teatro lírico que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en Madrid, y que se representaba en los intermedios de las jornadas de comedias de los teatros (Lolo 2003) y tras su conceptualización, la autora sustenta el gran poder que, entre el público de todo nivel, ostentaba la tonadilla. Ese poder se materializaba en tarareos de los concurrentes al teatro que seguían a los actores, hasta el cantar de un ciego limosnero en una esquina que buscaba ganar unas monedas entonando el tema del momento. De ahí que Lolo sea categórica al sostener que el poder de la tonadilla no solo se circunscribía al teatro y que en ese discurrir sonoro las canciones se sometían a un proceso de mestizaje que recogía de varias latitudes y culturas. Asimismo, otra clave del éxito de tal música —siguiendo a la misma autora— es que en la tonadilla no hay tragedia ni profundidad, solo felicidad y llaneza, y eso siempre resultó una válvula de escape para cualquier corsé intelectual.

En esa misma compilación, Andrés Amorós, resalta cómo se produjo el “mestizaje sonoro” en la tonadilla al mezclarse en ella el europeísmo con lo castizo y que tal mezcla atrajo, principalmente, a sectores medios de la sociedad hispana (Amorós 2003). Valiosa es la cronología que nos ofrece el mismo autor sobre la tonadilla, pues esta también se cumple para el Perú:

1. Aparición y albores (1751-1757)
2. Crecimiento y juventud (1757-1770)

3. Madurez (1771-1790)

4. Hipertrofia y desplazamiento a favor de la ópera italiana rossiniana (1790-1825).

Luego, Germán Labrador se adentra a escudriñar sobre el impacto de la tonadilla por sus sonoridades y letras efectistas, impacto que era una consecuencia de cómo ya los teatros comenzaban a funcionar como verdaderas empresas artísticas (Labrador 2003). En ese sentido, Labrador nos muestra cómo los artilugios vocales e instrumentales de la tonadilla comienzan a invadirlo todo. Así, por ejemplo, su estudio cita el testimonio de un forastero llamado Edward Clarke quien, en la corte madrileña vio, en un Auto Sacramental en 1760, una escena de la Crucifixión en la que Cristo se bajaba de la cruz para danzar al son de unas seguidillas (canciones castellanas, de movimiento animado y ritmo ternario acompañadas de danza). Pues bien, esos efectismos habían llegado para quedarse en los espectáculos, muy a pesar de la intelectualidad del momento. Por otro lado, Emilio Moreno se centra en un personaje fundamental: el compositor de tonadillas. De él resalta la que es su mayor virtud: su multidimensionalidad, ya que ese músico se movía, muchas veces, de la iglesia al teatro y del teatro a la academia y de ahí a la corte o la casa de algún noble (Moreno 2003). Asimismo, Moreno esboza el retrato de cómo era una función teatral en la que la gente, con mucha liberalidad, comía, se reía, aplaudía, cantaba con los afamados actores, entraba y salía de la sala, lo que anula una idea común hoy... de que todo era (y debe ser) disciplina y recato en teatro. Dicho artículo también nos recuerda (lo que casi siempre es olvidado): el aspecto técnico de la representación de una tonadilla, reservada para una orquesta “clásica” conformada por cuerdas (sin violas), oboes, flautas, trompas, a veces clarines, clavecín y, cuando se requería, toda una batería de castañuelas y guitarras. Se podría reparar en lo pequeño de ese conjunto orquestal, pero se tiende a dejar pasar por alto el hecho de que tal conjunto era la conformación más moderna y de mayor potencia sonora que reinaba en las artes musicales europeas.

Fuera de esa fundamental compilación, se cuenta con artículos y libros especializados que siguen abordando el género en cuestión. Así, Juan Pablo Fernández-Cortés llama la atención sobre el intercambio que pudo darse entre los sonidos del Nuevo Mundo con los sonos de las tonadillas castizas. Y es que, según su estudio, la tonadilla se esparció exitosamente desde La Habana a Buenos Aires a través de un mercado de copias manuscritas que se iban enriqueciendo de sonoridades locales a medida que se movían. Cabe mencionar también a las compañías teatrales que se atrevían a cruzar el Atlántico en pos de hacer negocios artísticos en las capitales de Latinoamérica. De esa manera, Fernández-Cortés señala haber encontrado rastros del cumbé en la tonadilla *Los negros* (1761) de Luis Misón, como también un ritmo de sonsonete de Buenos Aires en *El gusto perdido* (sin fecha) de Blas Laserna (Fernández-Cortés 2007).

El panorama también lo enriquece Elizabeth Leguin en *The Tonadilla in Performance* en donde se analizan, de forma muy original, la vida cotidiana en los teatros donde brilla-

ba la tonadilla al mismo tiempo que busca entender al género en su puesta en escena asumiéndola en su constructo música-texto-acción dramática. Leguin también estudia las coreografías que se pudieron realizar y los estereotipos de personajes (el indiano, el novio, el rico empobrecido, entre otros) que la tonadilla lanzó al ruedo (Leguin 2013).

En el Perú el estudio de la tonadilla, paradójicamente, yace en un casi total silencio. En 1945, el historiador Guillermo Lohmann Villena publicó su positivista *Historia del arte dramático en Lima* en la que se puede rastrear a todo músico tonadillero del siglo XVIII, pero — como puede entenderse— el análisis musical no es el tema de la obra, por más que en ella el músico y las cantantes y sus azares discurren casi en una prosopografía (Lohmann 1945). Ocurre que el tema tonadillero siempre se vio subsumido al teatro y, así, o aparecía a modo de lista de obras mencionadas y representadas o se rescataba alguna de sus letras para mencionar una expresión de “lo popular”. Además, frente a la ópera (por ejemplo, el interés rendido a *La Púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco), los villancicos, autos sacramentales, misas y motetes, los estudiosos desdeñaban a la tonadilla tal vez por no tener acceso —como hoy— al caudal de partituras peruanas que poco a poco van saliendo a luz.

Por un lado, César Arróspide de la Flor realiza de la tonadilla un muy somero acercamiento teniendo al género como “un grito de protesta del género popular” (Arróspide de la Flor 1971). Diccionarios de biografías musicales ya de edición antigua, por su parte, presentan de forma brevísima a las biografías de tonadillero y principalmente tonadilleras (Barbacci 1949 y Raygada 1957-1964). Generalmente se resalta más el hecho de que si se quiere descubrir el rol de la mujer en la música durante el siglo XVIII hay que conocer a la tonadilla, donde la mujer se lució con una potencia artística inusitada, rol criticado de forma prejuiciosa y patriarcal en el siglo XVIII. Sobre esa consideración están los trabajos de Ilana Aragón quien estudia el rol de Micaela Villegas (la afamada Perricholi) como cantante tonadillera, empresaria y emprendedora teatral en Lima de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX (Aragón 2004).

Por el otro lado, José Quezada se acerca, también brevemente, a la tonadilla peruana y la describe como una expresión “de moda”, “que incluía números de danzas populares pueblerinas, giros melódicos y rítmicos en plena vigencia y el lenguaje cotidiano y pedestre”, pero dicho investigador no se sorprende que esos giros vulgares necesitaban de orquestas como las de Haydn y Mozart, según él mismo se dio cuenta (Quezada 1985). Juan Carlos Estenssoro, por su parte, ha fundado una vertiente para entender de forma moderna el estudio de la música en el Perú, no obstante, la tonadilla es abordada muy rápidamente en su auroral obra (Estenssoro 1989).

## La música “clásica” también podía divertir

Suele prevalecer el mito de que la Lima del siglo XVIII se había quedado estancada, en lo que a la escena musical se refería, en una especie de perpetuo barroco. Nada más alejado de la verdad. La corte del Perú, como otras ciudades de Latinoamérica, estaba abierta a la globalización del conocimiento que había promovido, con intención o sin ella, el movimiento de la Ilustración. En ese sentido, lo que hoy la convención musical ha denominado música clásica, sonaba en Lima casi al mismo tiempo que esas obras eran estrenadas en Europa, tal cual se verá más adelante con el caso de una sinfonía de Haydn. En Lima no se reproducían las sinfonías de Beethoven, pero si llegó toda la impronta de Haydn que era el músico más popular de ese entonces.

La música del maestro austriaco se esparcía por el mundo en circuitos inimaginables que hoy se pueden rastrear. Así, las partituras haydenianas, sus cuartetos, sus piezas para fortepiano y hasta sus sinfonías, hacían el largo camino, ya sea a través de copias legales o “ilegales”, desde Viena hasta Cádiz y desde ahí a toda América Latina. Ya se ha aquilatado el impacto que tuvo Haydn en la Península Ibérica y más aún en Cádiz donde la nobleza gaditana se rindió a su propuesta estética y hasta le encargó esa obra para cuarteto de cuerdas llamada *Las siete palabras de Cristo en la cruz* (Op. 51, Hob. III: 50-56) que termina de forma impactante con la imitación del terremoto (*Presto e con tutta forza*) que, supuestamente, sobrevino tras la muerte del Salvador. Pues bien, en la Biblioteca Nacional del Perú se halla la parte (manuscrita) para clarín de una sinfonía de Haydn “a gran orquesta” que resultó ser, tras un análisis en el que se cotejó la partitura con toda sinfonía de Haydn que usara trompeta, la Sinfonía N° 101 “el reloj” de 1794, lo que daría luz de cómo la obra bien pudo ser estrenada con solamente algunos años de diferencia (el manuscrito es de inicios del XIX) mientras el compositor aún estaba vivo.<sup>3</sup> No solo eso, el impacto de Haydn y su técnica caló en los que luego serían los músicos peruanos más importantes de fines del siglo XVIII y de la naciente República: Cipriano Aguilar (Vega 2020), José Bernardo Alzedo y Pedro Ximénez de Abril (Izquierdo 2016a).

Pero Haydn y el clasicismo también llegaban a Lima *vía interposita persona*, es decir, a través de los compositores hispanos de tonadillas tales como Luis Misón, Pablo Esteve, Antonio Guerrero, entre otros; pero, el que puede ser considerado como la estrella más fulgurante del mundo de la tonadilla es Blas de Laserna (1751-1816). De su autoría son unas setecientas obras del referido género y en ellas se ve una clara influencia del sinfonismo de Haydn. Las obras de esos maestros, ya se señaló, llegaban a Lima y así como en España constituían un éxito, también lo hacían en el Perú y eso porque lo más avanzado de la técnica musical se ponía al servicio de la diversión.

En la Biblioteca Nacional del Perú se encuentran varias de esas tonadillas. Así, están *El macareno y la maja* (de José Rossi y Rubí [S/f.]), *La novia sin novio* (de Blas de Laserna

<sup>3</sup> Joseph Haydn. *Sinfonie a grand orchestre par J. Haydn. Clarino secondo*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN= 435270/ MSMU / 8.512 / 3.

[1779]), *El sargento Briñoli* (de Jacinto Valledor [1778]), *La operista fingida* (Pablo Esteve [S/f]), *Primero es la honra* (de Bartolomé Masa), *Del escarmentado* (Antonio Rosales [h. 1765]) y estas de las que no se consigna autor: *La guía de Madrid*, y *La peluquería*. Centrémonos en la de Antonio Rosales pues es una de las pocas que están completas en el repositorio limeño y de esa obra analizaremos su estupenda canción final, que se adjunta como Anexo y de cuyo primer verso ha salido el título de este artículo:

Es el amor, señores, un ratoncito,  
que ya saca y esconde el hociquito.  
Cuando en el pecho se siente un ruido,  
Lo que ya escarba el animalito,  
Poquito, poco, saca el hocico,  
Se asusta y tapa, si siente ruido.  
¡Animalejo! Vete aspacito,  
Mira que el gato ya te ha sentido,  
Y si te echa la garra, agur amigo.<sup>4</sup>

Ahora bien, la letra de ese final es, como casi toda la lírica de las tonadillas, de una llaneza elemental. No hay mayor pretensión que la gracia y el entretenimiento. No obstante (y véase para estas líneas la partitura del Anexo) la técnica musical más elaborada, que es el modelo de Haydn, se pone al servicio de la diversión. Aquí, lo que se debe subrayar es que la misma música que bien pudo acompañar a un *Te Deum*, una misa, un cuarteto de cuerdas o cualquier género tenido por serio, pues, aquí, en el teatro de Lima se puso al servicio de lo “vulgar”. Esto que parece una llamada verdad de Perogrullo, pues la historiografía musical tiende a olvidarlo y, así, deja de lado el hecho de que eso que se llama “música popular”, puede tener un trasfondo técnico total y absolutamente complejo, educado y de saber elitista.

Como puede observarse en el Anexo, se consigna la “obertura” de la referida tonadilla y la parte final (la canción “*Es el amor...*”). Pues bien, el canon clásico brilla en esos segmentos como en los de todas las tonadillas que se revise para este periodo.<sup>5</sup> Así, en

<sup>4</sup> Antonio Rosales. *Del escarmentado. Tonadilla a solo* (h. 1765-1775). Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435086 / MSMU /7.1/D.

<sup>5</sup> Una reciente tesis de Maestría en Musicología por la PUCP, ha rastreado la influencia del “estilo” Haydn en el Perú del siglo XVIII. Véase Vega (2020). En base a esa tesis y conversando con especialistas en el clasicismo se han elaborado las propuestas de análisis que siguen y que abordan la obra contenida en el Anexo.

esos fragmentos, comunes a otras tantas tonadillas, se percibe la modernidad musical en:

- El brillo de la línea melódica orientado a la conformación de *hits*.<sup>6</sup> La voz lleva esa melodía, pero en las secciones instrumentales también se puede encontrar esa estructura homofónica en la que la melodía prima sobre los acordes acompañantes.
- El ritmo que busca una regularidad en aras de contribuir, otra vez, a la apreciación de la melodía. Esto suele pasar con las danzas del siglo XVIII y la técnica usada plantea al tema del ratoncito desplegando un motivo rítmico muy en el carácter de loailable (estar esa sección en  $\frac{3}{4}$  y con un patrón claramente marcado en donde el uso de las síncopas es fundamental).
- La estructura armónica, que es muy propia del clasicismo, es decir, la armonía se presenta de forma absolutamente clara.
- Los cambios violentos de texturas, que son muy visibles en las cuerdas. Ahí se cambia muy rápidamente de dinámicas, pasándose, casi de forma inmediata, del *piano* al *forte* (recuérdese la quintaesencia de ese efecto en la Sinfonía *La Sorpresa* de Haydn).
- El hecho de que los temas melódicos son presentados de manera muy similar y eso es algo propio de esa modernidad musical “clásica”: la obra es presentada, en un primer momento, de forma muy directa y transparente para luego desarrollarse en una sección de carácter más modulante e inestable, tal cual es el desarrollo de la llamada forma sonata.
- El abandono de la polifonía barroca para devenir en lo que, en términos simples, se puede llamar una “melodía con acompañamiento” (dicho en otra forma, una melodía sobresaliente y una armonía subordinada a la línea melódica como mera comparsa).
- El hecho de que la armonía se fundamente por los acordes de I, IV y V (los acordes de tónica, subdominante y dominante; respectivamente), práctica común del clasicismo (a diferencia del barroco donde las melodías variaban rápidamente de tonalidad).

---

<sup>6</sup> Es la forma, en inglés, de referirse a un sencillo musical exitoso. Aquí usamos el término de forma anacrónica para que el lector se de una idea de cómo desde el siglo XVIII se anhelaba el éxito comercial en la música.

## La tonadilla corroe al ideal ilustrado

Un célebre grabado de Goya se titula *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) y aunque se le han dado varias interpretaciones (Mora 2007), la más plausible podría resultar que el vivir encerrado en el puro racionalismo conduce, justamente, a actitudes que se rebelan a tal dureza o, en el otro extremo, al despotismo académico - intelectualen pos de alcanzar una supuesta civilización ¿no fue acaso eso el denominado Despotismo Ilustrado? Es decir, la estrategia de muchas monarquías europeas del XVIII de acrecentar su poder usando, para ello, las mejores ideas de la Ilustración.

Para el caso peruano del XVIII varios autores perciben un proyecto ilustrado que buscó civilizar a los súbditos a través de la educación, la disciplina, la templanza y el disfrute de la belleza estética (Barrera 2017). Y que, para el caso de las artes, el escenario donde se va a llevar a cabo ese proyecto fue —justamente— el ámbito teatral (junto con el de las diversiones públicas, en general). No obstante, aquí se presenta la discrepancia adelantada a esa visión: ciertamente existió ese proyecto, pero —por lo menos para lo concerniente a las artes y a su experiencia y/o disfrute— éste fracasó y, así, solo quedó como el anhelo de una muy reducida elite intelectual que bien podía motejar de soez tanto a nobles como a plebeyos.

Relacionado a ese fracaso, también es justo decir que discrepamos con la idea de que las elites blancas y/o criollas del Perú tenían como agenda esa tarea civilizatoria frente a la plebe cuando se considera que en el fracaso de la ilustración peruana contribuyeron ambos bandos, es decir, las elites blancas y la plebe de casta y origen variopinto. En suma, nobles y plebeyos se resistieron, cada uno a su modo, a ser “civilizados” por intelectuales y hasta por algún virrey con pretensiones de avanzada (ya ni qué decir de arzobispos ojivales) y la música del teatro (el espectáculo de la tonadilla, para los fines de este artículo) fue un espacio más bien de desahogo social para “los de arriba” como para “los de abajo”, pues ahí dieron rienda suelta a lo que esos intelectuales veían como expresiones de pasión desbocada.

Comencemos por el final del periodo de análisis. Es 1821, Lima se haya sumergida en la incertidumbre por vivir los últimos días virreinales y los artistas musicales que tal vez se sentían cohibidos bajo el Antiguo Régimen pusieron su arte o al servicio de la libertad o del más puro libertinaje. Eso se vio también, en ese universo en pequeño que es el teatro: ahora más que nunca se percibía, en ese espacio, lo poco que había logrado el ideal civilizatorio en la educación del “pueblo”. Testimonio de ello nos los han dejado testigos ingleses que estuvieron por Lima en esos agitados días.

Basil Hall y William Stevenson, dos de esos ingleses, estuvieron varias veces en el Teatro de Lima, edificio cómodo y más o menos elegante, en el que cabían 1500 personas: en la platea, cercana al escenario, se ubicaban solo hombres; en la posterior, los hombres pobres, en los palcos laterales y en el central, las autoridades, y en todos los demás las

mujeres. Hall vio un día, en que asistió a una comedia con música, cómo ante el virrey la concurrencia se comportaba con el decoro y la solemnidad que la áulica presencia demandaba, no obstante, apenas el gobernante desaparecía del balcón, toda la gente — y más aún las mujeres (asunto que sorprendió al viajero)— hacían chispear los pedernales para ponerse a fumar, sin importarles que la función ya había comenzado (Hall 1971 [1821]: 260 y Stevenson 1971 [1821]: 171). Y fumar era solo una de las tantas supuestas inconductas que se daban en ese templo de las artes. La gente entraba y salía, aplaudía cuanto quería en el momento que gustara, se reía desbordadamente, acompañaba a los cantantes; y todo eso era accionar de nobles y plebeyos.

Muchos años antes, el virrey del Perú Teodoro de Croix (1784-1790), ya se había propuesto civilizar y disciplinar a los peruanos (era uno de esos exponentes del despotismo ilustrado en esta corte subsidiaria) y sus denodados esfuerzos también llegaron al teatro a través de unas *Ordenanzas para el régimen interior y exterior del real coliseo de comedias de esta capital* (1777) en la que se señala que en el recinto no se debe fumar ni usar sombrero además de guardar decoro y no interrumpir a la función; pero todo eso era —en la práctica— palabra muerta. En esos “desbordes” caían tanto los sectores de arriba como los de abajo, es más, hasta los mismos gobernantes. Por un lado, estaba el estrictísimo de Croix, pero años antes había gobernado el virrey Amat (1761-1776), quien cayó rendido ante la actriz y cantante Micaela Villegas “la Perricholi” cuando esta cantó una tonadilla (una tirana) en una noche de función (Aragón 2004: 368).<sup>7</sup> En todo caso, intelectuales, algún virrey, y varios arzobispos quisieron corregir las artes, pero a fin de cuentas ocurría lo que el mismo ilustrado Gaspar de Jovellanos decía en la Península, ya cansado de querer corregir las costumbres viciadas en los teatros: “Crear que los pueblos pueden ser felices sin diversiones es un absurdo, creer que las necesitan y negárselas es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa” (Jovellanos 1839 [1790]: 272).

Ahora bien, intentar comprender el rol de la tonadilla en el socavamiento del ideal ilustrado en Lima no podrá dejar de lado el constructo música/letra. Aquí, por lo pronto, tomaremos algunos fragmentos de tonadillas (sus letras) que sonaron en Lima, y en ellas se descubrirá lo atrevidas que podían ser, atrevimiento que se veía resaltado con las afectaciones musicales de las que venimos tratando. Ya el ejemplo anterior, el de la canción del amor como un ratoncito, tiene una connotación sensual. El amor prefigurado como un ratón, “que saca y esconde el hociquito” ya parece tener una connotación bastante prosaica. Lo mismo la reiteración de la acción de ese “hociquito”, escarbando una y otra vez. La animalización del sentimiento más sublime vuelve a develar un socavamiento del ideal ilustrado inclinado a las metáforas excelsas y edificantes.

La Biblioteca Nacional de Madrid guarda buena parte de la obra estrenada en Lima de este talento musical (no menos que empresario teatral tanto en Buenos Aires como

<sup>7</sup> La referida autora señala que es muy probable que en esa función haya comenzado el célebre romance del gobernante con la actriz, romance que, con posterioridad, se mezclaría con la leyenda y sería la fuente no solo de mucha literatura sino hasta de operetas.

Lima) de origen italiano que fue Bartolomé Maza (o Massa). Su obra revisada en ese repositorio gira en torno al amor, a la fortuna (el azar), esta última que —como una fuerza inevitable— pone en reto a los amantes; y a paganizar a ese mismo amor. En esos preceptos es muy probable que los intelectuales ilustrados no encontraran nada valioso; no así el público, que parece amaba las representaciones de Maza.

Así, en *Amor es más laberinto* (1773), que recrea las aventuras de Teseo, queda claro en las tonadas de que el amor puede ser otro laberinto igual de peligroso como el que encerraba al minotauro. En ese guion también se ve cómo al amor se le eleva como una divinidad que somete a duros destinos a los simples villanos que, en vez de colmarse del afecto, se pueden ver invadidos por los celos. En *La cortesana en la sierra y empeños de amor y honor* (1773), otra vez Maza presenta a la fortuna como rigiendo al mundo y alejándonos del amor. Por otro lado, en *La presumida y la hermosa* (1773), la canción de advertencia llama la atención sobre los peligros de la hermosura de la mujer que puede hacer perder la cordura del hombre. En *Yo por vos y vos por otro* (1768), las canciones tratan sobre cómo un hombre, que había sido objeto de la fineza de una mujer un día, al otro, solo recibía de ella asperezas. Después, en esa misma tonadilla, hay una canción muy interesante en la que las relaciones de pareja son vistas como velas: una vez un hombre alienta la llama de una vela, luego descubre que esa vela se ha aprovechado de él para que ésta brille y, así, el enamorado queda como simple mecha en inservible sebo.

Por otro lado, un éxito parece haber sido la tonadilla *El novio sin novia* (1779) de Laserna.<sup>8</sup> De nuevo, el argumento amoroso es presentado de forma cómica: un hombre se da cuenta que ya debe casarse, que ya los fandangos no llenan su vida, igual que la licenciosa vida entregada a mujeres. La novia, por su parte, descubre lo horrible que es estar soltera, más aún si se es petimetra, pues se da cuenta de que quiere pasear y no tiene quien la saque, que quiere que la peinen, y no tiene hombre que lo haga. Finalmente, ambos, el novio y la novia, se animan a unirse, pero a coro terminan sentenciando que el amor matrimonial es extraña milicia, pues hasta el soldado más bisoño termina lleno —en ese trance— de golpes y cuchillazos. Es evidente que Laserna se burlaba de la institución matrimonial y probablemente, entre risas y aplausos, su audiencia limeña tal vez haya pensado en las ventajas de no haber contraído matrimonio nunca muy a pesar de las convenciones sociales y la vida supuestamente digna.

---

<sup>8</sup> Blas de Laserna. *Tonadilla a dúo la novia sin novio*. Sin fecha. Biblioteca Nacional del Perú. Al encontrarse incompleta en el repositorio limeño se recurrió a Memoria de Madrid, y en ese archivo digital la referida tonadilla está fechada en 1779.

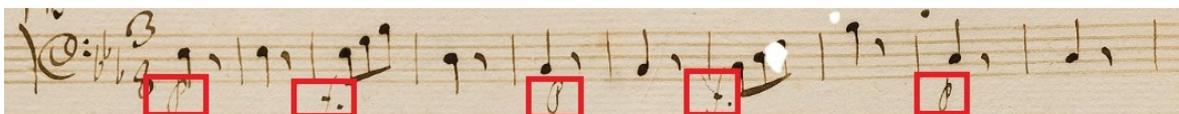
## La tonadilla y la innovación musical en la Lima del siglo XVIII

Ya se ha visto que en la tonadilla laten las innovaciones del canon de la música clásica y eso, para el siglo XVIII, era un inequívoco síntoma de innovación en el arte musical. Aquí lo interesante es que esa modernidad se expande por Latinoamérica de forma innegable y casi al mismo tiempo que en Europa. Aquello, para el caso de la música peruana, no ha concitado el interés necesario por el aún incomprensible afán por estudiar solamente las letras en vez de analizar el constructo letra/música en su conjunto.

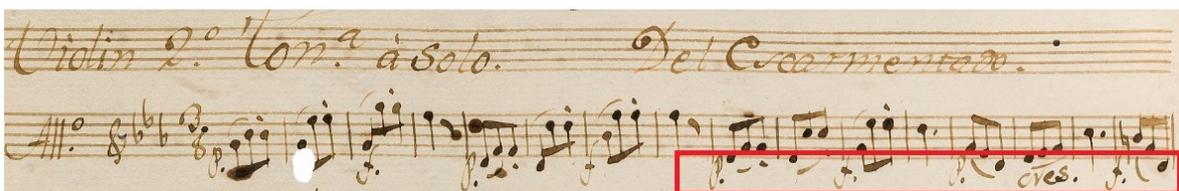
En todo caso, desde hace mucho, se cuenta con una amplia bibliografía técnica sobre cómo ha ido evolucionando la puesta en escena musical y el impacto que han tenido las innovaciones en el desarrollo posterior de la hechura compositiva. Un ejemplo de ello es el monumental libro de Frederick Neumann, *Performance Practices Of The Seventeenth And Eighteenth Centuries* (1993) que aquí se utiliza para indagar en los progresos en el arte musical que redundarán en el gusto estético de los peruanos desde el siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX. Algunas veces, hasta las innovaciones del siglo XVIII resultan ser tan fundacionales que ya son parte del lenguaje de la música hasta el día de hoy, ya sea en la vertiente de la música académica como en la también vertiente de la música popular.

Es una lógica de la modernidad clásica el señalar en la partitura, con toda claridad, las dinámicas, es decir, las graduaciones en la intensidad del sonido, intensidades que podían ir del sonido suave al fuerte, lo que es del *piano* al *forte*. Eso que parece tan elemental, no fue la costumbre en el barroco donde esas intensidades debían ser supuestas por el intérprete. Después, un poco más adelante, también en el siglo XVII, el juego era entre el *forte* y el *piano*, y eso debido en parte porque algunos instrumentos no podían ofrecer un estadio intermedio de sonoridad. Según Neumann, ya Vivaldi, Bach, Telemann y Handel se movían entre el *forte* y el *piano* en la misma parte, motivo o frase. Ya ni qué decir del efecto que podría producir un *crescendo* (Neumann 1993: 166). El mismo Neumann señala cómo ese cambio de intensidad entre lo fuerte y lo bajo y la graduación del sonido, generaba un efecto insuperable en los oyentes.

En las partituras de las tonadillas limeñas se vislumbra ese intento por ya plasmar esas dinámicas, a veces de manera, vamos a decirlo, reiterativa entre compás y compás, como queriendo lograr expresiones rápidas entre lo alto y lo bajo. Algunas veces, el progreso del *crescendo* también se va haciendo su lugar en los pentagramas. Véase los siguientes fragmentos de tonadillas guardadas en la Biblioteca Nacional del Perú:



Antonio de Rosales, Tonadilla *Del escarmentado* (1765-1775). Ejemplo de dinámicas (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Antonio de Rosales, Tonadilla *Del escarmentado* (1765-1775). Ejemplo de una dinámica de transición (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Narciso Martínez, *Final a dúo* (1800).<sup>9</sup> Ejemplo de dinámicas. (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

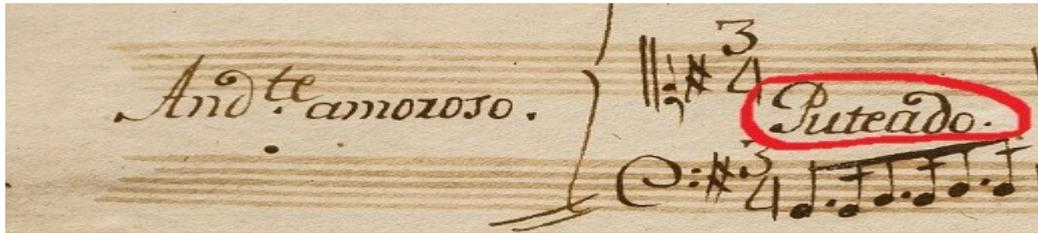
Aun faltaría mucho para encontrar todos los matices de dinámicas. Haydn y Mozart usaban seis niveles de intensidad, del *pp* al *ff*; pero aquí en las tonadillas de Lima ya se apostaba por la denominada dinámica de transición y eso ya era una prueba de modernización en la performance de la música.

Otra técnica innovadora, que ya se usaba desde el tardío barroco, es el uso del *pizzicato*, hermoso efecto reservado a pellizcar las cuerdas del instrumento en vez de frotarlas con un arco. Ese efecto es muy íntimo, pues da la impresión de un goteo de agua que, usado con inteligencia, le da un sabor distinto a la interpretación. No es usual encontrar dicha técnica en la tonadilla limeña, pero éste aparece:



Narciso Martínez, *Final a dúo* (1800). Nótese la indicación para el *pizzicato*. (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

<sup>9</sup>Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 436209 /MSMU / 7.1/D2.



Posiblemente Bartolomé Maza, *Comedia San Pedro mártir* (1793), Dice: puteado [sic: punteado, es decir, *pizzicato*]<sup>10</sup> (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

Otro asunto de innovación es el de la instrumentación orquestal. La orquesta del teatro se va volviendo más sonora en timbres y más grande en tamaño. Esto, de nuevo, es otro sustento para la consolidación del avanzado estilo de Haydn en el Perú. Esas innovaciones habían comenzado ya en la Catedral de Lima, pero ese recinto siempre se mostró reacio a la innovación sonora por la resabida idea de que era inadmisibile que la feligresía se distrajera del mensaje divino de una canción por el efectismo de sonoridades e instrumentos nuevos. Pero, no lo olvidemos, el músico que tocaba en el templo solía ser el mismo que tocaba en el teatro y lo que no podía hacer en un lado, lo hacía en el otro.

Reuniendo a todas las tonadillas tocadas en Lima que se tienen en los repositorios documentales se conforma la siguiente orquesta:

Flauta 1.

Flauta 2.

Oboe 1.

Oboe 2.

Clarín.

Trompa 1.

Trompa 2.

Violín 1.

Violín 2.

Bajo.

<sup>10</sup>Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435168 / MSMU / 8.4 / F.

Es evidente que esa nómina podía crecer, pues hay noticias y descripciones que añaden más instrumentos a las orquestas (clarinetes y fagotes, por ejemplo) pero, como puede entenderse, todo depende del año en que una obra se toque, años que van desde 1750 a 1825. Además, no debe olvidarse que buena parte de las tonadillas están incompletas, y que, de hecho, en la función de teatro muchas veces mandaba la improvisación y la incorporación de todo instrumento que pudiese acrecentar la aparatosidad sonora. Por otro lado, también hay que tener en cuenta el uso, en la Península, de guitarras y vihuelas, no menos que castañuelas, que le daban al género ese sabor “popular” del que tanto disfrutaba la audiencia y que es muy probable que se haya calcado aquí. Otro ejemplo es la incorporación de sones nativos a las mismas obras de origen europeo que auspiciaba ese mestizaje sonoro del que se ha hecho mención, pero tal tema desborda a lo que este artículo se autoimpone como objetivo.

Los que sí han sobrevivido íntegros son los guiones teatrales en un ciclo que va desde 1786 hasta 1840 y, en buena parte de ellos, se pueden leer las pautas para señalar el momento en que los instrumentistas debían tocar, lo cual permite reconstruir en parte el uso de la música y sus géneros sobre las tablas (Colección de Teatro 1974). Así, en la colección de esas obras teatrales supervivientes se puede leer, por ejemplo, que aquí se necesitaba un “coro de música” y que allá era necesaria “música en yaraví”. Otras veces se anotaba que en ese acto debían “sonar cajas y clarines” o que unos niños debían bailar una “pantomima” al ritmo de “contradanzas francesas”, o solamente se anotaba “música” aquí y “música” allá. Asimismo, esas obras incluían coros que debían ser cantados y acompañados a gran orquesta ¿Se componía música expresa para esas obras? ¿Se usaba música de obras provenientes de Europa para adaptarla a las obras teatrales? ¿Las tonadillas entraban a esas obras de teatro? ¿Se combinaba música europea con aires andinos? La respuesta a esa última pregunta necesita un gran estudio, pero ya es sintomático, por ejemplo, que se pida un *yaraví* para cantar — en 1789— a la gloria del rey Carlos IV en este peculiar y zalamero coro:

A CARLOS Invicto, / Monarca español, / El Perú le ofrece / Rendida oblación, / VIVA CARLOS IV, / Mi rey, y Señor, / y viva de LUISA / el claro arrebol / LOS INDIOS que hicieron / sacrificio al Sol, / Sus pechos amantes / sacrifican hoy (*Júbilos de Lima* 1789) (Colección de Teatro 1974: T. XXV, Vol. 1, p.40).

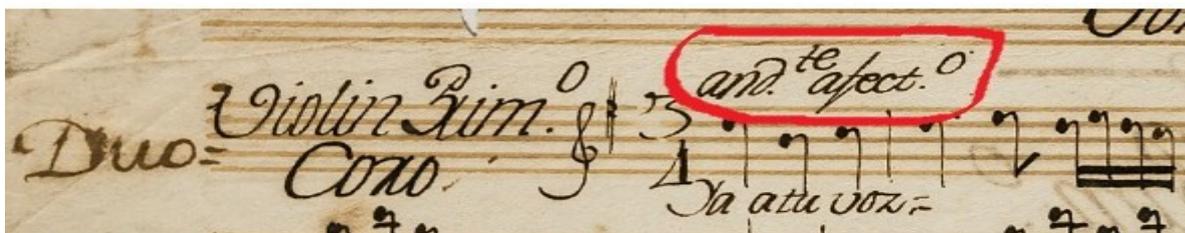
## El equilibrio imposible: sentimiento y razón en la tonadilla

Fue durante el siglo XVIII en que la música amplía sus recursos y que esos recursos tuvieron un alto impacto entre los oyentes. Por ejemplo, en esa centuria ya se hace casi una regla que aparezcan las indicaciones de tiempo como *adagio* (lento), *allegro* (rápido), *presto* (muy deprisa); que antes tenían que suponerse. En otras palabras, se entiende que el sonido puede y debe ser amaestrado por el racionalismo. Pero, así como la Ilustración

preconizaba el uso de la razón, ésta también resultaba ser un corsé y a ese corsé los músicos también intentaron escapar aportando el sentimiento que, entendían, la dura matemática de los pentagramas necesitaba.

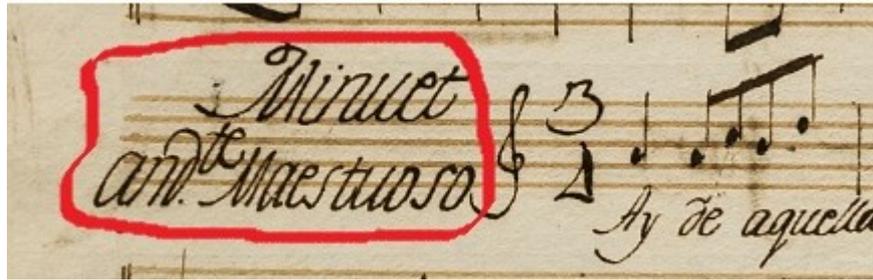
Entonces, esas indicaciones de tiempo comenzaron a ser caracterizadas con términos como *cantabile* (como cantado), *gracioso*, *maestoso* (majestuoso), *dolce* (dulce): es como si el racionalismo dieciochesco intentara “normalizar” la expresión de los sentimientos en la música. Ya un ilustrado tan grande como Rousseau (que a su vez era un gran músico) sostenía que un instrumentista u orquesta no debía tocar las notas por solo tocarlas, sino que se debía penetrar a las ideas del compositor para lograr plasmar en el oyente el fuego de su expresión (Rousseau 2007 [1767]: 198).

Recuérdese: muchas de las reglas de la oratoria eran aplicadas a la música. Así como un orador debía conmover a su auditorio, lo mismo debía hacer la música y para ello la graduación del sonido, la modulación, el juego de la voz baja que va creciendo en fuerza e intensidad hasta el grito y, de ahí, volver al susurro (Neumann 1993: 162). Y a esas dinámicas, también se las podía impregnar de amor, lamento, dulzura y majestuosidad, pero esa impregnación resultaba ser algo irracional (por no ser medible de forma lógica), en el sentido de que ya quedaba de cada músico interpretar, verbigracia, la dulzura, en una representación. Lo que en el Romanticismo europeo sería la regla, es decir, materializar el sentimiento en sonoridades, en el Perú de los Borbones era la excepción o la innovación o la contra ilustración. He aquí algunos ejemplos encontrados en Lima:

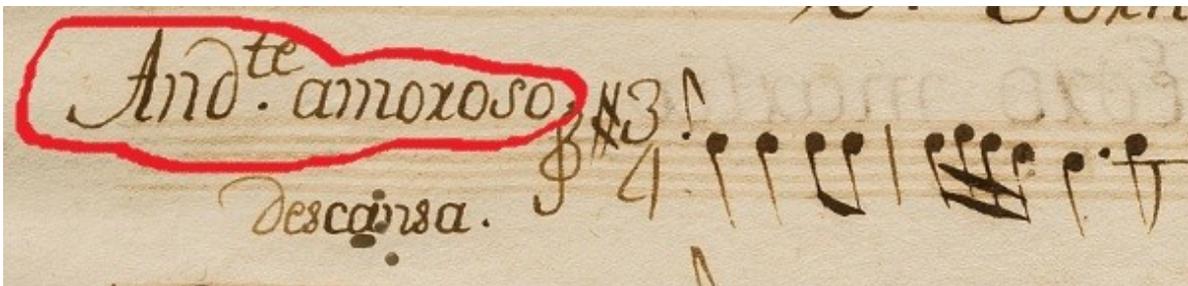


Anónimo. *El mágico [de] Salerno* (1779). Nótese la indicación de tempo: *Andante afectuoso*.<sup>11</sup> (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

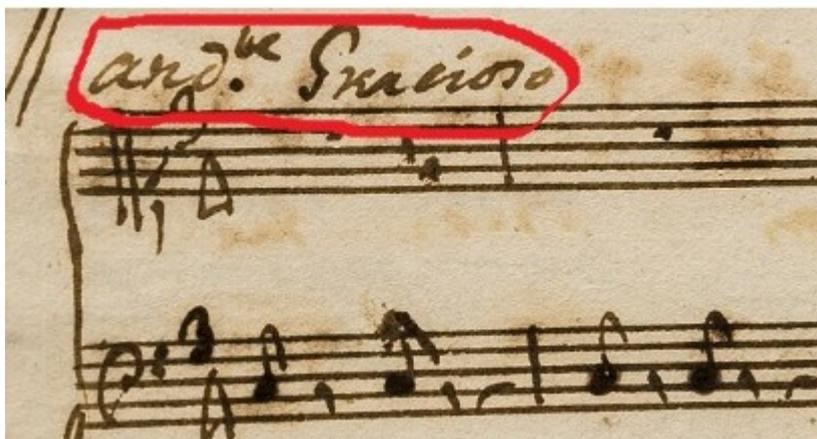
<sup>11</sup>Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435249 / MSMU / 7-1/ V7. Es muy probable que se trate de *Pedro Vayalarde, el mágico de Salerno*, puesta en música por autor anónimo. Según Contreras (2017: 13) esta sería la única obra musical sobre un tema de magia y solo habría una copia de su partitura en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura 642-5), a la cual no hemos podido tener acceso para hacer el cotejo con este manuscrito limeño.



Anónimo. *El mágico [de] Salerno* (1779). Nótese la indicación de tempo: *Minuet andante maestoso* (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Posiblemente Bartolomé Maza. *Comedia San Pedro mártir* (1793). Nótese la indicación de tempo: *Andante amoroso* (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Blas de Laserna. *Tonadilla a dúo La novia sin novio* (1779). Nótese la indicación de tempo: *Andante gracioso* (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).



Posiblemente Jacinto Valledor. *Tonadilla a tres, el sargento Briñoli* (1778).<sup>12</sup> Nótese la indicación de tempo: *Vivo* (Foto: Biblioteca Nacional del Perú).

## De lo vulgar a lo heroico: la tonadilla como simiente de la canción patriótica

Desde 1789, en esos días de revolución en Francia, quedó claro el gran poder que tuvo la música como propaganda política (Torres Arancivia 2010: 101). Como nunca había ocurrido en la historia de occidente, la música debió crear un universo ficticio en donde reine la libertad, la igualdad y la fraternidad. Los músicos de ese entonces, desde Rouget D´Lisle hasta Beethoven, se plegaron a esas ideas y las hicieron música, ya sea por convicción ya sea por conveniencia, ya sea por miedo. En todo caso, los himnos y canciones que surgieron en ese contexto no solo materializaron esa nueva filosofía y sentir, sino que también esas creaciones devinieron en armas estéticas que, con sus sonos, iban corroyendo el Antiguo Régimen a la par de fundar algo que hasta ese entonces no existía: una opinión pública.

Una canción revolucionaria o un himno libertario podían ser hasta más poderosos que un libro o una proclama puesto que la música podía escucharse aquí y allá, atravesando a todos los estamentos. Esa combinación entre música, política, propalación de la opinión pública y artistas interesados lograron la constitución de verdaderos *hits* musicales que se esparcieron por toda Europa para cantar el nacimiento de una nueva era.<sup>13</sup> Todo esto que se viene narrando se calcó en la América de la Independencia.

Fue en la tonadilla escénica — y en su afán por siempre alcanzar *hits*— donde se encuentra el suelo fértil para que esa música revolucionaria (por su técnica y letras que amenazaban al Antiguo Régimen), que se nutría del ideal de la libertad y la ciudadanía, pudiese desarrollarse con éxito. Ya se ha estudiado en demasía lo contradictorio que resultó el proceso independentista peruano, pero lo que sí parece percibirse con claridad es que la idea de una independencia con respecto al imperio hispano si caló hondo en los sectores medios, mestizos y afroperuanos de esa ya caduca sociedad estamental. Como ya puede presumirse, los músicos ciudadanos del Perú de aquél entonces estaban en esos sectores e inmediatamente se pusieron al servicio de la causa de la libertad (tal es el caso, por mencionar un solo ejemplo del “mulato” José Bernardo Alzedo, compositor

<sup>12</sup>Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN=435143 / MSMU / 7-9 / G [o S].

<sup>13</sup> Para profundizar ese constructo véase Torres Arancivia (2010: 101-128).

del Himno Nacional del Perú). En suma, el que había sido un hacedor de tonadillas, ahora se trocaba en un Rouget de Lisle de los Andes.

Muy poco antes que las fuerzas de la Expedición Libertadora entrarán a Lima, ya la ciudad se había sumergido en el caos, pero también en sonidos patrióticos que salían del ya libertino ambiente del teatro para taladrar los oídos de quienes veían el surgir de un nuevo mundo. Una pista del tránsito de la tonadilla al canto escénico lo da el final de *Los patriotas de Lima en la noche feliz* (drama en dos actos) de 1821, de la pluma de Manuel de Santiago Concha (Santiago Concha 1974 [1821]: 7-49). Es la historia de unos ciudadanos a los que les toca vivir la llegada de San Martín a la ciudad de Lima (como se recordará, el Libertador arribó a la ciudad en la noche del 10 de julio de 1821) y que, movidos por la excitación, deben dar muestras de patriotismo y unirse a un pueblo fervoroso por la causa de la Independencia. Pues bien, el final de esa obra es grandioso pues termina con una canción interpretada, a modo de coro, por todos los protagonistas:

Todos: Sea enhorabuena.

[Toman la bandera y la colocan en medio para batirla]

Todos:

*Canción*

Viva eterna la noche dichosa

En que Lima su honor recobró

Aclamando a la Patria Gloriosa

Elevando el pendón bicolor.

[...]

Tremolemos la insignia preciosa,

La bandera de gloria y honor,

Con que invicta la patria valiente,

Del Ibero orgulloso triunfó.

[...]

[Con esta repetición se encaminan como para ir a la calle, llevando en triunfo la bandera y cae el telón] (Santiago Concha, M., 1821: 49).

Pero, ¿y la vulgaridad de la que hacía gala el género?, ¿cómo se volvió tan rápido en discurso inflamado, pero en última instancia grave? Los puentes entre la tonadilla y la canción patriótica se pueden rastrear, lo que esbozaremos a continuación. Los viajeros que estaban en el Perú por aquellos días han dejado testimonio de cómo esas canciones tonadilleras sonaban en las esquinas de la ciudad, reservadas al canto y al acompañamiento de guitarras y vihuelas. Los ejemplos abundan, pero si se trata de solo citar a uno pues la canción *La chicha* (1821) de José de la Torre Ugarte (letra) y José Bernardo Alzedo (música) sirve para sustentar el paso de la tonadilla a la canción nacional.

De esa canción ya he realizado un primer análisis en el que la consideraba como el primer Himno Gastronómico del Perú pues en su letra el canto por la libertad se unió al placer por la comida “del Perú” en clara oposición a las bebidas y alimentos de España (Torres Arancivia 2010: 116). El caso es que esa canción resultó ser, como ya venimos usando el término de forma anacrónica, un verdadero *hit*. Hasta sonó más allá de Lima y una pista nos señala que tal vez se usó en la tonadilla *Los indios* que sonaba en el teatro (Barbacci 1949: 453). Unos versos de *La chicha* son estos:

#### *La Chicha*

Patriotas el mate / de chicha llenad / y alegres brindemos / por la libertad.

Esta es más sabrosa / que el vino y la sidra / que nos trajo la hidra / para envenenar.  
/ es muy espumosa / y yo la prefiero / a cuanto el Ibero / pudo codiciar.

El seviche venga / la huatia en seguida / que también convida / y excita a beber.  
/ todo indio sostenga / con el poto en mano / que a todo tirano / a de aborrecer (Torre  
Ugarte, J. / Alzedo, J.B., 1971 [1821])

La música de Alzedo, por su parte, está dentro del canon de Haydn, otra prueba del impacto que tuvo el músico austriaco: ahí está el bajo Alberti, el predominio de la melodía, la rapidez de la misma, la posibilidad de recrearla en cualquier instrumento o conjunto instrumental, sus adornos, etc., (Alzedo 1868 [1821]). Se le ha querido encontrar el “sabor peruano” a esa canción, lo cual parece intento fútil ya que, en esencia, es la música de Austria, de la España de las tonadillas y de la ciudad a las faldas de los Andes.

Por otro lado, el general José de San Martín, a su arribo a la ciudad de Los Reyes, se dio cuenta — como el buen promotor de símbolos artístico político que era— del gran poder que tenía la música e inmediatamente la puso al servicio de su proyecto, de ahí su urgencia de convocar al concurso para el que luego sería el *Himno Nacional del Perú*, concurso que ganaron los antedichos De la Torre Ugarte (letra) y Alzedo (música) y otra

vez, la que sería la canción nacional tendría en su seno la potencia de Haydn, pero ese es un capítulo aparte.<sup>14</sup>

Y ese ciclo libertario de la tonadilla hecha canción de la patria se puede cerrar, tal cual lo ha estudiado José Manuel Izquierdo (2016b), con la tonadilla *El militar retirado y la patriota pastorcilla* (1825) de Pedro Ximénez Abril Tirado que, según el estudioso chileno, tal vez no haya sido compuesta para el teatro de Lima, sino para la celebraciones de la ciudad de Arequipa, quizás, para celebrar el aniversario de la Batalla de Ayacucho (con la que se selló la Independencia de América, en diciembre de 1824). El caso es que, la canción patriótica ahora regresa, al que creemos es su género original, es decir, la tonadilla escénica. Así, *El militar...* tras una breve obertura, comienza con este himno a la libertad:

Dichosos los días, felices las horas,  
En que nos renace una nueva aurora.  
Hagan dulce salva, las aves cantoras,  
De la Patria al triunfo en canción sonora:  
Viva, viva, viva, nuestra Libertad.  
Viva, viva, viva, la noble Igualdad.

Y con esas palabras parece cerrarse el tiempo feliz de la tonadilla para darle paso a la ópera al estilo italiano. Ahora la subversión ya no iba contra los cánones de lo que los ilustrados creían debía ser la buena música, sino que el sonido se aunaba a la letra para subvertir el orden de lo que la historiografía ha denominado el Antiguo Régimen.

## Fuentes y bibliografía

### Archivos

Biblioteca Nacional del Perú (Lima).

Memoria de Madrid.

Biblioteca Nacional (Madrid).

---

<sup>14</sup> En prensa se encuentra una investigación sobre unos nuevos hallazgos que he realizado sobre la música del Himno Nacional del Perú.

## Partituras utilizadas o consultadas

Anónimo

1779 *El mágico [de] Salerno*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435249 / MSMU / 7-1 / V7.

Haydn, Joseph

h. 1800 *Sinfonie a grand orchestre par J. Haydn. Clarino secondo*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN= 435270/ MSMU / 8.512 / 3.

Martínez, Narciso

1800 *Final a dúo*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 436209 /MSMU / 7.1/D2.

Maza, Bartolomé

1793 *Comedia San Pedro mártir*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435168 / MSMU / 8.4 / F.

Maza (Massa), Bartolomé

1768 *Yo por vos y vos por otro*. Biblioteca Nacional (Madrid). Catálogo en línea.

1773a *Amor es más laberinto*. Biblioteca Nacional (Madrid). Catálogo en línea.

1773b *La cortesana en la sierra y empeños de amor y honor*. Biblioteca Nacional (Madrid). Catálogo en línea.

1773c *La presumida y la hermosa*. Biblioteca Nacional (Madrid). Catálogo en línea.

Rosales, Antonio

h. 1765-1775 *Del escarmentado. Tonadilla a solo*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435086 / MSMU /7.1/D.

Valledor, Jacinto

1778 *Tonadilla a tres, el sargento Briñoli*. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN=435143 / MSMU / 7-9 / G [o S].

## Fuentes

Alzedo, José Bernardo

1868 [1821] *La Chicha, canzoneta peruana: Partitura*. Mainz: B. Schott's Söhnen.

Batteux, Charles

2016 [1746] *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*. Valencia: PUV.

Hall, Basil

1971 [1821] El Perú en 1821. En: Estuardo Núñez (ed.), *Colección Documental de la Independencia del Perú*, pp. 199–268. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia.

Eduardo Torres Arancivia

Jovellanos, Gaspar de

1839 [1790] Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España. En: Venceslao de Linares y Pacheco (ed.), *Obras del Excelentísimo Señor D. Gaspar de Jovellanos*, pp. 241–297. Barcelona: Oliva.

Rousseau, Jean Jacques

2007 [1767] *Diccionario de música: Edición de José Luis de la Fuente*. Madrid: Akal.

Santiago Concha, Manuel de

1974 [1821] Los patriotas de Lima en la noche feliz. En: Guillermo Ugarte Chamorro (ed.), *Colección Documental de la Independencia del Perú*, vol. Tomo XXV: El teatro en la Independencia. Vol. 2, pp. 7–49. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia.

Stevenson, William

1971 [1821] Memorias. En: *Colección Documental de la Independencia del Perú*, Lima: Artes Gráficas.

Torre Ugarte, José de la y José Bernardo Alzedo

1971 La chicha. En: Aurelio Miró Quesada Sosa (ed.), *Colección Documental de la Independencia del Perú*, pp. 314–316. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia.

## Bibliografía

Adorno, Theodor y Max Horkheimer

1998 [1944] *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

Amorós, Andrés

2003 El mundo de la tonadilla. En: Begoña Lolo Herranz (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, pp. 32–48. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Aragón, Ilana

2004 El teatro, los negocios y los amores: Micaela Villegas, La Perricholi. En: Joseph Dager Alva y Carlos Pardo Figueroa Thays (eds.), *El Virrey Amat y su tiempo*, pp. 353–433. Lima: PUCP.

Arróspide de la Flor, César

1971 La música de teatro en el Virreynato de Lima. *Revista Musical Chilena* 25(115-1):39–51.

Barbacci, Rodolfo

1949 Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* 6(414-510).

Barrera, Henry

2017 Te diviertes pero te controlo: El proyecto ilustrado de un nuevo orden social y la resistencia plebeya en Lima borbónica, 1750-1820. Tesis para optar al título profesional de Licenciado en Historia. Lima: UNMSM.

Bernand, Carmen

2014 Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX). *Historia Crítica* (54):21–48.

Contreras, Ana María

2017 El canto del encanto: los poderes mágicos de la música en la comedia de magia del siglo XVIII. *Acotaciones* 38(enero-junio):11–43.

Estenssoro, Juan Carlos

1989 *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.

1996 La plebe ilustrada: el pueblo en las fronteras de la razón. En: Charles Walker (ed.), *Entre la retórica y la insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*, pp. 33–66. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Fernández-Cortés, Juan Pablo

2007 Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816). En: María Gembero y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico*, Granada: Universidad de Granada.

Foucault, Michel

2005 *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Izquierdo, José Manuel

2016a El Militar Retirado de Pedro Jiménez de Brill (Arequipa, 1784-Sucre, 1856): Una Tonadilla Inédita en el Perú Independiente. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 2016b(2):s.p.

2016b Ilustración y contrailustración de un cuarteto arequipeño (o cómo escribir un yaraví en el estilo de Haydn). En: Giorgio Monari (ed.), *Studi musicali euro-latinoamericani*, pp. o.S. Lucca, Italia: Librería Muiscale Italiana.

Labrador, Germán

2003 Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico. En: Begoña Lolo Herranz (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, pp. 39–48. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Laserna, Blas de

1779 *Tonadilla a dúo la novia sin novio*.

Eduardo Torres Arancivia

Le Guin, Elisabeth

2013 *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press.

Lohmann Villena, Guillermo

1945 *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla.

Lolo Herranz, Begoña

2003a Itinerarios musicales en la tonadilla escénica. En: Begoña Lolo Herranz (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, pp. 14–31. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

2003b (ed.) *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Mora, Maynor Antonio

2007 El sueño de la razón. . .Apuntes sobre la idea de razón en el grabado de Goya. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. URL: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/suerazon.html>, último acceso 21.12.2021.

Moreno, Emilio

2003 Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero. En: Begoña Lolo Herranz (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, pp. 33–37. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Neumann, Frederick

1993 *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Nueva York: Schirmer Books.

Quezada Macchiavello, José

1985 La música en el virreinato. En: César Bolaños y José Quezada Macchiavello (eds.), *La música en el Perú*, pp. 66–102. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Raygada, Carlos

1957–1964 Guía musical del Perú. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* N° 12 (pp. 3-77), N° 13 (pp. 1-82) y N° 14 (pp. 3-95).

Torres Arancivia, Eduardo

2010 *El acorde perdido: Ensayos sobre la experiencia musical en el Perú*. Lima: PUCP.

Vega, César

2020 La Asimilación del “Estilo de Haydn” en la transición del Perú Virreinal a la República: La Vigilia de difuntos N° 2 de Fray Cipriano Aguilar. Tesis para optar al grado académico de magíster en musicología. Lima: PUCP.

## **Anexo**

Rosales, Antonio

*Del escarmentado. Tonadilla a solo* (h. 1765-1775). Biblioteca Nacional del Perú. Signatura: MFN = 435086 / MSMU /7.1/D.

“Obertura” y Canción “Es el amor un ratoncito”

**Allegro**

Soprano

Violin Primero

Violin Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

10

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

2

19

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

27

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

*p*

*p*

*p*

35

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

44

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

chi chi chi chi es cu chad chi chi

Canción final: Es el amor un ratoncito

204  $\text{♩} = 60$

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

206 21

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

208

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

es el amor se-ñor o-res un ra-ton-i-i-

*f* *p*

210

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

i-to es el amor se-ñor o-res es el amor se-ñor o-res un ra

*f* *p*

*f* *p* *f* *p*

213

Soprano  
ton ci to un ra-ton-ci-i to

Vln. Segundo  
f

Bajo  
f

Trompa Primera

Trompa Segunda

216 Segno 4 23

Soprano  
un ra ton cito que ya se ca y va es con de el ho ci

Vln. Segundo  
p f p f p

Bajo  
p f p f p

Trompa Primera  
p

Trompa Segunda  
p

219

Soprano

qui que ya sa es y ya es con de el ho-ci-qui

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

24

221

Soprano

to cuando en el

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

222

Soprano

pe - cho se sien-te un rui-i - do lo que ya es-

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

224

Soprano

car - ba el a-ni-ma-li - i - to po qui to

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

25

227

Soprano

po co sa-ca el ho-ci - co se a - sus-ta y

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

26

229

Soprano

ta - pa si sien te rui do a - ni-ma-le - jo ve te as

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

232

Musical score for measures 232-233. The score includes parts for Soprano, Vln. Segundo, Bajo, Trompa Primera, and Trompa Segunda. The Soprano part has lyrics: "pa cito mi ra que el ga - to ya te a sen". The Vln. Segundo part has dynamics *f* and *p*. The Bajo part has dynamic *f*. The Trompa parts have dynamics *f* and *p*.

Soprano  
pa cito mi ra que el ga - to ya te a sen

Vln. Segundo  
*f* *p*

Bajo  
*f*

Trompa Primera  
*f* *p*

Trompa Segunda  
*f* *p*

234

Musical score for measures 234-236. The score includes parts for Soprano, Vln. Segundo, Bajo, Trompa Primera, and Trompa Segunda. The Soprano part has lyrics: "ti do y si te e-cha la ga\_rra y si te e cha la ga\_rra a - gur". The Vln. Segundo part has dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. The Bajo part has dynamics *f* and *p*. The Trompa parts have dynamics *f* and *p*.

Soprano  
ti do y si te e-cha la ga\_rra y si te e cha la ga\_rra a - gur

Vln. Segundo  
*f* *p* *f* *p*

Bajo  
*f* *p*

Trompa Primera  
*f* *p*

Trompa Segunda  
*f* *p*

237

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda

28

239

Al Segno 4

Soprano

Vln. Segundo

Bajo

Trompa Primera

Trompa Segunda



---

# Huellas de identidad en la danza *Choqela* (Puno, Perú)

Mónica Gudemos\*

Jorge Apaza Ticona\*\*

Recibido / Received: 25 de enero de 2021, Aceptado / Accepted: 27 de junio de 2021.

## Abstract

In this paper we address the polysemic nets of identity appropriation of Aymara dances in Puno (Peru). We analyze the tense relationship established between the discourses installed by the structures of political power and the strategies of Aymara communities of the region to sustain these performances as elements of social cohesion. We focus our argumentative observations on the *Choqela* dance, ritually linked to the vicuña hunting or *chaccu*.

## Keywords

Aimara, *Choqela*, dances, identity, Puno

## Resumen

En este trabajo abordamos las polisémicas redes de apropiación identitaria de las danzas aimaras en Puno (Perú). Analizamos la tensa relación establecida entre los discursos instalados por las estructuras del poder político y las estrategias de las comunidades aimaras de la región para sostener estas performances como elementos de cohesión social. Centramos nuestras observaciones argumentativas en la danza *Choqela*, vinculada ritualmente a la caza de vicuña o *chaccu*.

## Palabras clave

Aimara, *Choqela*, danzas, identidad, Puno

---

\* Antropóloga y musicóloga. Doctora, profesora e Investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Secretaría de Ciencia y Técnica. Centro de Producción e Investigación en Artes. Correo electrónico: monica.gudemos@unc.edu.ar

\*\* Antropólogo. Doctor, profesor e Investigador de la Universidad Nacional del Altiplano (Puno, Perú). Correo electrónico: japazaticona@unap.edu.pe

## Introducción

Determinadas danzas campesinas aimaras de participación comunitaria como la *Choqela*, los *Qqara Pulis* o los *Puli Pulis* son reconocidas hacia el interior de sus contextos culturales como verdaderos ejes coreográficos de dinámica social.<sup>1</sup> Aunque algunas de ellas se encuentran actualmente en un marcado proceso de extinción (Palacios 2009: 20; Pizarro y Alanoca 2014: 93), aún son asumidas como necesarias por el carácter ritual que se les adjudica. Precisamente por ello y por más de medio siglo, las sucesivas gestiones de gobierno en Puno fueron incorporándolas (cuando no recreándolas e instalándolas políticamente como expresiones identitarias) en programas institucionales de festividades públicas. Así, el rol de estas danzas se fue enmascarando poco a poco en su adaptación a los “beneficios” de una globalidad turística y de la visibilización hegemónica de los discursos patrimoniales (Curbelo 2016). La simbólica gestualidad de su dinámica ritual, originalmente integradora de los roles sociales y vinculante de los diferentes planos o “mundos” en los que el comunero aimara del altiplano circuntitica-ca comprende su existencia (Apaza 2019), fue perdiendo la dramaticidad transformativa de sus coreografías (Fischer-Lichte 2017), descontextualizándose como secuencias *Mise-en-scène* en festivales masivos. En esta descontextualización, ¿qué sucedió con la dimensión emocional del gesto vivido por los danzantes en los procesos cognitivos de cohesión identitaria? En dichos procesos y ante las nuevas condiciones de producción, interpretación y transformación de significados (Magariños de Morentín 2007), ¿qué tipo de consenso sigue autorizando el sentido social de estas “puestas en escena”?

Estas interrogantes nos condujeron al estudio de la polisémica estructura de legitimación social de las danzas aimaras consideradas regionalmente como originarias, nativas o autóctonas en eventos políticamente institucionalizados como la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno. Por cuestiones de espacio, tratamos aquí sólo las dinámicas socio-significantes que implican en dicha estructura a la danza *Choqela*. Una danza ritual en la que se dramatiza coreográficamente el *chaccu* o caza de vicuñas. El marco teórico del cual partimos se inscribe en un corpus propio de investigación etnográfica (Apaza 2019; Gudemos 2012, 2018), cuyos avances en estado de conocimiento ponemos aquí en diálogo con los estudios semióticos de Fischer-Lichte (2007, 2017) y Magariños de Morentín (2007), principalmente. Ponemos aquí también en diálogo las fuentes regionales de difusión masiva y páginas de debate popular (periódicos, transmisiones

---

<sup>1</sup> Nos referimos aquí a las danzas de las comunidades campesinas aimaras asentadas en zonas rurales circuntitica-ca de Puno (Perú), principalmente aquellas establecidas en la unidad geográfica de sierra entre los 3.812 m s.n.m. (nivel del Lago Titicaca) hasta los 5.500 m s.n.m. (Cordillera Occidental y Oriental; véase ALLPA s/f). En particular, tratamos aquellas danzas reconocidas por los comuneros aimaras como propias y de responsabilidad comunitaria en los marcos festivos del calendario agrícola (superpuesto al de las festividades religiosas como las de Cruz de Mayo, San Juan y Santiago, por ejemplo) que promueven un espacio de encuentro y memoria, en el que periódicamente se consolidan los lazos de reciprocidad e identidad local. Fiestas y danzas que ponen de relevancia la “práctica agrícola en el conjunto de la vida social de las comunidades aimaras” (Pizarro y Alanoca 2014: 87).

radiales y televisivas, páginas de agencias y asociaciones culturales), así como las fuentes oficiales del Ministerio de Cultura del Gobierno Peruano, de la Dirección Regional Agraria Puno y de la UNESCO, porque constituyen soportes de opinión pública y reflejan parte de las dinámicas locales en torno a las problemáticas que aquí tratamos.

## Construcciones identitarias y declaraciones patrimoniales

### Las bendiciones hegemónicas

En el simposio Etnografía del Altiplano Circumtiticaca, que coordinamos en el marco del Congreso Internacional de Americanistas de 2018, expusimos parte de las consideraciones aquí vertidas. Específicamente, tratamos los modos en que los imaginarios locales sobre la *Choqela* promovían y actualizaban entre los comuneros aimaras estrategias de construcción identitaria a partir de un pasado prehispánico “presente”. Explicamos, también, cómo dichas estrategias se iban instalando y visibilizando en el escenario institucional de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno (de ahora en más Fiesta); y cómo iban formando parte de un discurso oficial que año tras año recurría al carácter religioso, festivo y cultural del evento, como estructura enraizada “tanto en la tradición católica como en aspectos simbólicos de la cosmovisión andina” (Ministerio de Cultura 2019).

En esa dinámica discursiva se incorporó la *Choqela* con una pretendida raigambre prehispánica defendida por las comunidades y sostenida por las argumentaciones de sus autoridades<sup>2</sup> ante las comisiones organizadoras de la Fiesta. Argumentaciones que, junto a las expuestas sobre otras danzas consideradas autóctonas, se asumieron en los discursos autorizantes de la declaración de la Fiesta como Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (FRFCP 2014). Declaración que permitió con “hegemónica bendición” (Curbelo 2016: 22) situar a nivel nacional e internacional las celebraciones a la Virgen *Mamacha* Candelaria como un estandarte de identificación cultural de la ciudad de Puno (TeleSUR 2015) y reforzar el histórico posicionamiento de esta ciudad como Capital Folklórica del Perú, según Ley N° 24325 del 5 de noviembre de 1985. Así, se fue acentuando una política de visibilidad patrimonial (Curbelo 2016: 22) que ya en 1967, en palabras de José María Arguedas, había reconocido a Puno como “capital de la danza latinoamericana” e incluso como “otra capital del Perú” (Palacios 2008: 21). A propósito de la declaración de la UNESCO, no tardaron en generarse tensiones regionales en torno a las políticas de apropiación patrimonial de algunas danzas vinculadas a la Fiesta. En efecto, Bolivia expresó su discrepancia ante la falta de reconocimiento

<sup>2</sup> Autoridades tanto de origen tradicional “por sistema de cargos” (desde los guías de fiesta y alferados hasta los tenientes gobernadores), como “de origen contemporáneo” o según “las nuevas normas”, tal es el caso de las juntas directivas con el presidente comunal a la cabeza (Pizarro y Alanoca 2014: 61-72).

de la presencia en la Fiesta de los rituales del Carnaval de Oruro (evento declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, UNESCO 2001); así como de las vestimentas y danzas compartidas por todo el altiplano (TeleSUR 2015; FRFCP 2014). Recientemente, la declaración de Perú de la danza de la Morenada (“profundamente vinculada a la Festividad de la Virgen de la Candelaria”) como Patrimonio Cultural de la Nación “provocó el rechazo y la protesta de la ministra de Culturas, de Descolonización y Despatriarcalización del Estado Plurinacional de Bolivia, Sabina Orellana” (Agencia EFE 2021).

## La política de los concursos

Ahora bien, esas tensiones generadas entre bendiciones patrimoniales y reclamos de pertenencia se proyectaron también hacia el interior de Puno mismo, pero planteando una crítica a la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, institución que, según el músico y periodista puneño Omar Aramayo (Vive Candelaria 2017), debiera evitar la extinción de las llamadas danzas autóctonas “en vez de promocionar tanto las danzas con trajes de luces [del Carnaval de Oruro], pese a que éstas son prestadas de un país hermano”. La crítica de Aramayo visibilizó otra problemática de la Fiesta: la imposición del gusto por el lucimiento y la exhibición en el marco de los concursos de danzas.

La política de los concursos se instaló en la sociedad puneña a partir de la década de los 60 del siglo XX. Para sostener dicha política se creó el formato de jurado evaluador como soporte oficial autorizante de la participación de los diferentes conjuntos de danzantes en la Fiesta. Así, los concursos y sus respectivos jurados institucionalizaron el uso de puntajes, inhibiendo o al menos condicionando la espontánea expresión social del “danzar comunitariamente” para fomentar la estructura de festival. Estructura que crece en el marco de la festividad religiosa, compitiendo incluso con ella. A propósito, cabe recordar la “extraordinaria plana de jurados” (Calsín 2011) organizada por la Federación Folklórica Departamental de Puno e integrada por José María Arguedas, el Dr. Josafat Roel Pineda (Jefe del Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú), Mildred Merino de Zela (Directora de la Escuela Nacional de Folklore), el Dr. David Frisancho Pineda, Alberto Cuentas Zavala y Víctor Villar Chamorro, quienes calificaron a los 27 conjuntos que participaron en 1967. ¿Quién argumentaría en discrepancia ante semejante jurado? En 2018 participaron más de 150 conjuntos y en 2020 concursaron 206 conjuntos: 121 en el concurso de danzas originarias (Radio Onda Azul 2020b) y 85 en el de traje de luces (Andina 2020). Lo hicieron en un cronograma festivo que se desarrolló entre las veneraciones a la *Mamita Candelaria*, las apelaciones contra las decisiones del jurado y el descontento por los precios del “popular” Estadio Enrique Torres Belón (Radio Minería 2020), institucionalizado como escenario público de competencia dancística. Un cronograma que, a su vez, fue atravesado por una densa red de

relaciones políticas, cuyas “voces autorizantes” se instituyeron en 2020 por Estatuto de Constitución en el Comité de Salvaguardia de la Festividad de la Candelaria.<sup>3</sup>

Llegados a este punto nos preguntamos, citando a Arguedas (en su rol protagónico como jurado, visto en perspectiva histórica), si esta dinámica no va desnaturalizando la comunitaria y espontánea participación festiva del pueblo en función de un aislamiento estratificado, abroquelado en conjuntos individualizados en competencia unos con otros. “¿No puede la cultura latinoamericana mantener a través de todo su futuro desarrollo y perfeccionamiento este tipo distinto de relación entre los hombres, más cálido, más cordial, más íntimo que el encasillamiento fatal, el aislamiento creciente en que parece concluir el occidental? No tiene por qué ser un fin ineludible de la civilización el individualismo y la reserva” (fragmento de la carta mecanografiada que Arguedas escribió en Lima, el 11 de diciembre de 1958, a Fernando de Szyszlo; véase Pinilla 2002: 128).

Ahora bien, en este escenario festivo determinado por estatutos, concursos y declaraciones patrimoniales observamos cómo se van estableciendo las nuevas condiciones de producción, interpretación y transformación de significados. Particularmente de aquellos significados de articulación cósmica entre los seres y los mundos (Podjajcer y Menelli 2009: 84) en los que el comunero aimara comprende su existencia y para los que danza en las esferas de lo local, lo familiar, lo espiritual y en cierto modo lo clandestino (Abercrombie 2006: 162; Burman 2011: 50; Carter y Mamani 1982: 287). Significados que los alferados, principalmente, y las entidades públicas locales de folklore y cultura, a través de sus representantes, comienzan a esgrimir como justificación social de un bien patrimonial nacional que necesita de la “políticamente jerarquizada” declaración de la Dirección General de Patrimonio Cultural para serlo. Ya no basta con “el saber danzar” en comunión con los *uywiris*, esos espíritus naturales “criadores” que aún mantienen el diálogo profundo con los mayores de cada *ayllu*<sup>4</sup> (Apaza 2019). ¿Qué sucederá con ese diálogo en el devenir de estos nuevos contextos performáticos, de estas nuevas condi-

<sup>3</sup> Un Comité cuya conformación simboliza la suma del poder (político, religioso, académico y federativo regional) de legitimación institucional de la Fiesta: Gobierno Regional de Puno, Municipalidad Provincial de Puno, Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno, Diócesis San Carlos Borromeo de Puno, Universidad Nacional del Altiplano, Colegio de Antropólogos de Puno, Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, Federación Regional de Artistas Bordadores y Mascareros de Puno, Federación Regional de Bandas de Músicos de Puno e Instituto Americano de Arte de Puno (véase Estatuto en Radio Onda Azul 2020a).

<sup>4</sup> Para el campesino aimara, el *ayllu* es una unidad integrada por quienes habitan en reciprocidad un determinado lugar: hombres, plantas, manantiales, cerros, *uywiris*, ganados domésticos y animales silvestres, todos son considerados “personas” en el vínculo de reciprocidad. Por ello la importancia de sostener dicho vínculo con respeto, solicitud y permiso; con ritos, sacrificios, siembra y trabajo comunitario (Apaza 2019). “La vivencia [en el *ayllu*] implica una relación de inmediatez emocional de las personas con las cosas de su entorno. No hay distancia entre el humano y su entorno. En la vivencia se vive la circunstancia de modo directo, sin mediaciones, al extremo de establecer entre mundo y persona una relación de intimidad y de cariño que no da lugar a separaciones” (Apaza et al. 2019: 39).

ciones de producción e interpretación? ¿Las expresiones culturales aimaras necesitarán de ahora en más la autorización patrimonial de instituciones no aimaras? ¿Cómo se determinará y quién o qué evaluará el sentido y el contenido de la información en la transferencia social e histórica del saber comunitario?

### **La Choqela. Una coreografía ritual entre la extinción y la salvaguardia**

La Fiesta de la Virgen de la Candelaria tiene lugar en Puno las dos primeras semanas de febrero, aunque sus diferentes circuitos devocionales y organizativos se hallan fuertemente activos gran parte del año (Figura 1).



Figura 1: Virgen de la Candelaria en procesión. Puno, 2016 (Foto: Radio Onda Azul).

En 2020 la participación comunitaria del 2 de febrero, principal día de celebración a la Virgen Patrona de Puno, estuvo atravesada por fuertes cruces dialécticos entre la política religiosa “oficial” (Fernández 2020) y la política institucional de gobierno. Políticas que, sin embargo, coordinan estrechamente los concursos de danzas en el estadio Torres Belón, al igual que las actividades de turismo y las intensas dinámicas interregionales que se dan durante los meses de enero y febrero, principalmente. A nuestros propósitos de estudio, nos resultó interesante observar cómo en dichos cruces y sus repercusiones fueron cobrando fuerza las mismas discusiones de carácter identitario que se vienen dando hace décadas en torno a los concursos de danzas nativas y de trajes de luces mestizos. Valencia, por ejemplo, instaba hace más de diez años al “pueblo de Puno, sus clases ilustradas, sus intelectuales e instituciones folklóricas y culturales” (2010: 61) a que tuvieran en cuenta que es por las danzas tradicionales aimaras y quechuas del al-

tiplano peruano que se reconoció a Puno como capital folklórica de Perú y no por los “vistosos conjuntos mestizos modernos de origen boliviano, los denominados conjuntos de traje de luces”. Conjuntos que, por su lucimiento, alcanzaron gran protagonismo en las últimas décadas (Figura 2).



Figura 2: Traje de luces. Integrantes de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista (Foto: Radio Onda Azul).

Al respecto, en la comunicación personal que tuvimos el 20 de enero de 2021 con el antropólogo peruano Román Robles Mendoza nos comentó que Roel Pineda, como miembro de los jurados en los concursos de danzas, observaba con tristeza en 1984 cómo se imponía en la Fiesta, con gran desventaja para los músicos puneños, la hegemonía de los músicos de Oruro.

En este entramado dialéctico la danza *Choqela*, *Choquella*, *Choq'ela* o *Ch'ukila* (según el nombre que recibe en las diferentes comunidades altiplánicas) asume su rol distinti-

vo. En efecto, Cuentas observó que por su contenido mágico-religioso la coreografía de la danza *Choqela* es “si no la única, una de las pocas que se mantienen como expresión auténtica del patrimonio cultural del hombre andino aimara” (1995: 205). Este autor argumentó la raigambre cultural de la *Choqela*, relacionándola con las pinturas rupestres de Pizacoma y Qelqatani en Puno, por ejemplo. En nuestras indagaciones de campo constatamos el sentido de mítica ancestralidad y pertenencia histórica que las comunidades aimaras de Puno otorgan a esta danza. Incluso hay quienes, aludiendo a un pasado prehispánico de la *Choqela*, nos remitieron directamente a las pinturas rupestres de Pizacoma en la provincia de Chucuito y, particularmente, a las pinturas del sitio Warachani Alto situado al norte de la región de Puno, en el distrito de Macusani (Carabaya), en las que individuos con máscaras de camélidos (Hostnig 2018: 23) darían prueba de su “gentilidad”.<sup>5</sup> Asimismo, Cuentas legitimó el carácter identitario de la *Choqela* al presentarla como la danza nativa, cuya permanencia se ha dado como resistencia cultural del pueblo “al lado o debajo de la religión cristiana (...) como una manera de afirmar su identidad ante el derrumbe de su mundo cultural” (1995: 205). Una resistencia aimara en forma de danza que fue ocupando estratégicamente los escenarios simbólicos de las festividades cristianas, “incrustando en el nuevo sistema religioso una serie de creencias y ritos de origen indígena” (Cuentas 1995: 212, citando a Manuel Marzal S.J.). Esta permanencia de la *Choqela* ha sido sostenida, a su vez, por un imaginario social que la asumió territorialmente como herencia de origen y la comprendió en el marco de las responsabilidades comunitarias tradicionales del *ayllu*, coexistentes con aquellas responsabilidades impuestas por el sistema político-religioso no aimara. Sistema este último organizado por estadísticas de registro historiográfico, administraciones políticas y concepciones no andinas de “territorio productivo”; así como por derechos y obligaciones estatuidos por cartas magnas no inspiradas precisamente en las necesidades culturales de las creencias locales y de los requerimientos materiales de subsistencia de las comunidades aimaras (Apaza 2019). Ahora bien, esa coexistencia se fue dando porque ambos sistemas (comunitario aimara y “oficial” no aimara) necesitaban (para permanecer uno y para imponerse otro) una estructura de autorización por identificación ritual, sea esta de filiación cristiana o aimara, principalmente en el marco de los grandes escenarios ceremoniales como el de la Fiesta. En esos escenarios ceremoniales los *uywiris* y *achachilas* (cerros y espíritus tutelares del mundo natural) se fueron equiparando simbólicamente con los santos y la Virgen *Mamita* fue compartiendo su maternidad y amparo con los de la *Pacha* (en el sentido de “tierra”); mientras tanto, las danzas fueron permeando poco a poco el lugar y el sentido que les cupo tradicionalmente en las procesiones de veneración, para integrarse en el espectáculo de los concursos.

---

<sup>5</sup> De su antigüedad “no cristiana”. Mencionar los ancestros y sus obras otorga gravedad y autoridad al relato (por la misma trascendencia temporal que se instala en el discurso), a la vez que se exige respeto y se establecen estrategias de vinculación identitaria. Desde el análisis levistraussiano, podríamos decir que estos relatos, muy próximos conceptualmente al mito, instalan discursivamente estructuras permanentes referidas al pasado, el presente y el futuro, otorgando nueva significación a lo cotidiano e inmediato (Gudemos 2012: 20).

Sin embargo y aún cuando la *Choqela* coexistía (o resistía) por más de medio siglo por derecho propio en esa estructura social autorizante, faltaba aún la “bendición hegemónica” aceptada ya como condición necesaria. Así, el 22 de mayo de 2017 la danza *Llipi Pulis* (que según los puneños es una variante de la *Choqela* o la *Choqela* misma) de la Comunidad Campesina de Ccapalla, distrito de Ácora (Puno), fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación por Resolución Viceministerial N° 091-2017-VMPCIC-MC (El Peruano 2017). Nos preguntamos si estas declaraciones son las nuevas formas de antiguos métodos coloniales; aquellos por los cuales las fiestas públicas se convirtieron en espacios de negociación. Espacios en los que estas danzas pasaron a formar parte “como un elemento más de la cultura para la comunicación social, propia del rito moderno como espectáculo de poder” (Gutiérrez De Ángelis 2010: 141).

## La identidad ritual de la *Choqela*

Tanto la danza *Choqela* como la práctica del *chaccu* (captura de vicuñas a campo abierto para su esquila y posterior liberación) se encuentran vigentes en extensas áreas del altiplano circuntítico y en otras regiones andinas. En el área regional del departamento de Puno, Palacios observó en 2009 que por más de diez años la *Choqela* y su variante *Llipi Pulis* estaban vigentes en los distritos de Ácora, Ilave, Juli, Pomata y Yunguyo; habiéndose extinguido en los de Huancané, Moho y Conima. En el año 2020 nosotros registramos la *Choqela* y prácticas de *chaccu* en el distrito de Yunguyo, en la provincia homónima, y en los distritos de Chucuito, Platería y Ácora de la provincia de Puno (Figura 3).

Para las comunidades aimaras de Puno la *Choqela* es una danza ritual que propicia un exitoso *chaccu* de vicuña (Figura 4), así como la caza de animales depredadores como el zorro y el puma para favorecer la reproducción de los camélidos salvajes y domésticos. A propósito, Tito Condori, poblador de Ácora de 52 años de edad, nos comentó: “El *chaccu* tiene su nombre ritual, es la *Choqela*. Es un acto de hacer caza. Los pobladores decimos hay que hacer *Choqela* cuando se necesita el *chaccu*. El *Choqela* es también abuelo que tiene experiencia de regenerar la vida; por eso lo invocamos para que se incrementen los ganados y la producción agrícola” (Tito Condori, comunicación personal del 1 de noviembre de 2020; traducción del aimara de Apaza).<sup>6</sup>

De la información brindada por Tito Condori comprendemos que, conceptualmente, la danza *Choqela* implica tanto un acto social de responsabilidad comunitaria, como un proceso de muerte y regeneración y la instauración de un tiempo/espacio mítico de autorización ritual. Por otra parte, la *Choqela* es acto y, al mismo tiempo, actor o actuante para intervenir en co-presencia (Fischer-Lichte 2017) con las personas humanas y las

<sup>6</sup> En las traducciones tratamos de mantener la gestualidad natural de la oralidad espontánea, sus articulaciones y modismos.



Figura 3: Práctica de *chaccu* en Puno (Foto: Dirección Regional Agraria Puno AGRO-PUNO).



Figura 4: Danzando *Choqela* con *llipis* (varas para el rodeo y cerco de vicuñas) en el Centro Poblado de Tivilaca del distrito de Platería, Provincia de Puno (Foto: Felipe Gutiérrez Bravo).

“personas naturales” (Apaza 2019).<sup>7</sup> También es proceso otorgante de sentido. Por todo eso, los comuneros aimaras le adjudican a la *Choqela* un carácter identitario y la asumen socialmente como una danza “necesaria”. Si en ella la espontánea participación de los danzantes es numerosa significa que la campaña agrícola-ganadera será buena, se producirá suficiente alimento y se incrementarán las crías animales durante las pariciones. Rosendo Ccosi Yucra, comunero de Tivilaca (Platería) y danzante de *Choqela* de 50 años de edad, nos dijo al respecto:

Los habitantes nos guiamos por esta danza. Si el *Achachila* o abuelo [durante la danza *Choqela*] le hace sonar el chasquido de su honda a una de las personas que está observando, es una señal. Por ella el abuelo le dice que se cuide porque se puede enfermar en el transcurso del año. En la comunidad de Kellujani, del centro poblado de Perka en Ácora, la fiesta de *Choqela* es el día de San Mateo, el 21 de septiembre. En la mañana los *choqelas* [danzantes] visitan casa por casa y forman un grupo y luego se dirigen a la casa del alferado [quien se encarga de sufragar los gastos de la fiesta]. Cuando hay bastantes integrantes, es decir *choqelas*, significa que será buen año agrícola. La población se alegra al ver la cantidad de *choqelas* porque habrá buena producción. Después de bailar, por la tarde, se realizan carreras para competir y propiciar buenos augurios. Entre las mujeres danzantes de *Choqela* se elige una mayor y una joven. Si la mujer mayor gana la competencia, la campaña agrícola será buena y decimos *yapu ampara* [tendremos buena mano para la chacra]. Si la mujer joven gana es mal augurio, porque la campaña agrícola será con presencia de heladas y granizada. Es mala señal. (Rosendo Ccosi Yucra, comunicación personal del 31 de octubre de 2020; traducción del aimara de Apaza)

En la trama de los procesos significativos que se articulan en los rituales agrícola-ganaderos aimaras, como en el caso de la *Choqela*, se inscribe semióticamente una performatividad transformativa (Fischer-Lichte 2017). Por ella, tanto la sociedad en su conjunto (esto es, en sus vinculaciones con los mundos humano, natural y espiritual), como el individuo en su particular existencia trascienden la espacio/temporalidad cotidiana. El acto de trascender comprende tres fases específicas, siguiendo la propuesta teórica de van Genep (2005). Tales fases son: 1) desprendimiento o separación del entorno inmediato, 2) liminalidad o inserción en los “bordes de los mundos” y 3) reintegración o regreso. Cada una de estas fases genera, a su vez, una dinámica de experiencias anímicas y sensoriales compartidas colectivamente con las personas de los mundos involucrados en el acto ritual. Experiencias que son asimiladas en una interna transfiguración, mediante la cual cada persona participante (humana, natural o espiritual) transita por las medianeras de sus mundos, entendidas éstas como membranas permeables, comunicantes (Lotman 1979). Ese “transitar transfigurador”, esa acción que permite cumplir

<sup>7</sup> Apaza (2019) instala el concepto aimara de “crianza” como categoría de análisis y desarrollo epistemológico para el estudio de las relaciones que el hombre andino del altiplano circuntítico establece “de persona a persona” con las especies vegetales y animales de su entorno (incluidos también los seres espirituales que cuidan de ellas y del hombre). Lo hace en la comprensión de que todo ser vivo forma parte de la misma crianza armónica de la naturaleza.

ritualmente el acto de responsabilidad social y acceder a conocimientos trascendentes está presente en la danza *Choqela*. Por eso, abordamos su estudio desde la dramaticidad que en ella deviene espacio/temporalmente. Esto es, desde la dinámica ritual que implica el sentido de persona como “máscara” en el rol que le compete (Fischer-Lichte 2007: 100) y, al mismo tiempo, como “persona criadora” que anima dicha máscara con un ritmo vital que se actualiza en co-presencia con otros.

En la *Choqela*, según los relatos locales, el danzante que asume el rol de abuelo *Choqela* o *Wari Wiracocha* al que se referían Tito Condori y Rosendo Ccosi Yucra incorpora gestualmente a los *achachilas*. Coreográficamente este danzante es investido con los elementos performáticos de su identificación: una máscara de cuero de vicuña, una barba larga, una honda andina de caza y la “autorizante” gestualidad con la que blande esa honda (Figura 5). La acción del anciano *Choqela* se complementa con la acción de la anciana *Awicha* o *Choqela Ahuila* que simboliza el tiempo pasado, el tiempo aimara *puruma* de los cazadores de vicuñas (Gudemos 2012: 16-17).<sup>8</sup> En la danza también cumplen sus roles los jóvenes *choqelas*, que dramatizan el acto de cercar las vicuñas y los *lluqallas* (adolescentes), que danzan con vicuñas disecadas (o con máscaras y fibras de vicuña) a las que “encarnan”, esto es, a las que brindan corporalidad performativa en el acto del *chaccu* (Figura 6). Algunas comunidades incluyeron también en la *Choqela* personajes y roles de otras danzas aimaras siguiendo tradiciones locales. La comunidad de Calacoto (distrito de Copani en Yunguyo, Puno), por ejemplo, incorporó los *kusillus*, bufones que con sus ágiles saltos y posturas cómicas incrementan, por interrupción, los niveles de sentido dialéctico de la ritualidad de la danza.

Como dijimos, la *Choqela* es una danza que vincula los diferentes mundos, que genera un espacio/tiempo en el que las naturalezas se incorporan unas a otras. Una danza en la que los participantes no “representan” los animales convocados en sus roles, sino que son los animales mismos, puesto que han “carnalizado” ritualmente sus naturalezas en sus propios cuerpos. Precisamente por su profunda significación, cada comunidad asume “su” *Choqela* con rasgos de identidad en los ritmos y densidades sonoras, en los detalles de las máscaras, las vestimentas y los diseños coreográficos, transformándola en una expresión con historia propia que se ve reflejada también en los relatos.

Por ejemplo, el danzante de Titilaca, Ccosi Yucra, consideró importante incorporar en una parte de su relato sobre la danza y el *chaccu* de vicuñas información sobre el *chaccu* lacustre de su comunidad. Con ello lo transformó en un relato con “historia propia”:

La *Choqela* es la danza que simboliza a hombres viejos, pero ágiles y fuertes, que cazan vicuñas en las punas para domesticarlas. Años anteriores la *Choqela* no solo era danza, era también una práctica de caza de los pobladores [de Titilaca] que iban

<sup>8</sup> Con el término *puruma* se denominaba “a los cazadores de altura que aún en el siglo XVI vivían en el reino Lupaqa. Se les consideraba guardianes del culto de las wak’a y dotados de poderes sobrenaturales” (Harris y Bouysse-Cassagne 1988: 232).



Figura 5: El anciano *Choqela* con su honda. Danzando *Choqela* en calle Jr. Lima, Plaza de Armas de Ácora, Puno (Foto: Felipe Gutiérrez Bravo).



Figura 6: Niños y adolescentes con máscaras y fibras de vicuña en el Centro Poblado de Titilaca del distrito de Platería, Provincia de Puno (Foto: Felipe Gutiérrez Bravo).

en una balsa durante todo el día [por el lago Titicaca]. Las balsas de totora surcaban entre los totorales cazando *choqas* [patos]. A su regreso, los cazadores preparaban

la merienda para todo el pueblo con las aves cazadas, de las que también se podía hacer *charqui* [carne seca] si la caza había sido abundante. Se acostumbra hacer el *chaccu* para carnavales. En la zona alta los pobladores hacían el *chaccu* a las vicuñas para esquila la fibra y a las vicuñas enfermas las sacrificaban, pero no mataban a los reproductores. Existía una sabiduría en la forma de regenerar a los ganados silvestres. (Rosendo Ccosi Yucra, comunicación personal del 31 de octubre de 2020; traducción del aimara de Apaza)

## Discusión: el sentido social de la *Choqela*

Hemos tratado hasta aquí de aproximarnos a la *Choqela* a través del estudio performativo de su contexto comunitario y de la co-presencia de cada miembro involucrado como actor del acontecimiento social (Grumann 2014; Fischer-Lichte 2017). Dicha aproximación nos permitió, por un lado, comprenderla como una dramatización del fundamento de la sociedad ante sus miembros y de la simbolización de aquella por éstos, garantizando su existencia como tal; y, por el otro, analizarla a través de las gestualidades performativas de sus semióticas no lingüísticas (Gudemos 2018). Prestamos atención, en acuerdo con Finol, no sólo a “la distribución espacial y las posiciones jerárquicas que los actores ocupan, sino también [a] la organización de objetos, colores, delimitaciones del lugar, etc., [puesto que las] modificaciones que se introduce en el escenario, tal como ocurre en el teatro, implican cambios de sentido que afectan la significación general del rito” (2014: 12). Veamos a continuación si esta aproximación nos permite comprender las argumentaciones de apropiación identitaria de esta danza por parte los comuneros aimaras.

## Huellas de identidad en una coreografía danzada

Según Flores, danzas como la *Choqela* “son formas visuales de la literatura oral tradicional. Por tanto son expresiones teatrales” (2011: 138). Es cierto, pero también son expresiones musicales de coordinación rítmica y métrica que se involucran con las texturas espaciales del sonido natural y las sonoridades culturales de la comunidad. Incluso, la danza que estudiamos posee como rasgo distintivo el timbre de las flautas *choqelas*. En esa densidad significativa entendemos coreográficamente la ritualidad de la *Choqela*. Esta se articula según la “literatura oral tradicional” en cuatro momentos, siendo cada uno de ellos una instancia dramática: 1) viaje o expedición: trayectoria secuenciada por una serie de poblados de los que se parte y a los que se llega soportando necesidades; 2) cacería o *chaccu*: lucha; 3) retorno: reconocimiento identitario del territorio; 4) descanso junto a los cerros tutelares: momento del relato de lo acontecido y de las peripecias del viaje (transferencia cognitiva o *jayma*).<sup>9</sup> Semióticamente, podemos agrupar estos momentos en dos trayectorias performativas de carácter transformativo: una de dinámica

<sup>9</sup> El término *jayma* se utiliza aquí en el sentido de “relato”, tal como lo utiliza Virgilio Palacios al tratar sobre la *Choqela* (2009, tomo II, pág. 20).

vinculante entre la comunidad y el entorno natural, que comprende sacrificios y espacios/tiempos de trascendencia ritual (“traslado-lucha-regreso”, que serían las tres fases de van Gennep arriba descritas); y otra de encuentro comunitario en torno al relato y la transferencia cognitiva en la construcción discursiva de los valores identitarios. Dos trayectorias coexistentes en las performances de aquellas *Choqelas* en las que el *jayma* se canta comunitariamente mientras se danza. El texto del *jayma* registrado por Julián Palacios Ríos en 1929 y publicado por Virgilio Palacios Ortega en 2009 resulta aquí claramente ilustrativo:

Al analizar los ejemplos musicales recopilados por Palacios observamos cómo se incorporan en ellos las inflexiones de los relatos, a través de una serie de fórmulas mnemotécnicas insertas en una maleable red de combinaciones métricas y variables sintácticas propias de la riqueza de la música de tradición oral aimara (Gudemos 2018). Aquí sólo profundizaremos en la articulación de sentido identitario que atraviesa el *jayma* citado.

En este *jayma* se sigue paso a paso la primera trayectoria performática de dinámica vinculante entre la comunidad y su entorno natural. Se trata del reconocimiento social de un circuito ritual de desprendimiento y alejamiento de las protecciones tutelares del territorio de origen. Un circuito en el que es necesario arribar a determinados hitos que lo articulan significativamente, alcanzándolos con muchas dificultades como si ese esfuerzo fuera la ofrenda de sacrificio en cada petición a los míticos “viejos” autorizantes del *chaccu*. Lupi-jala (“donde cae bastante sol”, según referencia de los pobladores de Ácora) es el lugar del *chaccu* en el texto del *jayma*. El escenario de lucha donde todo se paga “con gasto de sangre de vicuña”. Es el inestable borde ritual “donde hiere el sol al salir o ponerse” (véase *Lupicata* en Bertonio 1612: 107). El espacio/tiempo fronterizo o *puruma*. El relato describe después el regreso a Ácora, mencionando a la “Virgen del pecado de oro” en su día. La Santísima Virgen del Rosario, a quien se acompaña con danzas de *Llipi-pulis*. Danzas que constituyen el verdadero gesto de vinculación identitaria entre la comunidad y la Virgen (Supo 2017). Finalmente, llega el descanso bajo la protección de los cerros tutelares. El tiempo ritual ha concluido y es necesario transmitir la vivencia de lo aprendido.

Por lo dicho, esta danza ritual aimara instaaura dramáticamente el fronterizo tiempo/espacio *puruma*, peligrosamente inestable, tan pasado como presente, en el que las medianeras mantienen los umbrales abiertos. Aquellos umbrales por los que es posible atravesar las “regiones [que] colindan con un mundo de fuerzas extrañas [y] las formas y los colores se pueden borrar o desdoblar” (Harris y Bouysse-Cassagne 1988: 237; véase también Cereceda 1990). En este sentido, la danza actualiza la frontera en la que habitaban los antiguos cazadores de vicuñas lupaqaq, “guardianes del culto de las *wak’a* y dotados de poderes sobrenaturales” (Harris y Bouysse-Cassagne 1988: 232). Culto en el que la vida y la muerte sostienen el delgado y tenso hilo de la existencia en el rigor de las tierras de altura, donde los cerros tocan el firmamento y nacen las “aguas de arriba”, las aguas de deshielo.

*Jayma* de Choqela según la versión escrita y publicada en el *Catálogo de la Música Tradicional de Puno*. Tomo II (Palacios 2009: 20-21). Los números fueron agregados por nosotros para indicar la articulación arriba descrita.

**1)**  
Partimos de Yucamani,<sup>a</sup> Choqela,  
Llegamos a Putuyaki,  
Sin ningún fiambre, Choqela.  
Con plantas de *chijunta*,  
Sin nada de coca, Choqela,  
Con coca del *pacu pacu* [pasto].

Partimos de cerro Sarti,<sup>b</sup> Choqela,  
Llegamos a Kkuli-yaku.  
Partimos del cerro Phajhsi, Choqela.  
Sin ningún centavo,  
Con centavos de *thatahui*, Choqela,  
Con centavos de tiestos.

**2)**  
Partimos de Kkuli-yoqa, Choqela,  
Llegamos a Lupi-jala.  
Sin dinero para gastar, Choqela,  
Con gasto de sangre de vicuña.

**3)**  
Partimos de Lupi-jala, Choqela,  
Llegamos a Ch'alla-laka,  
Partimos de Lupi-jala,<sup>c</sup> Choqela,  
Llegamos a Ch'alla-laka,  
Sin nada de agua, Choqela,  
Con agua de *tonqo-tonqo*  
Sin nada de harina, Choqela,  
Sin harina ni *pito*.

Partimos de Ch'alla-laka,<sup>d</sup> Choqela,  
Llegamos a la pila de Ácora,  
Partimos de Ch'alla-laka, Choqela,  
Llegamos a Ácora.  
Virgen del pecado de oro, Mamita,  
Es tu día, en tu semana,  
Porque dicen que es tu tarde.

**4)**  
Cerro Oreja Mayor,<sup>e</sup> Choqela,  
Eres de parar del *llipi*.<sup>f</sup>  
Cerro Oreja Menor, Choqela,  
Eres largo como *llipi*.  
Un buen descanso es justo, Choqela,  
Descanso risueño es justo.

<sup>a</sup> Posiblemente *Yacanani* (o isla de la ofrenda), una de las islas de la provincia de Puno.

<sup>b</sup> Cerro en la zona de Chucuito-Platería en la provincia de Puno.

<sup>c</sup> En aimara significa "donde cae bastante sol". En Chucuito existen pampas con este nombre donde pastan los ganados.

<sup>d</sup> Con este nombre se identifican actualmente las pampas de arenales ubicadas a orillas del lago Titicaca, en Ácora.

<sup>e</sup> Cerros tutelares de las comunidades de *Jachajinchucha* y *Jisqajunchuqa* de Ácora.

<sup>f</sup> "Palos largos unidos en su parte superior por cintas para hacer más efectivo el cerco a la presa" (Palacios 2009: 19)

Las máscaras cubren la naturaleza de los danzantes en proceso de transfiguración. En dicho proceso los diferentes mundos se visibilizan y sus habitantes, sus personas, emergen en el inestable tiempo/espacio de la frontera compartida. Las personas humanas con pieles y máscaras abren los umbrales de su esencia. Se transfiguran en la danza al "encarnar" los roles de las personas naturales (las vicuñas), permitiendo así que emerjan en el escenario *puruma* en su dramática lucha por sobrevivir a la cacería. Los viejos míticos *Wari Wiracocha* y *Choquela Ahuila*, aquellos cerros *apus* y *achachilas* a los que el

hombre acude por intercesión de los antepasados a solicitar permiso para cazar, inclinan la balanza conforme a lo necesario. Las personas humanas también se dramatizan a sí mismas en su doble rol de “portadores de ruego” y cazadores. Deben sortear las energías en pugna con su propia máscara. Cada persona con su ritmo vital es convocada a bailar con las demás en las medianeras de sus mundos, con todo lo que ello implica coreográfica, gestual y simbólicamente en una danza comunitaria (Gudemos 2012: 18). Del “saber bailar” dependerá la apertura y cierre de los umbrales, así como el entrar y salir del estado *puruma* y reincorporarse al orden social con el aporte experiencial de lo vivido.

## Conclusiones

La Fiesta de la Virgen de la Candelaria constituye actualmente el ámbito performático de mayor envergadura en Puno. El ámbito propicio para observar cómo los diferentes actores sociales interactúan con sus sistemas de valores frente a las nuevas condiciones de producción, interpretación y transformación de significados. En este ámbito y frente a estas condiciones nos preguntábamos al comienzo de este trabajo, ¿qué tipo de consenso comunitario sigue autorizando el sentido social de bailar *Choqela*, aun cuando la dimensión emocional del gesto vivido por los bailarines vaya perdiendo fuerza autorizante en los procesos cognitivos de cohesión identitaria? Si la *Choqela* con sus variantes es una danza que permite a los comuneros aimaras identificarse y relacionarse con su territorio, sus *apus* y sus mayores, siendo por ello reconocida por sus propias huellas de identidad, ¿por qué los mismos comuneros prestan su consentimiento, sumándose con ella a las políticas culturales de los discursos hegemónicos y luchando a través de sus representantes para conseguir bendiciones patrimoniales? Creemos que las respuestas a estos interrogantes están, precisamente, en el valor social con el que los comuneros asumen la *Choqela* como medio de negociación y resistencia para instalar en las actuales estructuras del poder sus propias estrategias de inserción social frente a las gestiones permanentes de “mantenimiento y salvaguarda de lo autóctono” (FRFCP 2012; Acta, Cuarta Reunión, folios 4 a 7). Es una de las performances que les permite situarse en el polisémico contexto festivo y negociar con discurso propio un espacio de presencia política en aquellas discusiones que los convoca particularmente, a saber: “tradiciones y expresiones orales; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza del universo; técnicas artesanales tradicionales” (FRFCP 2012; Quinta Reunión, folios 8 a 10). La superposición de los calendarios festivos (regionales agrícolas y religiosos institucionales) es la base de consenso que se fue imponiendo a través de los siglos; no es novedoso incluso que los escenarios ceremoniales sean compartidos en tiempos de celebración. Tampoco lo es que las danzas sean el medio de convocatoria social que de un lado y del otro del consenso sirve para mantener los espacios de poder y sus estructuras. Sí lo es asumir como comunidad un posicionamiento en las tomas de decisión política en el marco de la Fiesta e institucionalizarlo (FRFCP 2012; Quinta Reunión, folios 8 a 10). Es precisamente en ese acto de posicionamiento co-

<i>Jayma</i> (relato), <i>Choqela</i> de Ácora según la versión escrita y publicada en el <i>Catálogo de la Música Tradicional de Puno</i> . Tomo II (Palacios 2009: 69)	
<i>Jila Jinchu Achachilay Choqela</i> <i>Juno qollo luchstatii.</i>	Sabio Oreja Mayor, <i>Choqela</i> , Descongelador de las nieves.
<i>Tunka Jinchu Achachilay Choqela</i> <i>khitis kutiña Kusismay</i>	Sabio Diez Orejas, <i>Choqela</i> , Si alguien regresa, alégrate.

munitario en el que las danzas actualizan su sentido social, aunque eso implique dejar en el camino del tiempo aquellas huellas de identidad que arraigaban los espacios de performance a los territorios comunales, anclándolos en ellos. En efecto, los procesos de actualización implican conocer otros discursos para entrar en diálogo, así como ocupar otros espacios de representatividad social para sostener las relaciones de co-presencia. En estos procesos las comunidades comenzaron a institucionalizar su participación en el contexto de la Fiesta y su protagonismo en las negociaciones de reconocimiento patrimonial.

Por cierto, las relaciones de co-presencia no siempre se sostienen sobre los soportes de la equidad. No obstante y aún con todas las modificaciones de las manifestaciones culturales que demanda la participación en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, las comunidades campesinas saben que sin danzas no hay Fiesta y que aún en su contexto es posible restaurar el tiempo ritual de convocatoria, de alegría por el encuentro, de bailar comunitariamente.

## Agradecimientos

Nuestra profunda gratitud a Román Robles Mendoza (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima) por su diálogo abierto y por permitirnos aprender de su importante legado en el estudio de las danzas andinas. Las opiniones aquí vertidas son, sin embargo, nuestra responsabilidad. Agradecemos a Felipe Gutiérrez Bravo, Radio Onda Azul (Puno) y, principalmente, a los comuneros de los distritos de Ácora y Platería por su valiosa colaboración.

## Referencias

Abercrombie, Thomas A.

2006 *Caminos de la memoria y del poder: Etnografía e historia en una comunidad andina*. La Paz: Institut français d'études andines (IFEA), Instituto de Estudios Bolivianos-IEB, Cooperación ASDI-SAREC.

Agencia EFE

2021 Ministerio de Cultura descarta que Perú tenga exclusividad de la morenada, tras queja de Bolivia. *Gestión* (11.05.2021). URL: <https://gestion.pe/peru/ministerio-de-cultura-descarta-que-peru-tenga-exclusividad-de-la-morenada-tras-queja-de-bolivia-noticia/?ref=gesr>, último acceso 2021/10/01.

ALLPA

s.f. *Las comunidades campesinas en la región de Puno*. Ministerio de Cultura y Centro de Recursos Interculturales (eds.). URL: <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/las-comunidades-campesinas-en-la-regi%C3%B3n-puno>, último acceso 06.07.2021.

Andina, Agencia Peruana de Noticias

2020 Virgen de la Candelaria 2020: hoy se realiza concurso de trajes de luces. *Andina, Agencia Peruana de Noticias* (09.02.2020). URL: <https://andina.pe/agencia/noticia-virgen-de-candelaria-2020-hoy-se-realiza-concurso-trajes-luces-784447.aspx>, último acceso 01.10.2021.

Apaza Ticona, Jorge

2019 Ritualidad y crianza de la agrobiodiversidad en las familias campesinas de las comunidades del distrito de Tilali, Provincia de Moho. Puno, Perú. Tesis Doctoral. Sevilla [ms]: Universidad Pablo de Olavide.

Apaza Ticona, Jorge, Vicente Alanoca Arocutipa, Cesario Ticona Alacona, Alfredo Calderon Torres y Yuselino Maquera Maquera

2019 Educación y alimentación en las comunidades aymaras de Puno. *Comunic@ccion: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo* 10(1):36-46.

Bertonio, Ludovico

1612 *Vocabolario dela Lengoa Aymara: primera y segunda parte*. URL: <https://www.wdl.org/es/item/13776/>, último acceso 06.07.2021. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Burman, Anders

2011 *Descolonización aymara. Ritualidad y Política (2006-2010)*. La Paz: Plural Editores.

Calsín Anco, René

2011 Arguedas y la otra capital del Perú. *Los Andes, Puno* (16.01.2011). URL: <http://www.losandes.com.pe/oweb/Cultural/20110116/45328.html>, último acceso 2021/10/01.

Carter, William y Mauricio Mamani

1982 *Irpa Chico. Individuo y comunidad en la cultura aymara*. La Paz: Librería-Editorial Juventud.

Cereceda, Verónica

1990 A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4:57–104.

Cuentas Ormachea, Enrique

1995 *Presencia de Puno en la Cultura Popular*. Lima: Empresa Editorial Nueva Facultad.

Curbelo, Carmen

2016 El heterogéneo paisaje del patrimonio cultural: Algunas ideas para su (de)construcción. *Anuario de Arqueología*:16–34.

El Peruano

2017 *Normas Legales*. Documento publicado el 25 de mayo de 2017, páginas 9 a 11. URL: <https://busquedas.elperuano.pe/download/url/declaran-patrimonio-cultural-de-la-nacion-a-la-danza-llipi-p-resolucion-vice-ministerial-n-091-2017-vmptic-mc-1524180-1>, último acceso 2021/10/01.

Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCP)

2012 *Acta de reuniones del Comité de la Formulación de Expediente: Nominación “Fiesta de la Candelaria” Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad UNESCO. Consentimiento de las Comunidades*. URL: <http://ow.ly/SFYePy><https://ich.unesco.org/doc/src/20386.pdf>, último acceso 2020/12/21.

2014 *Expediente de candidatura. Oficio N° 0135 2011-FRFCP/P. Actas y nota de consentimiento en participar y apoyar la iniciativa de postular a la Festividad de la Virgen de la Candelaria ante la UNESCO*. URL: <https://ich.unesco.org/es/RL/la-fiesta-de-la-virgen-de-la-candelaria-en-puno-00956>, último acceso: 2018/05/23.

Fernández, Liubomir

2020 Obispo de Puno pide perdón a fieles de la Candelaria. *La República* (03.02.2020). URL: <https://larepublica.pe/sociedad/2020/02/03/obispo-de-puno-pide-perdon-a-fieles-de-la-candelaria-unesco-lrsd/>, último acceso 2021/10/01.

Finol, José Enrique

2014 Antropo-Semiótica del cambio ritual: de los viejos a los nuevos ritos. *Runa* 35(1):2–55.

Fischer-Lichte, Erika

2007 *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen: Eine Einführung*. Vol. 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

2017 *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.

Flores Ochoa, Jorge

2011 La literatura danzada: Replanteo del folklore. En: R. Robles Mendoza (ed.), *Me-*

*moria y Homenaje a José María Arguedas*, pp. 123–141. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Grumann Sölter, Andrés

2014 La politicidad sensible en la performance y los espectadores: Escenas en torno al teatro en el pensamiento de Jacques Rancière. *Revista de la Academia* 18:107–123.

Gudemos, Mónica

2012 Tu piel, mi piel, nuestra piel: Salud, música y naturaleza en los Andes. *Diálogo Andino* 39:9–22.

2018 *La Choq'ela, ¿una danza 'patrimonial' de Puno?* Ponencia presentada en el 56° Congreso Internacional de Americanistas. Salamanca.

Gutiérrez De Angelis, Marina

2010 Parentesco, poder y religiosidad en las fiestas públicas de la Buenos Aires virreinal: 1780-1808. *Avá. Revista de Antropología* 18:133–148.

Harris, Olivia y Thérèse Bouysse-Cassagne

1988 Pacha: en torno al pensamiento Aymara. En: X. Albó (ed.), *Raíces de América*, pp. 217–281. Madrid: Alianza América/Unesco.

Hostnig, Rainer

2018 Representaciones humanas y composiciones escénicas en pinturas rupestres de Carabaya, Puno, Perú. *Rupestreweb*. URL: <http://www.rupestreweb.info/antropocarabaya.html>, último acceso 2021/10/01.

Lotman, Iuri

1979 *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

Magariños de Morentín, Juan

2007 La Semiótica de los bordes. *Significación y negatividad. Tópicos del Seminario* 18:97–112.

Ministerio de Cultura

2019 *Ministerio de Cultura presentará el lanzamiento de la Festividad de la Virgen de la Candelaria 2020 de Puno. Nota: 2019/11/15*. URL: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/68719-ministerio-de-cultura-presentara-el-lanzamiento-de-la-festividad-de-la-virgen-de-la-candelaria-2020-de-puno>, último acceso 2021/10/01.

Palacios Ortega, Virgilio

2008 *Catálogo de la Música Tradicional de Puno*. Vol. Tomo 1. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

2009 *Catálogo de la Música Tradicional de Puno*. Vol. Tomo 2. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Pinilla Cisneros, Carmen María

2002 Cartas del Archivo José María Arguedas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. *Anthropologica* 20(20):121–176.

Pizarro Cabezas, Rosa y Vicente Alanoca Arocutipa

2014 *Aimaras: Comunidades rurales en Puno*. URL: <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/AimarasComunidadesruralesenPuno.pdf>, último acceso 2021/10/01. Lima: Ministerio de Cultura.

Podjajcer, Adil y Yanina Mennelli

2009 “La Mamita y Pachamama” en las performances de Carnaval y la Fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria en Puno y en Humahuaca. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* 36:69–92.

Radio Minería

2020 Precios del ingreso al estadio con motivo de la Candelaria no estarían al alcance de las condiciones económicas de la población. *Radio Minería* (07.02.2020). URL: <https://www.radiomineria.pe/precios-del-ingreso-al-estadio-con-motivo-de-la-candelaria-no-estarian-al-alcance-de-las-condiciones-economicas-de-la-poblacion.html>, último acceso 2021/10/01.

Radio Onda Azul

2020a Puno: Comité de Salvaguardia de la Festividad Virgen de la Candelaria aprueba estatuto. *Radio Onda Azul* (22.01.2020). URL: <https://radioondaazul.com/puno-comite-de-salvaguardia-de-la-festividad-virgen-de-la-candelaria-aprueba-estatuto/>, último acceso 2021/10/01.

2020b Puno: Orden de Presentación del LVI Concurso de Danzas Originarias 2020. *Radio Onda Azul* (27.01.2020). URL: <https://radioondaazul.com/puno-orden-de-presentacion-del-lvi-concurso-de-danzas-originarias-2020/>, último acceso 06.07.2021.

Supo, Hugo

2017 Ácora celebró a la Virgen del Rosario con danza Llipi pulis. *Diario Correo* (02.10.2017). URL: <https://diariocorreo.pe/edicion/puno/acora-celebro-la-virgen-del-rosario-con-danza-llipi-pulis-777419/>, último acceso 2021/10/01.

TeleSUR

2015 Fiesta de la Candelaria de Perú es Patrimonio de la UNESCO. *TeleSURtv.net* (03.02.2015). URL: <https://www.telesurtv.net/news/Fiesta-de-la-Candelaria-de-Peru-es-Patrimonio-de-la-UNESCO-20150203-0004.html>, último acceso 2021/10/01.

Valencia Chacón, Américo

2014 Danzas autóctonas de Puno. *Cuadernos Arguedianos* 10:60–86.

van Gennep, Arnold

2005 *Übergangsriten*. 3., erweiterte Auflage. Frankfurt am Main y New York: Campus Verlag GmbH.

Vive Candelaria

2017 Danzas en peligro de extinción se lucen en la Candelaria. *Vive Candelaria* (07.02.2017). URL: <https://vivecandelaria.com/danzas-peligro-extincion-se-lucen-la-candelaria/>, último acceso 2021/10/01.



---

# Reggaeton Remix. Empowerment, Feminismus und kulturelle Aneignung

Interview<sup>1</sup> mit Chocolate Remix<sup>2</sup>, Pionierin des lesbischen Reggaeton

Britt Weyde\*

Recibido / Received: 20 de diciembre de 2020, Aceptado / Accepted: 15 de junio de 2021.

## Abstract

Die lesbische Reggaeton-Sängerin Chocolate Remix aus Argentinien erneuert das musikalische Genre, das vor 20 Jahren von der Karibik aus ganz Lateinamerika erobert hat. Sie will dem im Reggaeton vorherrschenden Sexismus empowernde Inhalte entgegensetzen, über weibliche Lust singen und die Tanzflächen für Frauen zurückerobern. Dabei muss sie sich nicht nur in einem männlich dominierten Umfeld behaupten, sondern stößt auch auf unerwartete Kritik aufgrund von „kultureller Aneignung“.

## Summary

The lesbian Reggaeton singer Chocolate Remix from Argentina renews the musical genre that conquered Latin America from the Caribbean 20 years ago. She wants to counter the prevailing sexism in Reggaeton with empowering content, sing about female desire and reconquer the dance floor for women. In doing so, she not only has to assert herself in a male-dominated environment, but also encounters unexpected criticism for “cultural appropriation”.

---

<sup>1</sup> Das Interview wurde am 20. Dezember 2018 in Buenos Aires auf Spanisch geführt und von der Autorin übersetzt.

<sup>2</sup> Romina Bernardo, Künstlerinnenname „Chocolate Remix“, ist Sängerin und Musikerin, lebt und arbeitet in Buenos Aires, Argentinien.

\* Diplom Regionalwissenschaftlerin Lateinamerika, Journalistin, Übersetzerin, DJ, Redakteurin bei der Zeitschrift „ila“ (Bonn) und bei Alleweltonair, Radio des Allerweltshauses (Köln). E-Mail: brittinha@gmx.net

## Einleitung

„Degenerar el género“ – Das Genre des Reggaeton (und nebenbei bestimmte Gender-Zuschreibungen) „degenerieren“, das sei ihre Absicht, sagt die argentinische Musikerin Romina Bernardo, bekannt geworden als „Chocolate Remix“. Den von männlichen Vertretern und sexistischen Texten beherrschten Musikstil will sie sich mit ihrem lesbischen Reggaeton aneignen. Mittlerweile ist sie über Argentinien hinaus bekannt, bereits drei Tourneen führten sie nach Europa. Die feministische und empowernde Aneignung eines Musikstils spiegelt auch den Zeitgeist in Argentinien wider, wo eine große feministische Szene aktuell eine wichtige soziale und kulturelle Bewegung bildet.

Eine lesbische Musikerin aus dem Globalen Süden dringt in ein männlich dominiertes Genre ein, parodiert dessen inhärenten *machismo* und erschafft eine neue, queere, sexpositive, feministische Version des Genres. Feministische Publizist\*innen, zunächst aus Europa, dann auch in Argentinien selbst, beginnen diese Innovation und „Verqueerung“ des Reggaeton zu feiern. Aber dann zeigt sich eine weitere Ebene, ein weiteres Macht- und Spannungsverhältnis im Hinblick auf die Kunst von Chocolate Remix. Im Vorfeld eines ihrer Konzerte im Globalen Norden wird sie nämlich als *weiße* Künstlerin der „kulturellen Aneignung“ bezichtigt, da Reggaeton ein ursprünglich karibisches, Schwarzes Genre war. Inwiefern ist das, was Chocolate Remix betreibt, auch „kulturelle Aneignung“<sup>3</sup>?

Der US-amerikanische Musikethnologe Wayne Marshall stellt im Interview mit der Zeitschrift „ila“ (Weyde 2018: 10) folgende Überlegungen zum Thema „Aneignung“ an (wobei er sowohl das Geschlechterverhältnis als auch die Frage des Schwarzen Ursprungs reflektiert):

Reggaeton, selbst am Rand der Gesellschaft entstanden, reproduziert einige Unterdrückungsformen, vor allem in Hinblick auf Geschlechterrollen und Sexualität [...] Da sie zu einem bestimmten Grad ausgeschlossen werden und als Objekt dienen, finde ich, dass Frauen und queere Künstler\*innen sich durchaus das Genre für ihre eigenen Zwecke ‚aneignen‘ sollten, vor allem wenn sie damit politische Kritik üben und intervenieren. (...) Eine Menge Tinte ist verbraucht worden anlässlich der Frage, ob Reggaeton nun den Jamaikaner\*innen, den Panamaer\*innen, den Puerto-Ricaner\*innen, den Latinxs oder den Schwarzen gehört. Diskussionen über Aneignung drehen sich letztlich um die Frage, wer das Recht dazu hat, einen Teil eines (gemeinsamen, gemeinschaftlichen) Eigentums zu verwerten und wer sich außerhalb oder innerhalb dieses *Kreises* befindet.

---

<sup>3</sup> Mit dem Begriff „kulturelle Aneignung“ (*cultural appropriation*) wird die Übernahme eines Bestandteils einer Kultur von Mitgliedern einer anderen Kultur oder Identität bezeichnet. Die ethische Dimension kultureller Aneignung wird in der Regel nur dann kritisiert, wenn die angeeignete Kultur zu einer Minderheit gehört, die sozial, politisch, wirtschaftlich oder militärisch benachteiligt ist. Erste Erwähnungen erfuhr die „kulturelle Aneignung“ im angelsächsischen Sprachraum in den 1970er Jahren.

Reggaeton ist also in vielerlei Hinsicht umkämpft. Reggaeton ist heutzutage sehr erfolgreich, *weiße* Mainstream-Musiker (und auch Musiker\*innen, aber in geringerer Zahl) beherrschen nach wie vor den Markt und reproduzieren heteronormative, häufig auch sexistische Geschlechterrollen. Aber an den Rändern hat sich mittlerweile viel getan, unter anderem gibt es nun auch lesbischen Reggaeton. Im Folgenden ein Gespräch mit der Pionierin dieses Subgenres, mit Chocolate Remix.<sup>4</sup>

**Du machst als „Chocolate Remix“<sup>5</sup> lesbischen Reggaeton. Wie ist es dazu gekommen?**

Das Projekt startete 2013. Unser erster öffentlicher Auftritt war mit meinem im Home-Studio aufgenommenen Lied „Nos hagamos cargo“ („Kümmern wir uns darum“). Das habe ich auf Soundcloud hochgeladen und auf Facebook geteilt. Damals dachte ich gar nicht daran, dass ich weitersingen werde. Der Witz war schlicht: Eine Lesbe macht Reggaeton.

**Worum geht es in dem Lied?**

Es geht darum, die Sache in die Hand zu nehmen. Es richtet sich an die heterosexuellen Mädels, die neugierig sind. Wir spielen damit, dass es im Reggaeton meistens um Sex geht, dass der Super-Macho ankündigt, dass er es dir so richtig besorgt. Und jetzt kommt die Lesbe und sagt: Komm her! Das ist eine Parodie des Machos, aber auch eine Einladung, die jenseits aller hetero-cis-patriarchalen Normen liegt.

Der Post mit dem Video hat in den sozialen Netzwerken eine gewisse Resonanz erzielt, so beschloss ich, einen zweiten Song zu machen, „Lo que las mujeres quieren“ („Was die Frauen wollen“). Damit wurde das Projekt bekannter. Dieses Lied war im Stil einer *tiraera*, wie es im Reggaeton und der *urban music* genannt wird, ein Lied, das sich gegen ein anderes richtet, worauf wieder mit einem neuen Lied reagiert wird. Und die sind immer sehr Macho-mäßig gestrickt: Ich bin besser als du, verdiene mehr Kohle, habe die besseren Autos. Deshalb bestand der Witz darin, dass jetzt wieder die Lesbe auftritt und sagt: Ich bin besser als ihr alle, die Frauen wollen lieber mich, denn es gibt eine Menge Dinge, die ihr euch nicht traut. Ich aber habe keine Vorurteile, deswegen wollen die Frauen lieber mich. Das hat Spaß gemacht, diese Macho-Sprache zu parodieren und aus ihrem Kontext herauszuholen.

---

<sup>4</sup> Bei der Übersetzung wurde versucht, die Bedeutung der von der interviewten Person verwendeten Wörter und geschlechtsspezifischen Bezeichnungen getreu wiederzugeben, und zwar sowohl in Bezug auf das männliche und weibliche Geschlecht als auch auf das neutrale und nicht-binäre Geschlecht.

<sup>5</sup> Ihren Künstlerinnennamen erklärt die 35-jährige Romina Bernardo im Interview mit der Zeitschrift „ila“: „Den Spitznamen Chocolate hatte ich bereits, bevor Chocolate Remix entstand. Das war ein Insiderwitz aus meiner Unizeit“, der mit ihrem damaligen Avatar zu tun hatte: eine Frau, die Schokoladentorte isst. Ein Hinweis auf ihr Lesbischsein – als *torta* wird in Argentinien eine lesbische Frau bezeichnet (Weyde 2017: 22).

Mit diesen zwei Liedern tauchte ich in den sozialen Medien auf. Ich wurde eingeladen auf einer Party aufzutreten, obwohl ich damals nie vorgehabt hatte, diese Stücke live zu spielen. Mit ein paar Freundinnen haben wir dann eine Show entworfen, mit Tänzerinnen etc. So ging alles los, ging immer weiter – bis heute!

### **Was war die Motivation – Provokation? Das Genre Reggaeton zu dekonstruieren? Oder kam dieser theoretische Überbau erst später?**

Einer der wichtigsten Beweggründe war zu provozieren, aber mit Humor. Aber auch den Finger auf die Wunde zu legen, Fragen aufzuwerfen. Später wurde alles komplexer. „Lesbian Reggaeton“, allein die Bezeichnung war eine Provokation. Das ging einher mit einem ganzen Universum, alles auf den Kopf zu stellen, auseinanderzunehmen und neu zu machen. Als wir mit den Shows anfangen, wollten wir mit bestimmten Elementen provozieren, die gewissermaßen lästig und unbequem waren. Wenn das ein typischer Macker sieht, ärgert es ihn wahrscheinlich, dass wir alle lesbisch sind, dass kein Kerl dabei ist. Und, dass du sagst: Sie wollen lieber mich. Hinzu kommt, dass es ein Bruch mit gewissen Dingen ist, die in der feministischen Bewegung fest verankert waren. Bestimmte Leute fanden das alles gar nicht gut. Sie fragten, warum denn jetzt die Frauen so tanzen müssen, mit knappen Klamotten etc. Schließlich herrschte bei uns der Diskurs vor, der es kritisierte, dass der Körper der Frau zum Objekt gemacht wird. Vielen Leuten stieß das auf. Bis der Begriff „Empowerment“ aufkam. Auf einmal war es gut!

### **Wo seid ihr zuerst aufgetreten? Die Club- und Konzertszene in Argentinien ist bestimmt ziemlich machistisch.**

Die herkömmliche Musikwelt, auch die des sogenannten Underground, war schon immer männerdominiert, ebenso die Festivals, die Clubszene. Nachdem wir lange Zeit probierten, dort hineinzukommen, haben wir uns eigene Räume geschaffen, wo wir unsere Kunst weiterentwickeln können. Ohne diesen selektiven Blick, der entscheidet, was geht und was nicht, und der stets auf dieselben Sachen anspringt. So sind viele neue Orte entstanden, wo wir Künstlerinnen auftreten können, die vorher in den vorherrschenden Kanon nicht reinpassten. Für viele Leute sind die herkömmlichen Räume gar nicht mehr so interessant. Da findet immer das Gleiche statt. Und wir in den dissidenten<sup>6</sup> Räumen, den feministischen Orten haben großartige Räume geschaffen. Keine andere politische oder kulturelle Bewegung genießt heute in Argentinien so viel Aufmerksamkeit wie der Feminismus. Viele Leute, die vor kurzem noch die Ober-Machos waren, wollen heute unbedingt in unsere Szene rein. Es gibt halt viel Aufmerksamkeit, und das bedeutet Macht.

---

<sup>6</sup> Als *disidente* (oder *disidencias*) werden in Argentinien Menschen oder Zusammenhänge bezeichnet, die nicht der zweigeschlechtlichen Heteronorm entsprechen.

**Du hast nicht nur Auftritte an explizit feministischen Orten oder bei LGBTI\* Events, sondern auch an anderen Orten. Wie ist es da?**

Uns standen als erstes bei den dissidenten, feministischen Orten die Türen offen. Das ist unser Zuhause. Danach erreichte das Projekt immer mehr Leute und wir haben super viele Einladungen für Auftritte bekommen – in großen Venues, auf Festivals, aber auch kleinen Orten, die nichts mit der dissidenten Szene zu tun haben. Mich hat überrascht, dass wir überall sehr gut angenommen wurden. Ich hatte erwartet, dass wir auch auf Ablehnung stoßen. Aber die Leute fanden uns toll. Die Typen sagen uns: Ich fass es nicht, was du machst, ich habe schon lange nicht mehr so was Geiles gesehen. Oder an Orten aufzutreten, wo viele Hetero-Pärchen sind. Plötzlich kommen die Frauen nach vorne und die Typen bleiben hinten, die Frauen sind unter sich und tanzen. Diese Dynamik entsteht von allein, ohne dass ich sage: Alle Typen mal nach hinten!

So schön es auch zu Hause ist, wo man sich wohl fühlt – mindestens genauso gefallen mir die Situationen, wo du nicht weißt, was passieren wird. Ich finde es toll mich überraschen zu lassen, meine eigenen Vorurteile zu überprüfen. Ich möchte ja Dinge sichtbar machen. Wenn ich nur für meine eigenen Leute spiele, passiert das nicht.

**Was war dein größter Auftritt „zu Hause“ und wo fand dein größtes Mainstream-Event statt?**

Das größte Event, bei dem ich aufgetreten bin, war auf der Plaza de Mayo beim Christopher Street Day 2017, wo man von dem Platz auf ein Meer von Leuten blickt, welches sich von der Plaza über 15 Häuserblöcke bis hin zum Platz vor dem Kongress erstreckt.<sup>7</sup> Das war das größte Event „zu Hause“, ein Meilenstein. Abgesehen davon war das größte Festival, auf dem ich aufgetreten bin, in Deutschland die Fusion, mit etwa 70.000 Leuten.

**Du hast einmal gesagt, dass das Publikum anfangs zurückhaltend war und sich nicht aus sich herauszugehen traute. Inwiefern hat sich das in den letzten Jahren geändert?**

In fünf Jahren kann eine Menge passieren. Das ging einher mit einer Entwicklung im Feminismus, von der auch wir ein Teil waren. Zu einem bestimmten Zeitpunkt war es angesagt, die Objektifizierung des weiblichen Körpers zu kritisieren. Dann sprachen plötzlich alle von „Empowerment“ – sich zu empowern im Hinblick auf viele Dinge, darunter unser eigener Körper, unsere Sexualität und Sinnlichkeit, das zu machen, worauf wir Bock haben, wie wir uns kleiden, wie wir tanzen, der *perreo* zum Beispiel. Unsere Körper zu spüren und zu genießen, ohne von den Maßstäben des *machismo* bewertet zu werden. Früher sagten wir: Sich so anzuziehen bedeutet, dem männlichen Konsum entgegenzukommen. Damit wird aber der gleiche Maßstab einfach übernommen. Als ich mit dem Projekt anfang, begann ich mich mit Feminismus zu beschäftigen.

---

<sup>7</sup> Das sind etwa 1,7 Kilometer.

Viele waren anfangs gehemmt, das habe ich bei den Auftritten in den feministischen Räumen gespürt, wo alles etwas verkopfter ist. Vielleicht bin ich da auch voreingenommen, aber so habe ich das wahrgenommen. Bei unseren ersten Auftritten standen sie herum, warteten ab. Ich hatte das Gefühl, sie schämten sich zu tanzen und wollten erst gucken, um dann darüber zu debattieren, was hier abgeht.

### **Ob es politisch korrekt ist.**

Genau, wir debattieren erst mal darüber, ob es politisch korrekt ist oder nicht, aber mit meiner Lust zu tanzen weiß ich nichts anzufangen. Oder ich weiß gar nicht, ob ich überhaupt Lust dazu habe. Sie hielten sich zurück – und ich war mit den Tänzerinnen auf der Bühne zugange. Das war wie ein Kulturschock. Gleichzeitig dieses: Ich hab' schon Bock, muss mich aber beherrschen.

Mit der Zeit entstanden mehr Gedanken zum Thema. Früher wurde alles Mögliche von uns in Frage gestellt: Warum *perreo*, warum das Sexuelle? Obwohl es vielen Leuten auch schon vorher gefiel, führte erst ein bestimmter Auslöser zur Akzeptanz. June Fernández, eine Autorin des feministischen Online-Magazins „Pikara“ aus Bilbao, veröffentlichte einen Text mit dem Titel „Wenn ich nicht Perreo tanzen kann, ist es nicht meine Revolution.“<sup>8</sup>

Darin erzählt sie, wie sie in Cuba anfang *perreo* zu tanzen, wie sehr es ihr gefallen hat ihren Körper beim Tanzen zu spüren, der Spaß aber nicht darauf gerichtet war, den Männern zu gefallen. Dieser Text leitete eine Wende ein, es gibt ein davor und ein danach. Vor allem für die Leute, die das eher über den Verstand angehen. Diese Zeitschrift hat eine große Reichweite in Spanien, aber auch in Argentinien. June schrieb auch über mich. Ich wusste gar nicht, dass ihr Reggaeton gefällt. Ich teilte ihren Artikel, der viel Aufmerksamkeit bekam. Sie schaffte es, ihre Argumentation geltend zu machen.

---

<sup>8</sup> Im Jahr 2013 postete die baskische Journalistin June Fernández den Beitrag „Si no puedo perrear, no es mi revolución“, der viel Aufmerksamkeit erregte. June wurde als „Expertin“ zum Themenkomplex „Reggaeton und Feminismus“ befragt, was sie gerne annahm, um über die Vorurteile gegenüber Reggaeton aufzuklären. Mittlerweile hat sich die Perspektive der Autorin verschoben. June Fernández erklärte am 4. Mai 2018 der Autorin im persönlichen Facebook-Chat ihren zu dem Zeitpunkt aktuellen Standpunkt: Sie sieht ihren damaligen Post (selbst)kritischer und findet es wichtig, die Debatten über kulturelle Aneignung und die Exotisierung von migrantischen und/oder Schwarzen Frauen zu berücksichtigen. Sie wollte zwar anerkennend über die Tanzpraktiken schreiben, befürchtet aber, dass dies Gefahr läuft, die beschriebenen Frauen und Praktiken zu exotisieren. Außerdem sei sie mittlerweile von der Art „Feminismus als individuelle Befreiung“ abgerückt, der auf den Wohlfühlfaktor abziele, dass frau endlich mit dem Arsch wackeln darf. June Fernández ist sich sicher: Die Dämonisierung des Reggaeton hat, zumindest in Spanien, viel mit Fremdenhass, mit Sexphobie und dem patriarchal-rassistischen Mechanismus des Messens mit zweierlei Maß zu tun, dass nämlich nur die kulturellen Praxen als machistisch betrachtet werden, die von „außerhalb“ kommen (Fernández 2018: 18-20; 2019).

Es hängt also davon ab, wo etwas gesagt wird, welche Stimme Gewicht hat. Das meine ich gar nicht moralisch, ich finde die Sachen vom Pikara Magazin und von June toll. Aber weil die Argumente aus Spanien, aus Europa kommen, bekommen sie Gültigkeit und haben mehr Gewicht. Sie mussten mir zunächst dort zustimmen, damit der Feminismus auch hier sagt: Ja, das ist erlaubt. Oder es liegt daran, dass die akademische Einschätzung wichtiger ist als die Stimme der Bevölkerung, des Körpers, der Leute. Bevor das geschah, wurde der Drang zu Tanzen komplett unterdrückt.

### **Im Zentrum deiner Texte stehen die Lust, die Sinnlichkeit und die weibliche Sexualität. Warum?**

Die Stimme der Frauen ist in der Hinsicht von jeher stumm geschaltet gewesen. Wenn über die Lust der Frauen geredet wurde, spricht normalerweise der Mann. Er weiß, was sie will, was ihr gefällt, was sie machen wird. Nur ganz selten haben wir die Frau über ihre eigene Lust reden gehört, über das, was ihr gefällt. Außerdem ist die Sexualität der Frau schon immer ein Tabu gewesen, etwa das Recht auf sexuelle Selbstbestimmung. Oder nehmen wir das Beispiel, dass der Typ, der Sex mit vielen Frauen hat, total gefeiert wird, während die Frau mit vielen Sexpartnern das genaue Gegenteil ist: Sie wurde dafür gesteigt. Und das besteht weiter fort.

### **Wer ist dein weibliches Vorbild im Reggaeton?**

Ivy Queen. Ohne Frage. Sie ist die Mama aller Küken. Sie ist eine der ersten Frauen, zusammen mit Lisa M., in einer Szene aus lauter Typen. Sie hat Lieder, die total feministisch sind. Auch wenn Ivy Queen damals vielleicht gar nicht wusste, was Feminismus bedeutet, oder sich auch nicht als feministisch bezeichnet hätte. Heute identifiziert sie sich schon damit. Aber bereits damals war sie sehr feministisch. Sie hat Stücke wie „Para la cama voy“ („Ins Bett gehe ich“): „Ich darf es genießen, ich darf tanzen, das heißt aber nicht, dass ich mit dir ins Bett gehe“. Das sind Lieder von Anfang der Nuller Jahre. Sie ist für mich die maximale Ikone. Später hat sie sogar einen Song mit dem Titel „Vendetta“ („Rache“) gemacht, in dem sie anklagt, was ihr passiert ist in der Szene, in der sie sie an den Rand drängten, sie nicht mehr buchten, nur weil sie eine Frau war.

### **Hast du irgendwann an dem gezweifelt, was du machst?**

Die Grundlage meines Projekts ist ganz klar für mich. Aber es gibt auch Dinge, die mich überraschen, die mich dazu bringen, sie zu hinterfragen. Zum Beispiel die Tatsache,

dass darüber diskutiert wurde, ob das, was ich mache, kulturelle Aneignung ist.<sup>9</sup> Da habe ich schon zu zweifeln begonnen, denn ich kannte die Problematik bis dato nicht. Ich konnte deswegen auch nur schwer einschätzen, ob es stimmt oder nicht.

**Wie war das für dich, als du deswegen die Konzertabsage von den Betreiber\*innen der „Mutinerie“ in Paris erfahren hast?**

Da kamen verschiedene Gefühle hoch. Fangen wir mit dem Positiven an. Ich dachte: Okay, da ist etwas, wozu es Redebedarf gibt. Worum geht es? Aber die Tatsache, wie das gelaufen ist, wo es stattgefunden hat, wer daran beteiligt war – das hat mich ganz schön fertig gemacht.

Wie? Ein Tag vor meinem Auftritt wird er abgesagt. Mir wird es erst mitgeteilt, nachdem die Absage schon klar ist. Dabei wurde nicht nur meine Meinung nicht berücksichtigt, sondern auch die einer großen lateinamerikanischen, dissidenten Community, die in Frankreich lebt und dort bestimmt kein privilegiertes Leben führt, für die mein Konzert ein Treffpunkt gewesen wäre. Wo ist es passiert? In Frankreich, der Wiege des Kolonialismus! Wer steckte dahinter? Das waren Leute, die einen bestimmten Raum bespielen und von denen die allermeisten, die ich kannte, *weiß* und europäisch waren. Danach gab es eine Menge Debatten, vor allem im Netz. Wie sie geführt wurden, erscheint mir nicht besonders gut für unsere Bewegungen und unsere Kollektive. Ich beziehe mich auf die Art und Weise, nicht die Debatte an sich. Die begrüße ich.

**An dem Ort selbst sollte dann eine Debatte stattfinden – warum hast du dich darauf eingelassen?**

Ich sagte den Veranstaltenden, dass ich ihr Vorgehen nicht nachvollziehen konnte: Zensur zu üben, keine anderen Meinungen anzuhören, vor allem, wenn man gar nichts über die Kulturgeschichte des Reggaeton weiß, sondern einfach eine Anklage hört und dann direkt alles absagt. Die Veranstaltenden sagten mir: Wir haben das abgesagt, weil wir nicht in dieser Situation stecken wollten. Aber wir können den Raum bereitstellen, damit dort eine Debatte stattfindet.

Am Tag davor war ich noch in einer anderen Stadt, beschloss aber schnellstmöglich nach Paris zu fliegen. Ich hatte zwar nicht übermäßig Lust darauf mich an einen Ort zu

---

<sup>9</sup> Während ihrer dritten Europatournee war für den 26. April 2018 ein Auftritt im feministischen Kulturzentrum „La Mutinerie“ in Paris geplant, der von den Veranstaltenden kurzfristig abgesagt wurde. Die Begründung: Chocolate Remix würde sich als *weiße* Künstlerin das ursprünglich afrokaribische Genre Reggaeton kulturell aneignen. In der Folge entwickelte sich ein Schlagabtausch auf Facebook, in dem es hauptsächlich um Rassismuskritik ging, u.a. wegen ihres Künstlerinnennamens Chocolate Remix sowie des Songs und Videos „Como me gusta a mi“ („Wie ich es mag“). Als Romina auf die Aufforderung, eine Erklärung abzugeben, antwortete, sie wolle sich dafür Zeit nehmen und könne einen solchen Text nicht mitten in einer Tour vom Handy aus schreiben, kommentierte Olivia Prendes von den Krudas Cubensi: „Dann stehst du also auf der faschistischen Seite“ (Bernardo 2018: 22-24; Villegas 2018; Alamillo 2018).

begeben, wo sie mich rausgeworfen hatten, und mich alleine einer ungewissen Situation zu stellen. Ursprünglich hätte ich bei den Leuten von „La Mutinerie“ übernachten sollen. Zum Glück kamen eine Menge Leute aus Lateinamerika dort hin, die mir einen Schlafplatz bei sich organisierten.

Dann startete die Debatte. Letztlich haben vor Ort nur wir uns geäußert, also diejenigen, die dafür waren, dass das Konzert stattfindet; von der Gegenseite gab es die Stellungnahme von einer von der Band Krudas Cubensi, die über ein Telefon zugeschaltet war. Es war ziemlich schwierig, die Debatte so zu führen. Eine Frau hörte über das Telefon, was Oydamara von den Krudas sagte, gab es auf Französisch wieder. Meiner Meinung nach lief das nicht sehr produktiv ab. Das war dann die Debatte.

### **Wer unterstützte dich in diesem Moment?**

Die Personen, die sich in Paris für das Konzert aussprachen. Viele Leute, auch aus der Afro-Bewegung, gaben mir hinter verschlossener Tür zu verstehen, dass sie mit dieser Vorgehensweise nicht einverstanden waren, ebenso wenig mit dem Ansatz. Letztlich haben sich aber wenige öffentlich hinter mich gestellt. Deswegen fühlte ich mich ungeschützt. Ich hatte Angst im Hinblick auf die Bewegung, der ich mich zurechne. Dort passt man eigentlich auf sich auf, unterstützt sich und führt die Debatten auf achtsame Art und Weise.

Diese Debatten liefen nach der Konzertabsage auf Facebook ab. Dennoch hatte das auch reale Auswirkungen, auf meine Arbeit und auf die Leute, die mit mir zusammenarbeiten. An vielen Orten, für die wir schon Auftritte ausgemacht hatten, diskutierten sie nun, zogen es aber trotzdem durch. Aber diejenigen, die noch mit dem Gedanken spielten, uns einzuladen, machten es nicht mehr. Wir wurden also ausgebremst. Ich kann das nachvollziehen. Niemand will als rassistisch abgestempelt werden, weil er eine Sängerin eingeladen hat.

Auch in Argentinien fühlte ich mich ungeschützt. Es gab keinerlei Hemmungen, gegen die eigenen Leute vorzugehen, mit dem Wissen, dass das ihre Arbeit betrifft. Ich bin zwar keine Mainstream-Sängerin, aber ich lebe von meiner Arbeit, bezahle damit mein Essen und es reicht für vier weitere Personen. Eine aus meinem Team ist übrigens Afro-Argentinierin, die Keyboard-Spielerin. Zeitweise fühlte ich eine soziale Leere – Leute, mit denen ich zwei Wochen vorher noch Bier getrunken hatte, behandelten mich in den sozialen Netzwerken wie den letzten Dreck. Das fand ich echt hart. Es war wie ein harter Aufprall in der Realität.

### **Die zwei Tänzerinnen, die für den Auftritt in Berlin eingeplant waren, fühlten sich unter Druck gesetzt und machten einen Rückzieher.**

Ich konnte nicht einmal direkt mit ihnen reden. Das macht mich traurig, dass wir so miteinander umgehen. In den Monaten danach fragte ich mich, ob ich alles falsch gemacht

hatte. Dann befasste ich mich tiefergehend mit der Frage, informierte mich und konnte für mich eine Position formulieren: Das erscheint mir richtig, das nicht, hierüber können wir diskutieren. Ich veröffentlichte eine Stellungnahme, wofür ich mir Zeit nahm. Allerdings gab es diesen Druck – sprich, rede, wo bleibt deine Antwort? Heute kann ich sagen: Ich habe daraus gelernt, zum Glück wird der Dialog weitergeführt.

### **Was würdest du heute über das Konzept der kulturellen Aneignung sagen?**

Über dieses sehr komplexe Thema wird immer noch sehr oberflächlich gesprochen. In keinem der Texte, die ich gelesen habe, wurde definiert, woraus die kulturelle Identität einer Person besteht. In der Welt von heute zumal, wo die Sachen, die uns füttern und bereichern, von überall herkommen.

Ich werde keine Definition aufstellen, ich würde eher noch mehr Fragen stellen.

Zum Beispiel: Kann man vom Eigentum an einer bestimmten Kultur sprechen? Interessiert uns, wem etwas gehört? Ich weiß nicht, ob mich das Privateigentum interessiert, noch viel weniger bei der Kultur. Die Kultur als menschliche Dimension – wer besitzt sie? Wer ist der Eigentümer von etwas? Wollen wir das Privateigentum von Dingen weiter vorantreiben?

### **Es gibt ein Kulturerbe.**

Und wem gehört es und warum? Der Menschheit! Gehört es mir aufgrund einer biologischen Beschaffenheit? Ein schwieriges Terrain. Wenn mir etwas nur gehört, weil ich bestimmte Gene habe, jemandem mit anderen Genen gehört es aber nicht – diesen Diskurs finde ich gefährlich. Und er ist es schon immer gewesen. Natürlich gibt es Situationen, in denen Missbrauch geschieht. Es ist aber nicht das Gleiche, wenn ich komme und Reggaeton mache, oder wenn eine große internationale Marke wie Louis Vuitton einen traditionell gewebten Stoff nimmt und damit Profit macht. Wir müssen uns die Frage neu stellen und auch andere Fragen stellen. Denn sonst haben wir diese Dogmen: Kulturelle Aneignung – keine weiße Person darf das und das machen. Hier fehlen kritische Analysen.

### **Reggaeton hat einen afrokaribischen Ursprung; ab Anfang der Nuller Jahre, als die US-amerikanischen Produzenten immer wichtiger wurden und Daddy Yankee auch international groß rauskam, vollzog sich bereits eine Lateinamerikanisierung des Genres.**

Ist Reggaeton ein rein Schwarzer Rhythmus? Das war er in seinen Anfängen. Wenn du die damaligen Tracks hörst, ähnelt das dem heutigen Reggaeton nicht mehr viel. Danach, in der zweiten – also der ersten internationalen – Welle, die von Puerto Rico ausgeht, waren zumindest die bekanntesten Vertreter\*innen alle mestizisch. Nachdem der Rhythmus aufgekommen war, wurde er fast unmittelbar zu einem Produkt. Die Produ-

zenten wollten mit dem Beat expandieren, ihn in den Mainstream überführen. Das war ihre Strategie. Michael Ellis, der sich als Erfinder des Reggaeton ausgab, verfasste eine Art Manifest. Darin spricht er eine Einladung aus: Reggaeton sei ein lateinamerikanischer Rhythmus. Keine exklusive Angelegenheit, ganz im Gegenteil. Sie wollten den Markt erobern und damit Geld verdienen. So kommt es, dass wir heute alle Reggaeton konsumieren.

Falls du nicht expandierst, bleibt es eine Musik für eine kleine Konsumentengruppe, was sich nicht rentiert. Ich selbst höre mir zum Beispiel keine russische Musik an, weil es darin nichts gibt, das mich repräsentiert, das mich berührt, das ich verstehen könnte. Musik hat sich schon immer den verschiedenen Orten angepasst, vor allem die Mainstream-Musik, die zu uns gelangt.

**Dein Stück „Bien Bow“ ist eine Anspielung auf den Song „Dem Bow“ von Shabba Ranks, ein sehr homophobes Stück.**

Ja, denn „Dem“ bedeutet „Them“ und „Bow“ sind alle, die vom Weg abgekommen sind, also Homosexuelle, Lesben, Trans etc. Ich habe einen Remix davon gemacht. Und mein Text ist weit davon entfernt, sich dafür zu schämen, eine Abweichlerin, eine „Bow“ zu sein, sondern eine Hymne voller Stolz.

**Ein Song von dir hat einen sehr politischen Text, das Video dazu ist drastisch: „Ni una menos“ („Nicht eine weniger“). Warum diese heftige Visualisierung von Gewalt gegen Frauen?**

„Ni una menos“ ist das Lied von mir, das sich am meisten mit einem ernsten Thema beschäftigt. In meinen anderen Stücken sind Humor und Satire immer mit dabei. Aber hier gibt es keine Zweideutigkeit. Das Video habe ich zusammen mit Emanuel Nem gemacht. Wir wollten, dass es so ist, ohne Umschweife, roh. Natürlich können wir uns fragen: Wollen wir uns weiterhin als Opfer zeigen oder wollen wir eine empowerte Frau zeigen? Heute wird viel über machistische Gewalt gesprochen. Und obwohl wir eine Menge über super brutale Situationen reden, scheinen sie so banal geworden zu sein. Wir sprechen über einen Frauenmord, als ob du über einen Überfall sprechen würdest oder darüber, dass Boca beim letzten Spiel verloren hat. Wenn wir über Feminizide reden, ist das etwas ganz Konkretes. Es heißt: Ein totes Mädchen ist gefunden worden, aber niemand stellt sich das noch vor. Wenn man sich das vor Augen führte, würde man etwas dagegen unternehmen. Aber nichts passiert. Daher kam die Idee, die Dinge so zu zeigen, wie sie sind.

**Würdest du sagen, du hast es geschafft, das Genre zu degenerieren?**

Ich habe meinen Teil dazu beigetragen. Das erreichen wir zusammen, nicht nur ich. Die Dinge entwickeln sich gemeinsam mit anderen, mit dem Publikum, deinen Kolleg\*innen. Ich komme nicht allein, um die Welt zu verändern, das läuft kollektiv. Wenn

ich irgendwann mal etwas anderes mache, werde ich mich mit Freude daran erinnern. Wir sind viele Leute, die dazu beitragen, von der Person, die bei einem Gig tanzt, bis zu der Person, die dir ein Ticket abkauft, oder derjenigen, die deine Lieder singt. Neulich haben mir ein paar Mädels etwas geschickt. Sie hatten in ihrer Schule ein Video gemacht, in dem sie Lehrer anzeigten, die sich unangemessen verhalten hatten. Dafür hatten sie Musik von mir und von Sara Hebe genutzt. Ihre Schule wollte das Video nicht zeigen. So haben sie es durch die Netzwerke gejagt. Das bewegt mich sehr, denn sie sind noch sehr jung, manche erst 14. Ich sehe die Kraft dieser jungen Frauen, die sich organisieren und eine Performance gegen den Machismo machen und dabei meine Musik benutzen. Davon Teil zu sein – wow!

## Literaturverzeichnis

Alamillo, Denise

2018 Uno de los debates en el que las feministas Negras alzaron la voz. *El barrio antiguo* (8. Mai 2018). URL: <http://www.elbarrioantiguo.com/18102-2/>, letzter Zugriff 11.08.2021.

Bernardo, Romina

2018 Wem gehört der Reggaetón? Kulturelle Aneignung, Rassismus und Chocolate Remix. *ila* 416(Juni). URL: <https://www.ilaweb.de/ausgaben/416/wem-gehört-der-Reggaeton:22-24.>

Fernández, June

2018 Wenn ich nicht Perreo tanzen kann, ist es nicht meine Revolution: Ein feministisches Manifest. *ila* 416(Juni). URL: <https://www.ila-web.de/ausgaben/416/:18-20.>

2019 Si no puedo perrear, no es mi revolución. *Pikara Magazine* (10. Juli 2019 (Wiederveröffentlichung von 2013)). URL: <https://www.pikaramagazine.com/2019/07/si-no-puedo-perrear-no-es-mi-revolucion/>, letzter Zugriff 11.08.2021.

Villegas, Fabian

2018 Chocolate Remix: Reggaeton, Apropiación Cultural y Extractivismo Estético. *Contranarrativas* (3. Mai 2018). URL: <https://www.contranarrativas.org/narrativa/2018/5/3/chocolate-remix-reggaeton-apropiacion-cultural-y-extractivismo-estetico>, letzter Zugriff 11.08.2021.

Weyde, Britt

2017 Dein Penis ist entbehrlich: Ein Gespräch mit Chocolate Remix, Pionierin des lesbischen Reggaetón aus Buenos Aires. *ila* 406(Juni). URL: <https://www.ila-web.de/ausgaben/406/dein-penis-ist-entbehrlich>, letzter Zugriff 11.08.2021:22.

2018 Ist das noch Reggaetón oder kann das schon in die Pop-Ecke? Wayne Marshall zum gegenwärtigen Stand des Genres. *ila* 416(Juni):10.

## Weitere Literaturempfehlungen

Cepeda, Eddie

2018 Tu Pum Pum: As Reggaeton goes Pop, Never Forget the Genre's Black Roots. *remezcla* (29. Januar 2018). URL: <http://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-1/>, letzter Zugriff 11.08.2021.

Chocolate Remix

o.J. *Official Website*. URL: <http://www.chocolateremix.com/>.

Goldman, Dara E.

2017 Walk like a woman, talk like a man: Ivy Queen's troubling of gender. *Latino Studies* 15(4):439–457. URL: <https://doi.org/10.1057/s41276-017-0088-5>.

ila, Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika o.D. *Ausgabe 416, Schwerpunkt: Reggaetón*. URL: <https://www.ila-web.de/ausgaben/416/>.

Marshall, Wayne

2010 *The Rise of Reggaeton*. *norient* (Hrsg.). URL: <https://norient.com/stories/reggaeton/>.

o.J. *Wayne and Wax, Blog on Ethnomusicology*. URL: <http://wayneandwax.com/>, letzter Zugriff 10.05.2021.

Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall und Debora Pacini Hernández

2009 (Hrsg.) *Reggaeton*. Durham, NC: Duke University Press.

Rivera-Rideau, Petra R.

2015 *Remixing Reggaeton: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Durham, NC: Duke University Press.



# “Somos libres, seámoslo siempre”. Sobre la música en tiempos de la independencia del Perú

Entrevista al doctor Eduardo Torres Arancivia<sup>1</sup>

Carolina de Belaunde\*

Recibido / Received: 20 de enero de 2021, Aceptado / Accepted: 15 de junio de 2021.

## Resumen

“Somos libres, seámoslo siempre” son las palabras que en el Himno Nacional del Perú —escrito por José de la Torre Ugarte y musicalizado por José Bernardo Alzedo en 1821— cantan a la libertad, la igualdad, la felicidad y la unión; palabras que, no pocas veces en los convulsionados últimos años del país, se hace necesario recordar y reafirmar. Estando tan cerca del bicentenario de la independencia, entrevistamos al historiador Eduardo Torres Arancivia sobre la música que acompañó los primeros años de la fundación de la república. Con la rigurosidad que lo caracteriza, el doctor Torres Arancivia nos ofrece valiosos aportes acerca de un tema poco estudiado desde la Historia: el contexto, el poder emotivo y la importancia que tuvo la música en la promesa de construcción de la nación en el Perú.

## Abstract

The lyrics of the Peruvian national anthem —written by José de la Torre Ugarte and musicalized by José Bernardo Alzedo in 1821— sing to freedom, equality, happiness and unity. “We are free, let us always be” are words that we need to remember and reaffirm frequently, especially during times of social and political turmoil. Approaching the bicentennial of the independence of the country, we interviewed Historian Eduardo Torres Arancivia about the music that accompanied the first years of the novel republic. With his characteristic rigor, Torres Arancibia offers us a valuable contribution on a little-studied subject: the context, the emotional power and the importance that music had within the promise of nation-building in Peru.

<sup>1</sup> Eduardo Torres Arancivia es doctor en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus trabajos han recibido los premios Franklin Pease G.Y (2004) y el Premio Nacional PUCP (2007 y 2009). Entre sus publicaciones tenemos, *La violencia en los Andes. Historia de un concepto, siglos XVI y XVII* (2016); *Corte de Virreyes. El entorno del poder en el Perú del siglo XVII* (2014); *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú* (2010); *Buscando un rey. El autoritarismo en la Historia del Perú. Siglos XVI-XXI* (2007). En la actualidad se desempeña como investigador y docente universitario.

\* Carolina de Belaunde (cbelaunde@iep.org.pe), es historiadora, estudiante del programa de doctorado en el departamento de Antropología de las Américas de la Universidad de Bonn e investigadora principal del Instituto de Estudios Peruanos.

**Conversemos primero sobre los cambios y las continuidades en la música en el periodo que comprende el final del virreinato y el proceso independentista, ¿qué transformaciones y permanencias encontramos en el ambiente musical en el transcurso de esos años?**

Estamos hablando de un periodo que bien puede ir desde 1750 a 1825. Creo que las personas interesadas, lo mismo que muchos estudiosos, no han calibrado aún con fuerza el hecho de que, en América latina, desde México hasta la actual Argentina, se vivía, como en Europa, el denominado periodo clásico dentro de la historia de la música. Esto que suena a una verdad evidente no lo es, puesto que se asumía, por lo menos para el Perú, que la antigua corte de los virreyes se había quedado estancada en el tiempo, en una especie de perpetuo barroco, y no, no creo que eso haya sido así. A partir de mis investigaciones, he podido percibir lo globalizado que estaba ese movimiento cultural al que se ha denominado ilustración. Ese movimiento, que preconizaba el uso de la razón y del método científico, tenía su contraparte en una estética musical que apelaba al equilibrio entre la racionalidad y el sentimiento, al mismo tiempo que se abría, de forma sorprendente, a la innovación técnica que parecía encantar a amplios sectores de la sociedad más allá de las iglesias y cortes reales.

Recuérdese que es el tiempo de Haydn, Mozart y el primer Beethoven. Me ha sorprendido lo pequeño que era el mundo desde mediados del XVIII: las noticias volaban por aquí y por allá, lo mismo que la música europea que ganaba corazones y mentes allende el Atlántico hasta llegar a zonas como la supuestamente estancada Lima o a las alturas del Altiplano de la actual Bolivia. Las partituras de Haydn, por ejemplo, pirateadas u originales, aun estando él con vida, viajaban por todos lados en circuitos inimaginables y es gracias a ello que encontramos a émulos del compositor austriaco en el Perú. Entonces, más que una continuidad, hay un quiebre propiciado por la modernidad ilustrada que hará que la música se exprese de una manera nunca antes oída y que ese estilo y concepción sonora comiencen a atraer a un público muy receptivo a ese cambio. Se trata de una mezcla sonora entre lo viejo y lo nuevo; y no solo eso: es descubrir que sonos andinos se pueden acoplar a partituras con pautas “haydenianas”.

**Entonces, podemos decir que el Perú estaba al tanto de la música que sonaba en Europa.**

Mi sorpresa fue muy grande cuando en la Biblioteca Nacional del Perú en Lima encontré la parte de trompeta de una sinfonía de Haydn, manuscrita, datada por archiveros, tal vez a fines del siglo XVIII. Con ayuda de algunos músicos tratamos de averiguar de qué sinfonía de Haydn salía esa trompeta y tras algunas pericias vimos que se trataba de la *Sinfonía 101*, apodada “El reloj”, de 1794. ¿Eso qué significaba? Pues que en Lima se estaba al día en la modernidad musical, que para ese entonces era lo que hoy llamamos el clasicismo y que mientras Haydn estaba vivo —él muere en 1809—, en la corte de Lima se escuchaban sus obras. Esto venía a derruir el mito —que felizmente

hoy en día se sigue corroyendo— de que músicos extranjeros, italianos y alemanes, trajeron la modernidad musical a estas tierras recién desde 1860 en adelante, una especie de enunciación imperialista por parte de esos artistas.

**¿Y cómo llegaban estas influencias musicales al territorio americano? ¿Podemos hablar de circuitos musicales?**

Sí, hay una serie de circuitos globales que la obra musical auspiciaba. Sigo con Haydn, que era el músico más popular del mundo en ese entonces; sus obras, aclamadísimas, salían en partituras oficiales o en copias desde Austria a la Europa Oriental y a Occidente. Si se iban a Occidente, esas piezas recalaban en España donde Haydn era muy apreciado. En España, esa música terminaba en el puerto de Cádiz y de ahí llegaba a todos lados de América. Esto se evidencia en los periódicos de la época, que anunciaban como novedad las obras de los clásicos. Y, claro, ya con esa música en mano, los americanos recreaban esas obras o aprendían de ellas.

Asimismo, hay aspectos técnicos en los que normalmente no se repara y es que no solo se trata de que llegaba música “popular” —Haydn era el más popular de los músicos, el *pop star*, por decirlo de alguna manera—, sino que, además, la gente de dinero en Lima se las agenciaba para que les llegaran de Europa fortepianos, el instrumento más moderno de ese entonces —un antecesor del piano actual—, y esos pedidos se hacían no solo por capital simbólico, sino porque había una producción musical que requería de ese instrumento. Lo mismo con los clarinetes. En el Archivo Arzobispal he visto partituras del siglo XVIII que contienen obras del XVII pero donde los instrumentos han sido cambiados “al modo moderno” para incluir esos clarinetes. En suma, me imagino el ambiente musical peruano haciendo gala de algo que nos parece tan nuevo hoy en día: eso que nos encanta llamar fusión pues fue una constante desde el siglo XVIII. Es por eso que siempre me pregunto ¿realmente existirá una música andina?, ¿un huayno es, efectivamente, una música más peruana que un cuarteto para cuerdas escrito por Pedro Jiménez Tirado de Abril en el Alto Perú siguiendo el canon de Haydn?

**A pesar de ser una sociedad fuertemente jerarquizada, la música fue un elemento más en donde se evidenció el mestizaje.**

Es fascinante descubrir que, en esa supuesta rigidez de la sociedad estamental, la porosidad también era significativa y la música era el gran espacio para el mestizaje cultural. ¿Negros bailando y adaptando minués franceses en el siglo XVIII? Claro que pasaba. ¿Ilustrados del *Mercurio Peruano* racionalizando los *yaravíes*? Pues también ocurría. Ya ni qué decir de los intentos ilustrados y recopilatorios de Martínez de Compañón, quien no tenía reparos en poner en partituras antiguas danzas chimú — “occidentalizando” la música originaria—, lo cual generaba algo totalmente nuevo, o de los imitadores de Haydn que componían tonadillas con letras vulgares para entretenimiento de todos los estamentos.

### **Hablemos ahora de los músicos. ¿Tenemos, por ejemplo, información sobre quiénes eran y el lugar donde se formaban?**

Son temas que aún requieren investigación. Es evidente que, por excelencia, los primeros centros de enseñanza musical fueron las iglesias y los conventos. Tal vez la academia más antigua de música en el Perú fue la del convento de San Agustín, fundada a mediados del siglo XVIII, y esa academia recibía a niños pobres a los cuales formaban en la fe y en la música. Hay que mencionar que no hay mejor forma de evangelización que cantando la palabra de Dios, más aun entre la masa iletrada de indios. Sobre eso, recuerden ese *Cuadro del mestizaje*, hacia 1760, donde aparece el llamado “indio civilizado” y dicha civilización es representada con una partitura en la mano del indio pues se entiende que ha sido a través de la música que se ha alejado de una persistente idolatría.

Por otro lado, la Catedral era un centro neurálgico de irradiación musical. Ahí había una orquesta fija, dirigida en los 800 por Andrés Bolognesi —sí, el padre del héroe—, que funcionó muy bien hasta los días de la guerra de Independencia. También estaba la corte virreinal, en la que recalaban músicos provenientes de los séquitos virreinales, muchos de ellos portugueses o italianos, que luego, tras acabar el gobierno de sus protectores, se dedicaban a labores particulares al mismo tiempo que a formar discípulos. Pero también estaba el teatro, y el teatro de Lima había cobrado un nuevo brío a fines del siglo XVIII: ya no era el corralón barroco, era el teatro moderno en el que cabían más de mil personas y ese teatro funcionaba como una verdadera industria musical en donde los músicos de aquí y allá tocaban las tonadillas.<sup>2</sup> No creo exagerar al decir que desde 1750, poco más o menos, surge en el Perú la idea de una industria musical, de hacer música para divertir a la gente y para pasar un buen rato.

### **¿Y qué sabemos sobre el rol femenino en la música de la época?**

Es un capítulo urgente por realizar. Ojalá pueda hacerlo, quiero hacerlo. Me pongo a pensar en la esposa del Marqués de Torre Tagle, Mariana Echevarría, posando muy orgullosa, en su retrato, al lado de su fortepiano, el cual, me imagino, sabía tocar, tal como la educación de una dama lo requería. Pero también me pongo a pensar en que la mujer en el mundo de las artes no era bien vista pues se le tenía como licenciosa, y así evoco a una música famosa como lo fue Micaela Villegas, a la que todos solo quieren ver como *La Perricholi*, y olvidan que era una actriz completa: actuaba, cantaba, tocaba la guitarra, el arpa, la vihuela y bailaba. Ahora se sabe que era toda una emprendedora del teatro y que luego, ya en sus años maduros, lo ganado con su arte lo invirtió muy bien en actividades económicas que la hicieron rica. Los conventos de monjas también parecen haber sido sitios de “libertinaje” musical, puesto que se sabe que, de vez en vez, las monjas, solo para divertirse, cantaban a coro motivos de las óperas de Rossini.

---

<sup>2</sup> Canciones breves, casi siempre de temática satírica, con acompañamiento de orquesta, que se insertaban en las obras teatrales. Muy populares en España, el género pasó, también con mucho éxito, a Latinoamérica.

Y, claro, cómo no recordar a Rosa Merino, actriz, cantante y famosísima en su tiempo —nació a fines del siglo XVIII y murió en 1868—, que pasaría a la historia por cantar, en estreno, el himno del Perú. ¿Compositoras? Tal vez todas las mencionadas lo fueron. ¿Quedan rastros de sus obras? Es tarea pendiente a indagar. ¿Hay compositoras en el Perú? Claro que sí, pero a ellas se les puede seguir el rastro con mucha más facilidad desde 1860 en adelante. Pero, como digo, es algo por hacer aún.

**Si consideramos que el lugar de los músicos en la sociedad colonial no dependía de su talento, es probable que se hayan encontrado en una posición desfavorable. ¿Cuál era la situación general de los músicos?**

Desde el siglo XVII he podido percibir que la situación del músico peruano no era muy diferente a la del músico actual. La primera similitud la encuentro en las múltiples funciones sonoras que debían realizar aquí y allá: en la corte, en la iglesia, en la fiesta religiosa o en el burdo entretenimiento. Debían compartir funciones y trabajar mucho para ganarse el pan. La segunda similitud que encuentro es la competencia a la que estaban sometidos y, la mayoría de las veces, los he visto luchar, como hoy, por sus ingresos y contra la idea casi aristotélica de que se aprecia al arte —en este caso, la música— pero se desprecia al artista —en este caso, el músico— por tenérsele como un mero artesano. Eso último nos dice, además, cómo era la situación del músico virreinal.

El músico virreinal estaba inserto en una sociedad estamental, en donde mandaba el color de la piel —el estamento, el fenotipo—, el nacimiento y la sangre. El talento, aunque descollante, se subordinaba al origen y la casta. En ese sentido, hay noticias de músicos indígenas —recuerdo a uno de apellido Lebol que en 1596 iba con su trompeta de pueblo en pueblo— y negros (afrodescendientes), pero, aunque su música pudiese brillar, ellos como compositores eran invisibilizados. Por otro lado, alguien se puede preguntar cómo esos sectores que estaban hasta abajo del orden social podían dedicarse a la música. Pues podían hacerlo por el hecho de que la música estaba asociada al rito religioso y a la educación cristiana dentro de las campañas de evangelización. ¿Qué mejor manera de enseñar la fe a los nuevos cristianos si no es con música? Recuerden ese semillero de cantores que dibuja Guamán Poma (1615), en donde se ve cómo la música entraba a los oídos infantiles a puro golpe.

También podía ocurrir el mecenazgo, es decir, que un músico recibiera el favor de un poderoso. Ese ya era el músico cortesano, que tal vez llegaba a estas tierras en el séquito del virrey, que llegaba como su criado y ya dependía de él si se ganaba el afecto y amor de su señor. No nos olvidemos que es el tiempo de la economía de la gracia. Tampoco era raro que el músico, por sus habilidades, se viera premiado con honores y puestos administrativos. Tal fue el caso, por ejemplo, de Tomás de Torrejón y Velasco, el compositor de *La púrpura de la rosa*, a quien, gracias a su lealtad y servicio, además de talento en su arte, el virrey le concedió el corregimiento de Chachapoyas.

**Pienso en un músico en particular, en José Bernardo Alzedo. Como comentas en tu último trabajo,<sup>3</sup> se trata de un mulato,<sup>4</sup> en la última posición social del convento, que tuvo éxito, y me pregunto si su trayectoria fue atípica. Es decir, ¿podemos considerar la música como un mecanismo de ascenso social o consideras que ese poder y ese reconocimiento eran limitados?**

¿Atípica? Pues sí y no. En primer lugar, es atípica pues fue un músico que vivió 90 años, de 1788 a 1878, entonces, que se imagine el lector todo lo que le tocó vivir. Atípica también pues vivió la mitad de su vida en el Perú y la otra en Chile, país donde fue respetadísimo y donde está su obra de mejor calidad. Y atípica pues fue “donado” en el convento, ex claustrado, patriota, compositor de la patria, compositor asimilado al ejército, profesor y, como todo músico que se precie de serlo, auto promotor descarado, eso último sin mucho éxito, por lo menos en su patria. Me pongo a pensar en Alzedo como esos personajes bisagra entre una época y otra ¿Qué hubiese sido de la vida de Alzedo sin guerra de independencia? Pues la de un mulato del Antiguo Régimen, sin posibilidad de ascender por más méritos que tuviese. Al parecer, Alzedo tenía talento musical y por ello su madre lo entregó al convento agustino donde aprendió lo mejor de la música con un émulo de Haydn, Cipriano Aguilar, pero cuando la madre se dio cuenta de que el talento de Alzedo se desperdiciaba, lo llevó al convento dominico y ahí lo he encontrado en las listas del personal, hasta abajo del escalafón. Ahí compuso su música religiosa y ahí se hubiese quedado en una relativa oscuridad si el mundo en el que vivía no se hubiese trastocado. Llega San Martín y Alzedo entiende que el mundo le queda chico, sale del convento y decide cantarle a la patria nueva. En ese nuevo rol saborea la fama: junto a un abogado segundón de Ica, llamado José de la Torre Ugarte, componen *La chicha*, una canción patriótica que fue un verdadero *hit*. Esa dupla ahora se ha convencido de que mejor es un país libre de España, pues ellos podrían ser lo que, en un reino, jamás hubiesen podido ser. Hecha la convocatoria para la composición de la *Canción Nacional* en 1821, pues la gana la música de Alzedo y la letra de De la Torre. Así, la promesa de la futura república se había cumplido en ellos.

**Mencionas la dupla Alzedo-De la Torre; me gustaría que conversáramos sobre el himno nacional y el contexto en el que está inserto.**

Lo que acontece entre 1820 y 1821, por lo menos en Lima, es fascinante. Siempre se ha dicho que los peruanos tuvieron una actitud tibia hacia la causa independentista. Hay de cierto en eso. No obstante, se suele olvidar que en los estamentos medios —y con ellos me refiero a blancos no nobles, mestizos y mulatos— el sentimiento por la causa independiente era no menos que frenético. Hay razón para ello. Ese sector social siempre vivió en un limbo: unas veces podían “sacarle la vuelta” al sistema y ascender socialmente y lograr sus expectativas, y otras el Antiguo Régimen les caía con todo su

---

<sup>3</sup> Torres (en prensa).

<sup>4</sup> Denominación colonial de tinte “racial” que recibían los(as) nacidos(as) de la unión de un(a) blanco(a) con un(a) negro(a).

rigor haciéndoles recordar que no tendrían más en virtud a su viciado origen y color. De ahí que la promesa de igualdad, ciudadanía, república y libertad le cayera muy bien a esa gente. Alzedo, lo mencioné anteriormente, era mulato de origen y quería ser músico compositor, y para ello debió meterse al convento para seguir su ambición, no había otro camino. No obstante, llegó San Martín y la idea de independencia lo encandiló y su música la puso al servicio, literalmente, de la libertad. Por su lado, José de la Torre Ugarte, vamos a decirlo con algo de malicia, era un blanco segundón, abogado menor en Ica, y con afanes de poeta. Tal vez él mejor que nadie entendió lo que se venía con las ideas republicanas puestas en marcha y, así, se vuelve un poeta muy resentido con España —eso se ve en el himno peruano—, pues ya está harto de ese universo que le debió haber cerrado las puertas varias veces. Ambos talentos, el de Alzedo y el de De la Torre, se juntan, sacan este *hit* llamado *La chicha* y de ahí, con esa fama, ganan el certamen de la *Canción Nacional* que quería San Martín como instrumento sonoro de propaganda de su causa. Lo interesante es que Alzedo no solo creó con su música un universo ficticio, realmente se lo creyó y aplicó para sí: se fue con las fuerzas de San Martín, le siguió cantando a la libertad, se casó y quiso llegar a lo máximo de su carrera, escribiendo, enseñando, dirigiendo, componiendo. Lo que no sabía es que en el Perú republicano las estructuras del Antiguo Régimen no habían sido demolidas del todo y eso le dolería mucho descubrirlo al final de sus días.

**En uno de tus trabajos<sup>5</sup> mencionas cómo la música en la revolución francesa fue un instrumento político, ¿podemos decir lo mismo de la música en los tiempos de la independencia?**

Ciertamente la revolución francesa auspició la aparición de una “opinión pública”, lo que no existía antes de 1789. En ese sentido, el arte también se volvió un canal de esa opinión que proclamaba los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. No solo eso, el arte hubo de crear en sonido, pintura y poesía a la nación, entidad en la que residiría la soberanía de un pueblo. La música también pasará por una revolución técnica y estética: cantarle a la libertad implica que la sonoridad e instrumentación cambien. Hay grandes músicos franceses —y por toda Europa— que recogen esa impronta pues creen en esa revolución. Son músicos que hoy no suelen ser recordados a pesar de que sus innovaciones marcarían al arte sonoro de ahí en adelante —me pongo a pensar en Rouget de Lisle, Gossec, Méhul, Lesueur, entre otros—. No solo eso, eran hacedores de himnos patrióticos que inflamaban a la gente por aquí y por allá —*La Marsellesa* es solo un ejemplo entre cientos—. Sobre si podemos hallar ese ánimo en la música de la independencia peruana, pues claro que sí. Para comenzar, el tema que aquí sonó y sonó mucho fue el *Oíd mortales*, que ahora es el himno nacional argentino. Como les mencioné, también está *La chicha* de Alzedo/De la Torre. Por otro lado, ha sobrevivido la poesía de la independencia y una sección de ella está reservada a cantos, himnos y canciones. Tenemos esas letras, pero no sus músicas que, me imagino, poco a poco irán aparecien-

---

<sup>5</sup> Torres (2010).

do. También ha sobrevivido el teatro, y recuerdo a *Los patriotas de Lima en la noche feliz* (1821) de Manuel de Santiago Concha, que termina en un coro patriótico —del que no ha sobrevivido su música— y una tonadilla de Pedro Jiménez Abril Tirado titulada *El militar retirado*, que es toda una sorpresa y que se puede escuchar hoy por hoy.

**En el siglo XIX, después de la independencia, pero con más notoriedad tras la guerra con Chile, tenemos un discurso que busca reforzar los sentimientos de pertenencia a la nación. Hay un interés por exaltar un pasado común en el que la población heterogénea se reconozca y para ello se recurre a los incas. Las menciones a los Andes y al inca en el himno, ¿cobran ese sentido de colaborar a crear lazos identitarios?**

El discurso incásico es muy interesante en la música, sobre todo en el contexto de la Independencia. Yo creo que ese discurso tiene dos niveles. El primero es crear una nación imaginada sudamericana que comienza en los incas y que fue invadida por los españoles y —tras 300 años de dolores— se libera como un acto de justa venganza. Sobre eso, pues no debe sorprender la figura del inca en la música independentista argentina: hasta la primera versión de su himno tiene referencias a los incas. Tampoco dejemos de lado el hecho de que sí hubo presencia inca en la Argentina y que, durante la independencia, el caudillo Castelli prácticamente se coronó “inca” en Tiahuanaco cuando se dirigía a invadir el Perú. El segundo nivel, efectivamente, es la utilización del discurso incásico por los criollos peruanos para engarzar su presente al de una supuesta monarquía gloriosa —la inca— que fue usurpada por un invasor. Lo curioso es que, siendo el Perú en ese entonces de una abrumadora mayoría indígena —tal vez el 80 % de la población—, ese indígena seguía siendo llamado “indígena”, marginado de cualquier proyecto político —y eso desde la rebelión de Túpac Amaru— y explotado. Era, en suma, lo que la historiografía peruana ha llamado el axioma de “incas sí, indios no”. En todo caso, las referencias a los incas son hermosamente exageradas en esas canciones e himnos: está “el odio y venganza del inca” en el *Himno peruano*, están “los huesos del inca removiéndose en su tumba” en una canción; está “el inca inocente” en otra; aparece “el inca bebedor de chicha” en *La chicha*; como también los peruanos como “hijos del sol”; el anacronismo del “inca peruano”; la “gloria que recupera Manco Cápac”, y así una larga retahíla incásica.

**¿Cuál va a ser la función del himno nacional en el ideal republicano? ¿Qué nos dice el himno de este ideal? ¿Cómo toma la sociedad la letra del himno? Porque finalmente la independencia no convocó a todos los sectores y se trata de un himno que le canta a la libertad.**

Aunque el estreno del himno peruano parece haber sido muy emocionante, luego de este puede decirse que su música y letra debieron hacerse su lugar en el incipiente nacionalismo peruano. Primero, debió, como obra de arte, librarse de su asociación sanmartiniana; después, sobrevivir a la arremetida propagandística de Bolívar que, me parece, intentó librarse de los símbolos anteriores; de ahí, enfrentar los cambios en su

letra y música; y, luego, ya más o menos estandarizado, someterse a las críticas de las elites gobernantes que intentaron subrayar o minimizar varias de sus semánticas. Sobre el ideal republicano, pues creo que este está condensado en el que considero que es su estupendo y bien logrado coro inicial: “Somos libres, seámoslo siempre, y antes niegue sus luces el Sol, que faltemos al voto solemne, que la Patria al Eterno elevó”. Actualmente, nuestros compatriotas no entienden del todo el enrevesado atavismo de esas líneas que se pueden simplificar así: “los peruanos juran que serán libres por siempre, y primero se apagará el sol antes de que se viole esa promesa sagrada que se le hizo a Dios”. Ahí el ideal republicano está condensado en la premisa de que la libertad es universal, para todos en la sociedad. Alguien dirá, como de hecho lo hacen, por qué se sigue mencionando a Dios, y aquí creo hasta hay también una ruptura: no se le dice “Dios” —como lo haría un católico— se le dice el “Eterno” que nos lleva a un deísmo que se fundó en la ilustración y tuvo su cúspide durante 1789 —los revolucionarios se alejaron de la religión formal y comenzaron a hablar del culto republicano a la idea de un “Ser Supremo”—. No digo que haya un guiño secular en el himno, pero sí uno de apelar a una religión fraternal y universal; no olvidemos que Alzedo compondría luego un *Himno al Ser Supremo*, como lo hicieron varios músicos franceses —algunos dicen que Alzedo se volvió masón—. El otro asunto que realmente me deslumbra es cómo los sectores sociales acomodaban la letra del himno de acuerdo con sus estados anímicos con respecto a la peruanidad. Eso lo digo pues es la gente la que decidió, en un proceso bastante complejo de explicar, librarse de las estrofas originales para insertar una sacada de otro himno de 1821, que no es sino la estrofa del *Largo tiempo el peruano oprimido*, que se cuela en el himno desde fines de 1830. Esta estrofa tiene un efecto dramático casi operístico: el coro promete la libertad republicana, y la estrofa apócrifa nos recuerda lo complejo que puede ser ese ideal si regresan el tiempo de las cadenas y de la opresión, regreso que sin duda ha sido una constante en la compleja y bicentenaria historia del Perú.

**En tu próxima publicación analizas un documento titulado “Marcha patriótica de la ciudad de Lima para el fortepiano”, que, como sostienes, podría ser una de las versiones más antiguas del himno nacional.<sup>6</sup> Me gustaría preguntarte primero por esta denominación de “Marcha”.**

Ese fue un “descubrimiento” —no tengo otra palabra para calificarlo— realmente emocionante. Lo resumo así: llegó a mis manos una partitura manuscrita —venida de Londres— con ese título y que no era sino una versión que, tras unir varias pistas dadas por el papel, daté en 1840. No solo eso. Es muy probable que en ese papel de 1840 —y esto lo supuse ya por un complejo estudio técnico de la música ahí contenida— esté transcrita una versión más antigua del himno, tal vez de 1830. Además, solo analícese el título: decir *Marcha de la ciudad de Lima para el forte piano* nos lleva a una antigüedad primigenia. Y la música ahí contenida es como estar escuchando a Mozart. Me preguntas

<sup>6</sup> Recordemos que, del himno que sonó por primera vez el 23 de septiembre de 1821 frente a San Martín en el Teatro de Lima, no ha quedado una partitura.

sobre por qué *Marcha*. Pues es lo que se pidió y otras veces se decía que se necesitaba una canción. Eso sí, nadie pidió un himno, eso era anacrónico para un país que por cierto aún no existía. Por otro lado, no tenía nada de raro que las marchas fuesen cantadas. Y sobre el carácter, eso de marcha lo explicó años después el mismo Alzedo: una marcha debe mover el corazón y ánimo del oyente a ir a pelear por la libertad. Y eso nos lleva al carácter de una marcha en ese entonces: son rápidas y “felices”. Escuchen las marchas militares de Haydn y Mozart y verán cómo son, en ellas no hay pesadez ni solemnidad, ¿por qué la batalla requeriría solemnidad?

**De otro lado, lo que quiero preguntarte tiene que ver con los arreglos musicales que se le han hecho al himno a lo largo de los años. ¿Nos puedes contar un poco sobre ellos? Además, ¿por qué nos hemos quedado con esta versión marcial –y, me animaría a decir, un poco lúgubre– de un himno que al parecer sonaba alegre y entusiasta?**

El himno que debió sonar en 1821 debió hacerse para una orquesta clásica, con una sonoridad propia del clasicismo, con predominancia de la melodía más que de la armonía, más rápida, y sin cambio de *tempo* entre coro y estrofa. Luego, al irse Alzedo a Chile, el himno quedó en manos de muchos músicos que lo arreglaron a su antojo, lo mismo que la gente que metió el *Largo tiempo*. Detectados están los arreglos de 1840, 1857, 1863, 1864 y 1869, y todos ellos responden a épocas distintas de la estética de la música. Se puede decir que el himno comenzó con sabor a Haydn y terminó con sabor a Verdi. Dos extranjeros “le metieron mano”: un sueco (Eklund) y un italiano (Rebagliati). El primero sacó de quicio a Alzedo, el segundo —supuestamente con anuencia de Alzedo— hizo el arreglo que suena hasta ahora y, al medio, Alzedo trató de sacar una versión oficial en 1864, intento que fracasó. Sorprendentemente, el propio compositor fracasó en su intento de oficializar su propia creación.

Dices con algo de razón que percibes cierto sentir lúgubre en el himno; tal vez lo sientes en la estrofa del *Largo tiempo* y eso responde al que creo es un hermoso efecto. Tanto Eklund como Rebagliati quisieron remarcar cierta tristeza y un cambio de *tempo* para darle dramatismo al *Largo tiempo* y ponerlo en contraposición a la brillantez del coro. Es un efecto operístico. Me late que Rebagliati quiso hacer del *Largo tiempo* el equivalente peruano del *Va, pensiero* —el coro de los esclavos en *Nabuco* de Verdi—. No obstante, esa no era la intención de Alzedo, cuyo *tempo* era igual para coro y estrofas, rápido y brillante.

**Por último, para terminar con esta entrevista, sabemos que las reformulaciones con respecto a la letra del himno nacional han estado presentes hasta hace poco.<sup>7</sup> Cada**

<sup>7</sup> Las estrofas del himno han estado sujetas a cambios. A la letra original, se sumó —al parecer de manera espontánea—, en 1830 aproximadamente, la estrofa que empieza con “Largo tiempo el peruano oprimido...”. Posteriormente, en diferentes gobiernos, se han dado debates sobre qué estrofa debe cantarse y si se debe o no eliminar la estrofa que se considera apócrifa. En febrero del año pasado (2020), los creadores del documental “La revolución y la tierra” iniciaron una campaña con el fin de que los peruanos y las peruanas podamos elegir qué estrofa cantar.

**cierto tiempo se discute sobre qué estrofa debemos cantar y pienso que, el himno, como objeto cultural, está sujeto a estas dinámicas de cambio.**

Ciertamente, a veces esas discusiones me parecen ociosas, otras realmente sustanciales. En todo caso, me parecen siempre pertinentes pues demuestran que el *Himno del Perú* es un símbolo vivo, que aún apasiona, que aún es criticado, que aún es defendido a capa y espada. Unos dicen odiarlo, pero otros terminan llorando con él cuando se toca en un estadio de fútbol. Están los furibundos ateos que no quieren ninguna referencia ni al Eterno ni al Dios de Jacob. Están los pesados que quieren usar la versión que hizo Chabuca Granda —ojalá que esa iniciativa nunca prospere—, algún pasadista que quiere usar la letra que hizo Chocano. No olvidemos que Alan García sacó el *Largo tiempo* y restituyó *En sus cimas los Andes*, y hasta conozco a un académico que propone cambiar el *Somos libres* por un *Seamos felices*... Pero en todas esas discusiones creo que se han olvidado del asunto de la música. En todo caso, es lo que tenemos para celebrar o conmemorar los 200 años de Independencia y estoy casi seguro que se dará un momento muy emotivo cuando este suene en ese especial 28 de julio.

## Referencias

Estenssoro, Juan Carlos

1992 *Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular, Perú 1750-1850*. En: Henrique Urbano (ed.), *Tradición y modernidad en los Andes*, pp. 181–195. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Iturriada, Enrique y Juan Carlos Estenssoro

1985 *Emancipación y República*. En: César Bolaños, José Quezada Macchiavello, Enrique Iturriada, Juan Carlos Estenssoro, Enrique Pinilla y Raúl Romero (eds.), *La Música en el Perú*, pp. 107–113. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Torres Arancivia, Eduardo

2010 *El acorde perdido: Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

en prensa *La Marcha Patriótica de Lima y el Himno Nacional del Perú*.

Villanueva, Carmen

2014 *De 1859 a 2010: el debate sobre la discutida estrofa del himno nacional: “largo tiempo. . .”*. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 37:161–190.



---

## Reseñas / Reviews

**Emiliano Scaricaciottoli, Nelson Varas-Díaz & Daniel Nevárez Araujo (Hrsg.): *Heavy Metal Music in Argentina: In Black We Are Seen*. Bristol: Intellect. 2020.**

£70.00 (Papierausdruck) / £56.00 (E-Book).

Pablo Rojas Sahurie\*

Die Interdisziplinäre Forschungsgruppe des argentinischen Heavy Metal (*Grupo de investigación interdisciplinaria sobre el Heavy Metal Argentino* auf Spanisch) widmet sich der Recherche, Debatte, Lehre, Vorträgen und Schreiben dieses musikalischen Phänomens. Mit einem Fuß innerhalb und dem anderen außerhalb der Akademie versuchen diese Forscher\*innen sich jenseits des wissenschaftlichen Diskurses und jeder disziplinären Einschränkung zu positionieren. In diesem Zusammenhang produziert die Gruppe verschiedene Schriften wie *Heavy Metal Music in Argentina: In Black We Are Seen*. Veröffentlicht im Jahr 2020 ist dieses Kompendium eine englische Übersetzung der zweiten Ausgabe im Spanischen des Buches *Se nos ve de negro vestidos. Siete enfoques sobre el heavy metal argentino* (2017). Aufgrund der erwähnten anti-akademischen Positionierung sammelt das Kompendium nicht wissenschaftliche Artikel, sondern eher, was man als Essays nennen könnte. Wie im Vorwort angekündigt, möchte man im Buch die große Tradition des argentinischen Essays wiederherstellen, da dieses Format, so die Herausgeber, das einzige Format sei, welcher es erlaubt, der Mehrdimensionalität des argentinischen Heavy Metal Rechnung zu tragen. Es ist sicherlich wichtig darauf hinzuweisen, dass, obwohl im spanischen Original nur Emiliano Scaricaciottoli (Mitglied dieser Forschungsgruppe und der Universidad de Buenos Aires) als Herausgeber erscheint, in der hier rezensierten Übersetzung auch Nelson Varas-Díaz (Professor an der Florida International University) und Daniel Nevárez Araujo (Doktor der University of Massachusetts Amherst) auch als solche fungieren.

„Welche Lesarten, welches Wissen, welche Subjekte fließen durch die Materialität des argentinischen Heavy Metal? Gibt es eine territoriale Wendung? Gibt es eine argentinische ‚Sprache‘ der Metal-Musik?“ Es sind diese Fragen, die die Entwicklung der sieben Kapitel des Buches zu leiten. Das Kompendium enthält ein von der Forschungsgruppe verfasstes Vorwort zur zweiten Ausgabe, das ursprüngliches Vorwort von Scaricaciottoli, sowie Anmerkungen des Übersetzers Juan López Baio, noch eine Ein-

---

\* Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, E-Mail: pablo.rojas@univie.ac.at.

leitung des Herausgeberteams, und ein Namenverzeichnis. Bevor ich einzelne Kapitel bespreche, möchte ich auf die extra für diese englische Ausgabe verfasste Einleitung eingehen. Sie erläutert für das englischsprachige Publikum die Entstehungsgeschichte des Kompendiums, und zeigt, dass es das Resultat einer kollektiven Arbeit ist, welche auf eine Identifikation der Autoren mit der Arbeiterklasse zurückgeht. Zudem kann man auch sagen, dass diese Publikation eins der ersten Bücher ist, das sich mit dem Heavy Metal in Lateinamerika befasst. Ziel der Einleitung ist, die Texte der Publikation in die Diskurse zwischen dem globalen Süden und Norden einzufügen. Das Kompendium enthält jedoch zahlreiche theoretische Ansätze, die man mit dem postmodernen akademischen Kanon des globalen Nordens verbinden kann, und es werden dementsprechend vor allem die für den Norden spezifischen theoretischen Probleme angesprochen. Die politischen Implikationen des argentinischen Heavy Metal ausgeschlossen, lassen sich keine Gedanken auf eine Denktradition aus Lateinamerika erkennen.

Das erste Kapitel von Gustavo Torreiro verortet den argentinischen Heavy Metal als Subkultur der unteren Schichten, und somit als soziales Gebilde, welches am Klassenkampf teilnimmt. Dafür greift er auf Theorien von Althusser, Feixa, Hall und Hebdige zurück. Die von ihm vorgeschlagene Periodisierung des Heavy Metals geht auf politische Ereignisse zurück: Widerstand gegen die Diktatur (1976–1983), Wiederherstellung der Demokratie (1983–1989) und Widerstand gegen den Neoliberalismus (ab 1990). Als problematisch ergibt sich die Annahme der argentinischen Heavy Metal sei populär aufgrund der Songinhalte, die sich auf die populäre Kultur bezieht. Laut Torreiro gehören die Texte der Lieder der Arbeiterklasse, weil sie sich auf diese beziehen. Dies würde allerdings bedeuten, dass die Repräsentation populärer Inhalte Auskunft über die populäre Herkunft des argentinischen Heavy Metals gibt, was rein hypothetisch bleibt, insofern die These nicht begründet wird.

Luciano Scarrone zeigt im zweiten Kapitel, den argentinischen Heavy Metal der letzten zwanzig Jahre als Feld im Sinne Bourdieus. Nachdem er einige theoretische Aspekte über die Kulturindustrie im digitalen Zeitalter und über die Kategorie Musikgenre und ihre Beziehung zum Markt ausführt, versucht der Autor die Verbindungen zwischen Musikgenre, Szene und Markt zu analysieren. Jedoch schafft das Kapitel nur eine Beschreibung der Medien (Radios, Zeitschriften), die sich mit dem argentinischen Heavy Metal befassen.

Im dritten Kapitel fragt sich Gito Minore, wie viel Einfluss die USA-Politik und wie viel Einfluss die persönliche Entwicklung von Musikern auf die Etablierung und den Aufstieg des White Metal in Argentinien hatte. Dementsprechend spricht der Autor allgemeine Zusammenhänge zwischen Heavy Metal und Religion an und analysiert die imperialistische Beziehung der USA zu Lateinamerika, insbesondere ihre Förderung der fundamentalistischen Gruppen als Antwort gegen die Theologie der Befreiung. Außerdem berichtet Minore über die Entstehung, die Spannungen und die Texte des ersten argentinischen White Metals. Am Ende bleibt aber die Ausgangsfrage offen: es werden

keine Beweise oder klare Argumente geliefert, die den Einfluss des US-Imperialismus auf den argentinischen White Metall klar zeigen.

Das vierte und fünfte Kapitel verbinden beides die Gaucho-Kultur mit Ricardo Iorio, einer der zentralen Musiker\*innen des Heavy Metal in Argentinien. Einerseits versuchen Manuel Bernal und Diego Caballero zu der Analyse der Poetik von Iorio beizutragen. Die Autoren konzentrieren sich auf die Idee der Reise in den Texten und deuten auf einige Beziehungen zwischen Iorio und der argentinischen Folklore an. Bernal und Caballero sehen auf diese Weise Iorios Texte als eine Widerspiegelung des realen Mensch Iorio an. Dies ist problematisch, insoweit die Autoren die Person mit der musikalischen Person und der Figur verwechseln (siehe Auslander 2006).

Andererseits schlägt Juan Ignacio Pisano vor, den Sprachgebrauch in Iorios Texten in eine ethische Genealogie zu verorten. Und ich muss dazu sagen, dass er es konsistent tut. Der Autor geht auf die Spannungen zwischen den Erlebnissen und den Songs von Iorio ein und stellt die These, dass das ethische Subjekt seines Schreibens, sich im Spannungsfeld zwischen Fiktion und Wahrheit bewegt. Pisano begründet auch die Beziehung Iorio-Gaucho und die Idee eines nicht-fanatischen Nationalismus. Man könnte jedoch einen Aspekt kritisieren: Der Autor diskutiert Iorios Texte als literarische Gebilde, wobei es sich eigentlich um Lieder handelt.

Die Achse, um die sich das sechste Kapitel dreht, ist die Kategorie der Krankheit, die laut Ezequiel Alasia der argentinischen Heavy Metal als Metapher verwendet, um die Welt zu verstehen. Im Zusammenhang mit dieser Idee wird behauptet, dass der argentinischen Heavy Metal die Machtverhältnisse durch sechs bestimmte Metaphern zu dekonstruieren versucht: die Krankheit als moralische Faser, als moralischer Verfall, als Fluchtbedürfnis, als Erlösung, als Todesbewusstsein und als lebenszerstörende Kraft. Dagegen versucht der argentinische Heavy Metal laut Alasia vier möglichen „Heilungsmethoden“ anzuwenden, um das Klassenbewusstsein zu fördern: Destruktion, Widerstand, Flucht und Reinigung.

Zum Schluss arbeite Scaricatiottoli selbst an den Texten des argentinischen Heavy Metal während der politischen Krise von 2001–2002. In diesem siebten Kapitel befindet sich also eine semantische Analyse der Musikgruppen, die damals eine konkrete diskursive Matrix anwendete, d.h., mit direktem Bezug auf den Arbeiter, Arme, Benachteiligte und indigene Gruppe („Ureinwohner“ in der Terminologie des Autors). Selbst wenn man den performative Aspekte des Heavy Metal nicht ignoriert werden dürfen, so der Autor, sollen alle kulturellen Codes synkretistisch in den Texten konzentriert. Man kann dies als Orientierung für das gesamte Kapitel nehmen, auch wenn es nicht stimmt, dass alle mögliche Bedeutungen der Lieder in den Texten zu finden sind. Es gibt Aspekte, die wir niemals verstehen werden, wenn wir uns nur auf die Texte beschränken. Und damit möchte ich zu einer allgemeinen Kritik des Buches übergehen.

Vielleicht wegen des Durchgangs der meisten Autoren durch den Literatur- und Kommunikationsbereich der Universidad de Buenos Aires hat das gesamte Kompendium einen starken Schwerpunkt auf die Analyse der Texte, als ob die Lieder ein Gedicht auf Papier wären. Dies bringt die Texte der Musik zum Schweigen, weil so nicht erkannt wird, dass die Texte sich in einer breiten dialektischen Beziehung zum Klang befinden. Dieser Ansatz wird von Sílvia Martínez (2019) als „Synekdoche der Liedtexte“ bezeichnet, weil sie den Inhalt des Textes von dem gesamten Lied trennt. Obwohl diese Orientierung von impliziten theoretischen Voraussetzungen ausgeht, hat es im gesamten Buch klare methodologische Konsequenzen: Es wird nicht auf Klang, Vokalität, Performance, Inszenierung, Rezeption usw. eingegangen. Es fällt ebenfalls auf, dass im Heavy Metal so wichtige Themen wie Gender und Männlichkeitskonstruktionen nicht einmal erwähnt werden.

Aber diese kritische Aspekte sollen die Bedeutung dieser interessanten Beiträge nicht schmälern. Durch das ganze Kompendium kann man merken, dass die Autoren sich besten mit dem argentinischen Heavy Metal auskennen. Jenseits jeder enzyklopädischen Bestrebung bieten sie relevante Informationen und gewagte Lesarten des Heavy Metal im südamerikanischen Land an. Bemerkenswert ist auch der Versuch, sich mit der Arbeiterklasse zu verbinden und vor allem die Intention, kollektiv zu arbeiten. Die Beachtung politischer, ökonomischer und sozialer Aspekte des Heavy Metals erweisen sich als wertvoll für Forschung. Zuletzt muss die gute Übersetzungsarbeit belobt werden. Zusammenfassend kann man sagen, dass *Heavy Metal Music in Argentina: In Black We Are Seen* ein Buch ist, welches trotz seiner Einschränkungen Impulse zur Erforschung des argentinischen Heavy Metal bietet und zumindest partielle Antworten auf die im Buch formulierte Fragen liefert.

## Literaturverzeichnis

Auslander, Philip

2006 Musical Personae. *TDR: The Drama Review* 50(1):100–119.

Martínez, Sylvia

2019 Mainstream Popular Music as a Challenge to Gender Studies: Latin Music and Feminism in Contemporary Spain. In: Gerd Grupe (Hrsg.), *Recent Trends and New Directions in Ethnomusicology: A European Perspective on Ethnomusicology in the 21st Century*, pp. 71–95. Aachen: Shaker.



---

## Reseñas / Reviews

**Pablo Palominos:** *The invention of Latin American Music. A Transnational History.* New York: Oxford University Press. 2020.

Fernanda Vera Malhue\*

“La música es historia de América Latina.” Con ese título Pablo Palominos<sup>1</sup> da inicio a la introducción de su libro *The invention of Latin American Music. A Transnational History*, lo que deja claro que la historia cultural del concepto de música latinoamericana es relevante para poder pensar la región como un espacio definido culturalmente (2020: 1). El libro, publicado en 2020 por la Oxford University Press, contiene 272 páginas en seis capítulos, más una introducción y un epílogo.

El primer capítulo actúa a modo de continuación de la introducción y da una mirada al panorama musical latinoamericano poniendo atención tanto en su heterogeneidad, como en las relaciones entre las distintas regiones, sus agentes e instituciones.

El segundo capítulo, y el más extenso, presenta con solidez la caracterización de cuatro casos de estudio, que van desde la música de entretenimiento en Manila hasta la carrera musical de Isa Kremer, cantante rusa y judía radicada en Buenos Aires. Destaca también las estrategias de derecho de autor de la Sociedad Argentina de Autores, Intérpretes y Compositores (SADAIC), y cierra con el análisis del sistema de radiodifusión mexicano XEW que implicó la masificación de un modelo cultural, capaz de construir una plataforma regional de difusión de contenidos.

El tercer capítulo aborda el surgimiento de un ideario latinoamericanista, en el marco de la emergencia de proyectos estatales nacionalistas. Centrándose en tres casos de estudio, Argentina, Brasil y México. El punto de vista del autor, que considera las prácticas y repertorios musicales de los populismos de Estado, es uno de los aportes fundamentales, tanto por la novedad, como por el tipo de abordaje y la visión crítica que desarrolla en él.

---

\* Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Correo electrónico: fdavera@uchile.cl.

<sup>1</sup> Para revisar el perfil del autor se recomienda visitar el enlace: <https://app.oxford.emory.edu/WebApps/Directory/index.cfm/view/9478>.

El cuarto capítulo da cuenta de la emergencia de la musicología latinoamericana como fenómeno transnacional y resalta su aporte en tanto permitió la configuración y validación de un campo de discursos intelectuales por donde circuló capital simbólico y económico.

El quinto capítulo profundiza en la labor de Charles Seeger como director de la sección de música de la *Pan American Union*. Relata el surgimiento de un tipo de “diplomacia cultural” de carácter académico y transnacional que, orquestada desde Estados Unidos, incidió en el fortalecimiento de la música latinoamericana como campo de estudio.

El capítulo final consolida la visión de la música latinoamericana como un símbolo del proyecto estético regional y geopolítico conformado culturalmente desde las propias audiencias a partir de la segunda guerra mundial.

En general, el autor busca caracterizar cómo la música fue un espacio privilegiado para pensar “lo latinoamericano”. Considera que la particular capacidad de la música para expresar el poder de la cultura es más apropiada que el de otras prácticas estéticas por “su ubicuidad, su naturaleza interclase y su capacidad para vincular, a través de medios estéticos, políticos y económicos; lo local, lo regional, lo nacional y lo mundial” (Palominos 2020: 12).

Tomando como punto de partida la heterogeneidad cultural y étnica de América Latina, el libro busca relevar el modo en que las músicas de la región terminaron por ser clasificadas como “latinoamericanas”. Para Palominos dicha categoría, que se conformó desde 1930 a partir de los proyectos culturales de las distintas naciones, refleja las influencias institucionales, políticas, comerciales y estéticas que le dieron origen y reflexiona sobre la idea de “invención” de la misma. Sin embargo, la idea no es realmente nueva, solo basta recordar el libro de O’Gorman (2010), de amplia circulación.

El autor argumenta que la aceptación de la “invención” de la música latinoamericana permitió una serie de programas pedagógicos, diplomáticos, políticos e intelectuales que lograron introducir a la región en conversaciones sobre la globalización cultural y permitió involucrar, por primera vez, actores y esferas más allá de los círculos estrictamente intelectuales (Palominos 2020: 12).

Para validar sus hipótesis, el autor se inclina por caracterizar algunos de los procesos vividos por la música en los tres mayores mercados de Latinoamérica durante el período en estudio, Argentina, Brasil y México. Sin embargo, aquí notamos una cierta parcialidad. Los casos más tratados, y con mayor profundidad, corresponden a Argentina, país del cual es oriundo, siendo México y sus casos, los menos abordados dentro del libro.

Este insumo constituye un aporte por varias razones. La riqueza de las fuentes primarias y de la bibliografía es notable, tanto por la variedad y calidad, como por la profundidad en el tratamiento y sus cruces, específicamente la mirada transnacional,

que permite pensar Latinoamérica como una región cultural con características comunes. Por otra parte, el modo en que el autor aborda el panamericanismo musical, que recientemente ha sido tratado por otras autoras como Amanda Minks (2020) y Carol Hess (2013), denota una visión regional amplia que se une con los factores económicos, políticos y pedagógicos. Finalmente, también presenta un enorme potencial para su uso con fines didácticos en docencia de pregrado, por la presentación y desarrollo sólido de sus temas.

Considero que pensar el siglo XX como algo novedoso es una idea que podría analizarse críticamente, sobre todo pensando en redes de circulación cosmopolitas que definieron la práctica musical en Latinoamérica durante toda la segunda mitad del siglo XIX y que actualmente siguen siendo ampliadas y revisitadas (Izquierdo 2019).

La música es, entonces, además de una cuestión estética, un marco de referencia geográfica, y pasa a implicar nacionalismos regionales. Este marco social y cultural, tanto hoy en día como en el siglo pasado, ya se encontraba atravesado por el transnacionalismo como expresión del fenómeno de la globalización y es allí donde se sitúan las músicas. Por esto se hace necesario, teniendo en cuenta que lo global se resignifica localmente según los sujetos y el espacio geográfico de las prácticas culturales, observar y abordar lo transnacional de manera situada (Tsing 2000; Appadurai 2001 [1996]: 63–80; Gupta y Fergusson 2008).

La sedimentación del proyecto de la idea de “música latinoamericana” fue delimitada por la caracterización presentada por el propio concepto. Los sucesivos aportes presentados en este libro en torno a la idea de lo nacional, del panamericanismo y del transnacionalismo musical, así como sobre los populismos en música y la emergencia de las musicologías regionales tuvo implicancias que hoy en día podemos volver a visitar para analizar cómo construyeron sentido y cómo se significan hoy.

## Referencias

- Appadurai, Arjun  
2001 [1996] *La Modernidad Desbordada: Dimensiones Culturales de la Globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Gupta, Akhil y James Fergusson  
2008 Más allá de la “cultura”: Espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda* 7(julio-diciembre):233–256.
- Hess, Carol  
2013 *Representando al buen vecino: música, diferencia y el sueño panamericano*. New York: Oxford University Press.

Izquierdo, José

2019 The cosmopolitan muse: searching for a musical style in early- Nineteenth Century Latin America. En: Anastasia Belina, Kaarina Kilpiö y Derek B. Scott (eds.), *Music History and Cosmopolitanism*, pp. 59–73. New York: Routledge.

Minks, Amanda

2020 Inter-American Mediations: Charles Seeger, Domingo Santa Cruz, and the Politics of Transnational Musical Exchange. *Latin American Music Review* 41(1):93–119.

O’Gorman, Edmundo

2010 *La invención de América*. México: Fondo de cultura económica.

Palominos, Pablo

2020 *The invention of Latin American Music: A Transnational History*. New York: Oxford University Press.

Tsing, Anna

2000 The global situation. *Cultural Anthropology* 15(3):327–360.



# Zugehörigkeiten junger Menschen im translokalen Raum

Eine Studie am Beispiel von El Salado in der *comunidad*  
Llangahua im ecuadorianischen Andenhochland

Anna Sophie Brietzke\*

Recibido / Received: 16 de diciembre de 2020, Aceptado / Accepted: 06 de junio de 2021.

## Abstract

In diesem Artikel analysiere ich auf Basis ethnographischer Daten, wie junge Menschen aus El Salado ihre Zugehörigkeiten in einem translokalen Raum konstruieren, empfinden und reproduzieren. Dabei wird ein Zusammenspiel von Mobilität, Translokalisierung und Zugehörigkeiten sichtbar: Zum einen ist Mobilität eine Voraussetzung für das Entstehen eines translokalen Raumes, zum anderen entstehen erst durch die Mehrfachzugehörigkeiten der Menschen die *flows*, die den translokalen Raum stetig neu konstituieren.

## Schlüsselbegriffe

Translokalisierung, Zugehörigkeiten, Mobilität, Ecuador, Andenraum

## Abstract

In this article I analyse, based on my own ethnographic data, how young people from El Salado construct, sense, and reproduce their belonging in a translocal space. An interplay of mobility, translocality and belonging becomes visible: On the one hand, mobility is a condition for the emergence of a translocal space. On the other hand, it is the multiple belongings of people that create the flows which constantly reconstitute the translocal space.

## Keywords:

Translocality, Belonging, Mobility, Ecuador, Andean region

---

\* Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. E-Mail: mail@anna-brietzke.de

## Einleitung

Die Lebenswege vieler junger Menschen aus El Salado in der *comunidad*<sup>1</sup> Llangahua in Ecuador sind von Mobilität geprägt. Hauptsächlich fahren sie in die etwa 40 Kilometer entfernte Stadt Ambato, um dort zur Schule zu gehen, zu arbeiten, eine Ausbildung zu machen oder die Universität zu besuchen. Einige finden in der Stadt Ambato ein zweites Zuhause, andere sehen das Mobilsein eher als Notwendigkeit und sind glücklich, nach einer gewissen Zeit wieder in El Salado leben zu können. Ähnliche Mobilitätsdynamiken sind auf allen Teilen der Erde zu beobachten, doch die Formen sind so unterschiedlich wie die Beweggründe der einzelnen Akteur:innen. Durch die Bewegungen von Menschen, Dingen und Ideen werden Räume ständig neu konstituiert, sodass verschiedene Formen von Grenzen durchbrochen, verschoben oder aufgelöst werden. So können translokale Räume entstehen, in denen wir Menschen uns immer wieder neu positionieren. Zugehörigkeiten erweitern sich und können dabei in Kontrast zueinanderstehen oder sich überschneiden. Diese Phänomene untersuche ich in diesem Artikel am Beispiel der Mobilität junger Menschen aus der Ortschaft El Salado anhand folgender Fragen: Wodurch wird dieser spezifische translokale Raum konstituiert und welche Faktoren sind für die Konstruktion von Zugehörigkeiten junger Menschen in diesem Kontext relevant?

Diese Fragen sind in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Zum einen lassen sich mit ihrer Beantwortung Beispiele für Formen des Zusammenspiels von Mobilität, Translokalität und Zugehörigkeiten aufzeigen. Durch den Fokus auf einen innerstaatlichen Kontext werden Ansätze dieser Konzepte erweitert, da bisher in Bezug auf Bewegungen zwischen Orten innerhalb von Nationalstaaten vergleichsweise wenige Theorien existieren (Brickell und Datta 2011: 10). In Ecuador wurden zwar bis zum Ende der 1980er Jahre die internen Bewegungen zwischen Land und Stadt vermehrt untersucht (Farrell 1985; León Velasco 1985; Lentz 1997 [1988]), das wissenschaftliche Interesse daran ist jedoch in den letzten Jahrzehnten aufgrund einer stärkeren Fokussierung auf internationale Migrationsbewegungen, vornehmlich in die USA (Kyle 2000) und nach Spanien (Wagner 2009), zurückgegangen. Zum anderen nimmt der Artikel ein Themengebiet in den Blick, das heute eine hohe gesellschaftliche Relevanz hat, wie Joanna Pfaff-Czarnecka herausstellt: „Die Frage, wie sich die menschliche Mobilität über geografische Distanzen und über soziale Grenzziehungen hinweg mit dem Bestreben nach sozialem Zusammenhalt vereinen lässt, gehört zu den größten Herausforderungen unserer Zeit“ (2012: 95). Um die Faktoren herauszustellen, die für die Konstruktionen von Zugehörigkeiten junger Menschen in El Salado eine Rolle spielen, gebe ich nach der Darstellung meiner Methodik zuerst eine Einführung zum Thema Mobilität junger Menschen aus El Salado. Vor diesem Hintergrund stelle ich die Konzepte Translokalität und Zugehörigkeiten ausführlich dar und bringe sie anschließend mit meiner empi-

<sup>1</sup> *Comunidad* bedeutet Gemeinschaft, Gemeinde; in diesem Text ist damit die *comunidad indígena* (indigene (Dorf)gemeinschaft) gemeint.

rischen Forschung in Verbindung. Hierbei untersuche ich sowohl das Phänomen des translokalen Raums „El Salado – Ambato“ als auch die individuellen mehrfachen Zugehörigkeiten der Akteur:innen.

## Methodik

Die Grundlage für die vorliegende Arbeit ist meine Bachelorarbeit, für die ich im September und Oktober 2016 eine Feldforschung in El Salado in der *comunidad* Llangahua durchführte. Die ethnografische Feldforschung ist ein „empirisches und methodenplurales Erhebungsverfahren“ (Cohn 2014: 75), bei dem soziale Prozesse und kulturelle Phänomene untersucht und gedeutet werden. Sie zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie vor Ort durchgeführt und erst durch das eigene Erleben und die Interaktionen zwischen den Forschenden und den Akteur:innen möglich wird (Bischoff 2014: 27). Meine Forschung fand als „multi-sited ethnography“ (Marcus 1995) in El Salado und umliegenden Ortschaften statt. Ich begleitete Akteur:innen auf ihren Reisen zwischen diesen Orten oder nach Ambato und dort in verschiedene Stadtviertel, in die Schule, auf Märkte und in das Stadtzentrum. So war es mir als Forschende möglich, eine ähnliche Mobilität wie die meiner Gesprächspartner:innen zu erfahren und die Wege und Verflechtungen selbst zu erleben. Als Forschungsmethoden wählte ich die teilnehmende Beobachtung sowie leitfadengestützte qualitative Interviews und offene Gespräche. In einem Forschungstagebuch notierte ich Beobachtungen, fertigte Gedächtnisprotokolle der offenen Gespräche an und reflektierte die Interviews. Die aufgenommenen Interviews transkribierte ich. Meine Analyse stützt sich somit auf Interviewtranskripte und auf Beobachtungs- und Gedächtnisprotokolle.

Die Interviews führte ich mit acht Personen – vier Frauen und vier Männern – im Alter von 17 bis 25 Jahren durch. Bei der Auswahl meiner Gesprächspartner:innen achtete ich auf ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis und legte Wert darauf, eine möglichst große Vielfalt an Beschäftigungen einzubeziehen. Unter den acht jungen Menschen finden sich ein Schüler, zwei Auszubildende (im Bereich *belleza*<sup>2</sup> und bei der Polizei), ein Student (Agrarindustrie) und vier Berufstätige (Angestellte auf dem Markt und im Restaurant, Lehrerin, selbstständige ambulante Verkäuferin und Angestellter im Einzelhandel). Da „das Herausstellen der Perspektive[n] der Akteurinnen und Akteure eine wichtige methodologische Forderung in der Kulturanthropologie [ist]“ (Bischoff 2014: 25), gebe ich meinen Gesprächspartner:innen in dieser Arbeit viel Raum für ihre persönlichen Sichtweisen, Formulierungen, Schlüsse und Erzählungen. Bevor die jungen Menschen in der Analyse selbst zu Wort kommen, stelle ich zunächst die Kontexte ihrer Mobilitätsbewegungen dar, die ebenfalls auf Interviews, Gesprächen und Beobachtungen basieren.

---

<sup>2</sup> *Belleza* meint in diesem Kontext eine Ausbildung, die Kosmetik, Maniküre und Frisieren umfasst.

## Die Mobilität junger Menschen aus El Salado

Die Ortschaft El Salado (Abbildung 1) liegt auf etwa 3550 m im Westen der Provinz Tungurahua im zentralen Andenhochland Ecuadors. Die drei *sectores*<sup>3</sup> El Salado, Loma Gorda und Escaleras bilden die *comunidad* Llangahua. Das Land der heutigen *comunidad* Llangahua war seit Ende des 16. Jahrhunderts in der Hand von Großgrundbesitzer:innen, bis die indigene Bevölkerung es in den 1970er Jahren erfolgreich zurückforderte, wenn auch in einem langwierigen Prozess und in Form eines Rückkaufs (Gespräch mit César<sup>4</sup>, Bewohner aus El Salado, 17.09.2016; Villarroel Herrera 1998: 20-21). Als *comunidad* bewirtschafteten die Einwohner:innen ihr Land vorerst gemeinschaftlich, bis sie in den 1990er Jahren begannen, jeder Familie Parzellen zuzuteilen (Gespräch mit César, Bewohner aus El Salado, 17.09.2016). Die Bewohner:innen El Salados beziehen ihr Einkommen heute hauptsächlich aus der kleinbäuerlichen Landwirtschaft: Milchviehhaltung, Ackerbau (Abbildungen 2 und 3) und die Haltung von Schafen, Schweinen, Hühnern und Meerschweinchen tragen zum Einkommen und zur Selbstversorgung bei. Llangahua und die umliegenden *comunidades* sind extremen Witterungsbedingungen ausgesetzt. Durch die Temperaturen, die meist zwischen -2 und 12 Grad liegen (Yépez 2012: 16), starke Sonneneinstrahlung, plötzlichen Frost, extreme Niederschläge oder ausbleibenden Regen sind die landwirtschaftlichen Aktivitäten immer mit einem Risiko verbunden (Lacour 2005: 28). Dies trägt dazu bei, dass die Bewohner:innen neben der Landwirtschaft zahlreiche weitere Tätigkeiten ausüben. Kleine Geschäfte, eine Gemeinschaftsbank, zwei Käsereien, eine Bäckerei und der wöchentlich stattfindende Markt bieten Beschäftigungsmöglichkeiten in El Salado. Darüber hinaus sind jedoch nur wenige der weiteren Tätigkeiten im Ort selbst lokalisiert.

Das häufigste Ziel für arbeitsbedingte Mobilität ist seit den 1990er Jahren die Stadt Ambato (Gespräch mit César, Bewohner aus El Salado, 01.10.2016), die von El Salado über eine schmale Serpentinstraße in etwas weniger als einer Stunde Fahrt zu erreichen ist (Abbildung 4). Als Hauptstadt der Provinz Tungurahua und durch seine Lage an der Panamericana<sup>5</sup> ist Ambato das politische und ökonomische Zentrum Tungurahuas. Auch das Netzwerk aus Märkten, das in der Provinz existiert, läuft in Ambato zusammen (Ospina 2010: 128). Hervorzuheben ist jedoch, dass die Menschen aus El Salado längst nicht nur aufgrund ihrer dortigen Arbeit nach Ambato fahren, sondern auch, um dort Besorgungen zu erledigen oder Verwandte zu besuchen.

---

<sup>3</sup> Häufig sind *comunidades* in Ecuador in *sectores* unterteilt, daher ist *sector* hier mit Ortschaft zu übersetzen.

<sup>4</sup> Meine Interviewpartner:innen haben selbst gewählt, ob sie in diesem Artikel mit erstem und/oder zweitem Vornamen, Spitznamen oder Pseudonym genannt werden.

<sup>5</sup> Die *carretera Panamericana* ist ein Schnellstraßennetz, das den amerikanischen Kontinent von Süden nach Norden verbindet.



Abb. 1 (links): Zentrum von El Salado. Abb. 2 (rechts): Milchviehhaltung in Llangahua (Fotos: Anna Sophie Brietzke 2016).

In diesem Artikel liegt der Fokus auf den Bewegungen der jungen Generation, also der Jugendlichen und jungen Erwachsenen, die regelmäßig nach Ambato fahren. Viele von ihnen pendeln täglich, andere haben ein kleines Haus in Ambato, wohnen zur Miete oder bei Verwandten und fahren nur am Wochenende zurück nach El Salado. Die Beweggründe, die meine Interviewpartner:innen für ihre Mobilität nennen, sind sehr vielfältig. Meist betreffen sie entweder berufliche Perspektiven und das damit verbundene höhere Einkommen oder Möglichkeiten der (Aus-)Bildung. Letzteres bezieht sich sowohl auf die eigene berufliche Ausbildung oder Universitätsbildung als auch auf die Schulbildung der Kinder. Da die Schule in Llangahua einen landwirtschaftlichen Schwerpunkt hat, werden in Ambato häufig Alternativen zur Landwirtschaft gesucht. Jene Mobilitätsbewegungen, die mit beruflichen Perspektiven verbunden sind, begründen sich häufig auf den Mangel an Arbeitsmöglichkeiten in Llangahua und auf das unzureichende Einkommen durch Milchviehhaltung und Ackerbau. So ist für manche das Arbeiten in der Stadt eine Strategie, um gleichzeitig die Familie zu unterstützen und in gewisser Weise die landwirtschaftliche Tätigkeit aufrechtzuerhalten. In Ambato werden die jungen Menschen für ihre Arbeit außerdem wöchentlich bezahlt, was viele von ihnen gegenüber dem unregelmäßigen bzw. punktuellen Einkommen aus der Landwirtschaft bevorzugen. In der Stadt finden die jungen Menschen zum Beispiel Beschäftigungen in Restaurants, Internetcafés oder auf Märkten. Vorwiegend Frauen arbeiten selbstständig als ambulante Verkäuferinnen oder als Kindermädchen. Viele Männer arbeiten im Bauwesen oder im Sicherheitsdienst. Nicht selten vermitteln Verwandte, Freund:innen und Nachbar:innen aus der *comunidad* den jungen Menschen diese Arbeitsplätze in Ambato, verhelfen ihnen zu einer Unterkunft und unterstützen sie dabei, sich zurechtzufinden. Soziale Netzwerke bilden demzufolge eine wichtige Grundlage für die Entstehung der Mobilitätsdynamiken zwischen El Salado und Ambato. Um zu untersuchen, welche Rolle diese Art von Leben für die Räume Ambato und El Salado sowie für die Zugehörigkeiten der jungen Menschen spielt, ist es unerlässlich, die Konzepte Translokalisierung und Zugehörigkeiten näher zu beleuchten.



Abb. 3 (links): Anbau von Zwiebeln, dicken Bohnen und Kartoffeln in Llangahua.  
Abb. 4 (rechts): Zentrum von Ambato (Fotos: Anna Sophie Brietzke 2016, 2013).

## Translokalität und Zugehörigkeiten: Zwei interdisziplinäre Konzepte

Für Mobilitätsdynamiken spielen Räume und Orte eine entscheidende Rolle. Neben der Betonung des Fließenden und Grenzüberschreitenden (Freitag 2005: 5) sollte deshalb auch räumlichen (und sozialen) Verortungen wissenschaftliches Interesse zugestanden werden. Schließlich sind Menschen, die mehr als einen Lebensmittelpunkt haben, nicht nur mobil, sondern auch verortet (Brickell und Datta 2011: 8-9). Diese „Wechselbeziehung zwischen Transgression und Lokalisierung“ (Freitag 2005: 5) kann mit dem Konzept Translokalität gefasst werden, weist jedoch auch darauf hin, dass das Mobilsein und das Leben in translokalen Räumen eine Herausforderung für die Zugehörigkeiten von Menschen darstellt. Ihre sozialen Beziehungen werden komplexer und ihre gesellschaftlichen und kulturellen Bindungen erweitern sich. Mit Mobilität und Translokalität gehen demzufolge immer (Re-)Konstruktionen von Zugehörigkeiten einher.

Die Konzepte Translokalität und Zugehörigkeiten stellen die theoretische Grundlage für die Analyse der empirischen Daten dar, womit die beobachteten gesellschaftlichen Prozesse in entsprechenden (inter)disziplinären Diskursen verortet werden. Translokalität wird Julia Verne zufolge entweder als Perspektive oder als Phänomen betrachtet. Als Perspektive kann Translokalität als „a term indicating a relational and dynamic understanding of the world which emphasises movement and connection“ (2012: 15) verstanden werden. Das Phänomen Translokalität wird laut Verne in verschiedenen Kontexten und von einzelnen Disziplinen jeweils unterschiedlich definiert. So wird das Konzept von einigen Autor:innen verwendet, um die Zusammenhänge zwischen dem „Lokalen“ und dem „Globalen“ zu verdeutlichen (vertikale Dimension), und von anderen, um die Verbindungen zwischen zwei voneinander getrennten Orten zu analysieren (horizontale Dimension). In anderen Fällen soll mithilfe des Konzepts ausschließ-

lich darauf hingewiesen werden, dass Handlungen an einem Ort immer mit Handlungen an anderen Orten verbunden sind (Verne 2012: 15). Verne kritisiert, dass bei dem vertikalen Ansatz „das Globale“ oft als etwas Allgemeines, auf der ganzen Welt präsent dargestellt wird, während „das Lokale“ jeweils nur auf die globalen Prozesse reagiert, mit ihnen zu kämpfen hat oder sich ihnen widersetzt. Tatsächlich sind Globalität und Lokalität jedoch eng verwoben und Phänomene damit letztendlich immer von beidem beeinflusst. Den horizontalen Ansatz, die durch Mobilität entstandene Verbindung zweier Orte und dabei insbesondere den Einfluss eines Ursprungsortes auf einen Zielort zu untersuchen, hält Verne für zu schematisch und zu statisch (Verne 2012: 17).

Vernes Definition von Translokalität geht stattdessen von den Überlegungen von Tim Oakes und Louisa Schein aus. Ihnen zufolge bietet das Konzept der Translokalität die Möglichkeit, „to highlight a simultaneous analytical focus on mobilities *and* localities“ (Oakes und Schein 2006: 1, H.i.O.). Durch diese gleichzeitige Betrachtung von Bewegung und Verortung kann einerseits die Dynamik betont werden, die durch die *flows* von Menschen, Dingen und Ideen entsteht, und andererseits, wie Menschen die translokalen Räume wahrnehmen, in denen sie leben: „Therefore, this idea of translocality incorporates both mobility and emplacement and is about studying what flows through places as well as what is in them“ (Verne 2012: 19). Somit bezieht Translokalität sich weder auf einen einzigen Ort, noch auf eine Mehrheit von Orten, sondern auf einen abstrakten Raum, den die zwischen den Orten existierenden Verbindungen erst entstehen lassen. Dadurch kann berücksichtigt werden, dass durch Translokalität verschiedene Formen von Grenzen zwischen Orten und Räumen durchbrochen werden (Verne 2012: 18-19). Diese Grenzen sind nicht nur geografisch, wie zum Beispiel die Trennung zwischen zwei Provinzen, sondern können auch als soziale oder ethnische Grenzen konstruiert sein. Das Konzept der Translokalität hat das Potenzial, solche Begrenzungen aufzulösen und Räume neu zu definieren.

Translokalität ist also „nicht mit räumlicher Mobilität oder kulturellem Transfer an sich gleichgesetzt“ (Freitag 2005: 3), sondern als ein Phänomen zu verstehen, das sich aus der Mobilität heraus entwickelt, reproduziert und verändert. Mobilitätsdynamiken sind gekennzeichnet durch zahlreiche *flows*, mit denen Arjun Appadurai die globalen Verflechtungen von Menschen, Bildern und Informationen, Maschinen und Technologien, Geld sowie Ideen und Ideologien bezeichnet (Appadurai 2010 [1996]: 33-37). Dass Menschen sich hin- und herbewegen, impliziert auch, dass sie an mehreren Orten handeln, über räumliche Entfernungen hinweg kommunizieren und dass sich Dinge zwischen den Orten bewegen. Diese sich gegenseitig beeinflussenden und ineinandergreifenden *flows* verbinden Orte und lassen einen erweiterten, abstrakten Raum entstehen, der als translokal bezeichnet wird (Etzold 2016: 171). Dadurch, dass der translokale Raum durch Mobilität überhaupt erst entsteht, wird er durch die Bewegungen immer wieder in neuen Formen reproduziert, befindet sich also in ständigem Wandel. Die damit verbundenen „mehrfachen Verortungen und vielfältigen Loyalitäten“ (Blumtritt 2009: 32) der Menschen deuten auf ein Phänomen hin, das eng mit Translokalität ver-

bundenen ist: „[P]eople [...] have come to be *translocal*, that is, to belong to more than one locality simultaneously“ (Oakes und Schein 2006: i, H.i.O.). Vor allem in translokalen Räumen sind Zugehörigkeiten meist vielfach verortet.

In zweifacher Hinsicht ist Translokalität eine wichtige Grundlage für das Verständnis von Zugehörigkeiten in einer Welt, die von globalen Vernetzungen geprägt ist. Erstens impliziert das Konzept der Translokalität ein Denken außerhalb vermeintlich feststehender Grenzen: „[T]erritorial boundaries need to be overcome to describe *ethnicity, citizenship and belonging*“ (Albiez et al. 2011: 12, H.i.O.). Dadurch, dass mit dem Konzept Translokalität Vernetzungen und *flows* anerkannt werden, müssen Konzepte wie Ethnizität oder Zugehörigkeiten vor allem räumlich neu gedacht werden. Zweitens lässt sich erst durch die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Translokalität und den damit verbundenen Bewegungen zwischen mehreren Orten nachvollziehen, weshalb Mobilität eine solche Herausforderung für Zugehörigkeitskonstruktionen darstellt: Laut Andrea Blumtritt führen „Vernetzungsprozesse und reziproke Einflussnahmen verschiedener lokaler Bezugspunkte“ zu einer „Erweiterung des Zugehörigkeitshorizontes“ (Blumtritt 2009: 34). Es ist nicht nur möglich, sich gleichzeitig der eigenen Familie, einer Freundesgruppe, Schulklasse, Nachbarschaft und eventuell auch einem Nationalstaat zugehörig zu fühlen, sondern sogar zwei oder mehr Freundesgruppen, Nachbarschaften und Nationalstaaten (Pfaff-Czarnecka 2011: 210).

Zugehörigkeiten werden von jedem Menschen individuell oder aber auch von Gruppen kollektiv konstruiert und erfahren (Pfaff-Czarnecka 2013: 1). Diese Konstruktionen sind performativ, das heißt, sie entstehen und reproduzieren sich durch die täglichen Erfahrungen und (meist wiederholten) Handlungen der Akteur:innen sowie durch die Interaktionen mit ihrem sozialen Umfeld, materiellen Dingen und ihrer Umwelt (Albiez et al. 2011: 14; Yuval-Davis 2011: 15). Zugehörigkeiten sind außerdem multipel bzw. multidimensional, multilokal und dynamisch (Yuval-Davis 2011: 12): Da es möglich ist, sich gleichzeitig und/oder situationsabhängig mehreren Gruppen, Menschen und Orten zugehörig zu fühlen, die sich sogar in großer physischer Distanz zueinander befinden können, lässt sich von „Mehrfachzugehörigkeiten“ (Blumtritt 2009: 33) sprechen, die zwar in vielen Fällen ein Nebeneinander erlauben, jedoch auch Spannungen hervorrufen können (Pfaff-Czarnecka 2011: 208). Die Konstruktionen von Zugehörigkeit sind von Raum und Zeit abhängig und dynamisch, können sich also durch Bewegung oder mit dem Älterwerden verändern: „In the course of time, my belonging will shift. [...] I position myself anew. [...] Some passages in the course of life demand abandoning a former location of belonging“ (Pfaff-Czarnecka 2011: 209). Außerdem sind Zugehörigkeiten grenzüberschreitend, das heißt, sie können wie die *flows* unabhängig von geografischen oder sozialen Grenzziehungen konstruiert werden, bewegen sich jedoch in vielen Fällen innerhalb dieser.

Ghassan Hage versteht Zugehörigkeit als „das kombinierte Resultat von Vertrautheit, Sicherheit, Gemeinschaft und des Sinns für Möglichkeit“ (zitiert in Pfaff-Czarnecka

2012: 12). Nira Yuval-Davis (2011: 10) bezeichnet Zugehörigkeiten wiederum als verschiedene Formen emotionaler Bindungen. Diese werden durch eine Vielzahl von Faktoren konstruiert, die laut Marco Antonsich autobiografische, relationale, kulturelle, ökonomische und rechtliche Faktoren sein können. Durch die emotionalen Bindungen entsteht das individuelle Gefühl, an einem Ort zu Hause zu sein, von Antonsich als „place-belongingness“ bezeichnet (2010: 647). Auch wenn Orte in vielen Fällen eine wichtige Rolle für das Zugehörigkeitsempfinden spielen, ist diese Definition für eine Untersuchung von Zugehörigkeiten in translokalen Räumen zu statisch und ortsbezogen. Aus diesem Grund möchte ich das Konzept von Pfaff-Czarnecka hinzuziehen, die die Konstruktion von Zugehörigkeiten an Gemeinsamkeiten, Gegenseitigkeiten und Bindungen festmacht und dadurch die sozial-gemeinschaftliche Komponente von Zugehörigkeiten hervorhebt:

In my view, belonging as an emotionally charged social location combines (1) perceptions and performance of *commonality*; (2) a sense of *mutuality* and more or less formalised modalities of collective *allegiance*, and (3) material and immaterial *attachments* that often result in a sense of *entitlement* (Pfaff-Czarnecka 2011: 201, H.i.O.).

In Verbindung mit meinen eigenen Überlegungen vor dem Hintergrund der empirischen Daten ergibt sich ein erweitertes Spektrum an Faktoren, mit dem auch grenzüberschreitende und im Vergleich zu Antonsichs Theorie weniger raumgebundene Zugehörigkeiten berücksichtigt werden können. Dementsprechend werden emotionale Bindungen durch Faktoren (re)produziert, die sich in räumlich-territoriale, sozial-gemeinschaftliche, symbolisch-kulturelle, zeitliche, politisch-rechtliche und ökonomische Faktoren unterteilen lassen (Abbildung 5). All diese Faktoren sind sozial konstruiert, das heißt, die emotionale Bindung entsteht erst durch die Bedeutungen, die Menschen ihnen zuschreiben.

Die räumlich-territorialen Faktoren beziehen sich auf Orte oder geografische Räume. Während Antonsich durch einen Fokus auf „place-belongingness“ (2010: 647) bei allen Faktoren eine Verknüpfung zu Räumlichkeit zieht, soll diese in dem hier vorgestellten erweiterten Modell durch die räumlich-territorialen Faktoren zusammengefasst und klar benannt werden. Räumlich-territoriale Faktoren können weiter aufgeteilt werden in autobiografische und landschaftliche Faktoren. Autobiografische Faktoren stehen in Zusammenhang mit der persönlichen Vergangenheit, darunter fallen raumgebundene Erfahrungen, aber auch Erinnerungen an die eigene Kindheit oder an Vorfahren, die an demselben Ort lebten (Antonsich 2010: 647). Landschaftliche Faktoren werden dabei von Antonsich nicht einbezogen und wurden deshalb im erweiterten Modell ergänzt. Sie beziehen sich auf die Natur und die Ästhetik der Landschaft, denn emotionale Bindungen an Orte können beispielsweise durch ein besonderes Panorama oder eine bestimmte Vegetation geprägt sein. Die sozial-gemeinschaftlichen Faktoren führen zu einer Gruppenzugehörigkeit und entstehen durch die von Pfaff-Czarnecka beschriebenen Gemeinsamkeiten und Gegenseitigkeiten (2011: 201). Gemeinsamkeiten können ein



Abb. 5: Faktoren der Konstruktion von Zugehörigkeiten (Eigene Grafik auf Grundlage von Antonsich 2010 und Pfaff-Czarnecka 2011).

ähnlicher Alltag, geteilte Interessen, Werte, Erfahrungen, dieselbe Altersgruppe oder derselbe Geburtsort sein. Mit Gegenseitigkeiten sind „norms of reciprocity, loyalty und commitment“ gemeint, also menschliche Beziehungen, die gegenseitige Erwartungen und Verpflichtungen einschließen (Pfaff-Czarnecka 2011: 205). Symbolisch-kulturelle Faktoren wiederum umfassen Dinge, aber auch Sinneserfahrungen, (kulturelle) Praktiken, Gewohnheiten und Sprachen (Antonsich 2010: 648). Da diese nicht zwangsläufig kulturell sind, habe ich Antonsichs Kategorie „kulturell“ um die Symbolik ergänzt. Zeitliche Faktoren beziehen sich auf den Zeitraum, in dem man sich in einem bestimmten Umfeld befindet. Erst im Laufe der Zeit leben Menschen sich an einem Ort oder in einer Gruppe ein und bauen meist erst dann emotionale Bindungen auf. Ein politisch-rechtlicher Faktor kann beispielsweise eine Staatsangehörigkeit sein, die Sicherheit gibt, da sie mit bestimmten Rechten verbunden ist (Antonsich 2010: 648) Auch in diesem Fall habe ich Antonsichs Kategorie erweitert: Die hier zu betrachtenden Faktoren sind häufig nicht nur rechtlich, sondern auch politisch, wie bereits am Beispiel der Staatsangehörigkeit deutlich wird. Ökonomische Faktoren bedeuten laut Antonsich in den meisten Fällen eine gewisse finanzielle Sicherheit und Eingebundenheit in die lokale Wirtschaft, unter der man sich vorstellen kann, auch in Zukunft zu den gegebenen Bedingungen zu leben (Antonsich 2010: 648).

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass diese Faktoren nicht in jedem Fall gleich relevant sind, sondern es immer von der jeweiligen Person oder Gruppe abhängt, die mit diesen Faktoren ihre Zugehörigkeiten konstruiert. Außerdem sind die einzelnen Faktoren nicht immer strikt voneinander zu trennen. Beispielsweise kann Landbesitz gleichzeitig ein autobiografischer, landschaftlicher, rechtlicher und ökonomischer Faktor sein. Sicherlich lassen sich auch Aspekte finden, die keinem der genannten Faktoren zuzuordnen sind. Allgemeingültigkeit ist jedoch auch nicht der Anspruch dieser Kategorien. Stattdessen soll mit ihnen ein erweiterbarer Rahmen entworfen werden, der eine umfassende Analyse der Aspekte ermöglicht, durch die Empfindungen von Zugehörigkeit entstehen.

## Der translokale Raum „El Salado – Ambato“

Vor dem Hintergrund der Konzepte Translokalität und Zugehörigkeiten lassen sich die bei meiner Feldforschung erhobenen Daten hinsichtlich der Forschungsfragen analysieren. Bevor ich die Konstruktionen von Zugehörigkeiten analysiere, gehe ich an dieser Stelle auf die Entstehung und Reproduktion der Verflechtungszusammenhänge zwischen El Salado und Ambato ein. Durch die sich zwischen El Salado und Ambato bewegenden *flows* entstehen soziale, kulturelle und ökonomische Verflechtungen. Im Folgenden möchte ich Beispiele für drei verschiedene *flows* geben: soziale Beziehungen, Kommunikation und Lebensmittel.

Zunächst ist festzustellen, dass die Interaktionen und Beziehungsgeflechte der jungen Menschen nicht lokal begrenzt, sondern vielmehr durch ihre Translokalität gekennzeichnet sind: „Maintaining close relations to people at multiple places – people with similar origin in the urban neighbourhood, other people in the home community and family members in the city, [or] back home [...] – is a crucial aspect of translocal life“ (Etzold 2016: 174). Ein Beispiel für diese translokalen Beziehungen ist Magycitas regelmäßiger Kontakt zu den beiden anderen ambulanten Verkäuferinnen aus El Salado, mit denen sie sowohl den Geburtsort teilt als auch die neue Beschäftigung in Ambato und das translokale Leben. Wenn die Frauen sich während der Arbeit begegnen, unterhalten sie sich über das Tagesgeschäft, über die Neuigkeiten aus Llangahua und darüber, wann sie das nächste Mal nach El Salado fahren. Durch ihre regelmäßige Kommunikation und den Informationsaustausch über die *comunidad* halten die drei Frauen die Verbindung zur *comunidad* aufrecht. Die *comunidad* lässt demnach nicht nur die Mobilität entstehen, sondern die Mobilitätsdynamiken reproduzieren darüber hinaus die *comunidad* als Gemeinschaft auch außerhalb ihrer räumlich-geografischen Verortung. Durch soziale Verflechtungen zwischen El Salado und Ambato wie diese kann sich der soziale Raum vom geografischen lösen (Wehr 2006: 14).

Für die jungen Menschen, die unter der Woche in Ambato leben, ist es dennoch schwierig, über die räumliche Distanz hinweg mit Personen in El Salado in Kontakt zu tre-

ten, da es dort weder Telefonanschlüsse noch Handynetz gibt. Während die Schlussfolgerung naheliegt, das Nichtvorhandensein eines Telefonnetzes würde die Translokalisierung beeinträchtigen, weil der *flow* der Kommunikation deutlich eingeschränkt wird, ist bei näherer Betrachtung zu erkennen, dass dadurch andere *flows* viel intensiver genutzt werden, wie beispielsweise jener der Menschen in Bewegung: Die Nachricht von Magycitas Mutter in El Salado an ihre Tochter in Ambato, dass sie am nächsten Tag nicht zu Besuch kommen kann, wird mündlich von einer Nachbarin überbracht. Durch diese Geste der Unterstützung wird die Reziprozität und damit die Zugehörigkeit zur *comunidad* reproduziert. Die *flows* beziehen sich demnach nicht auf bestimmte Aspekte, die im Zuge der Globalisierung entstanden sind und in El Salado plötzlich erscheinen, sondern beschreiben insgesamt eine verstärkte Mobilität und Vernetzung.

Zu den Gegenständen, die am häufigsten zwischen El Salado und Ambato bewegt werden, gehören Lebensmittel. Frank nimmt beispielsweise jede Woche Lebensmittel von El Salado mit und kauft in Ambato nur selten ein:

Antes bajaba yo en bús, en Águila Dorada. Ahora yo viajo en carro de mi papá [...]. [É]l me va a dejar en la casa. Me van llevando de aquí las cosas que tengo que comer. Las papas, el arroz, así [...]. Siempre llevo de aquí. O a veces hago compras, pero raramente (Interview mit Frank, Schüler, 01.10.2016).

Magycita kauft in Ambato gelegentlich Bananen, Brot und Fleisch für ihre Familie in El Salado und ihre Mutter bringt ihr frische Milch von dort mit. Lebensmittel werden in beide Richtungen transportiert, um die gewohnte Ernährung beibehalten zu können, um Kosten zu sparen, um mit der Familie teilen zu können oder um etwas verzehren zu können, das es am anderen Ort nicht gibt.

Durch diese *flows* und Netzwerke zwischen El Salado und Ambato beeinflussen und verändern sich die Orte ständig gegenseitig, sodass die beiden geografischen Orte zu einem translokalen Raum verbunden werden. Malte Steinbrink (2009: 52) trennt die sozialen Beziehungen nicht wie Benjamin Etzold in obigem Zitat in urbane und ländliche, sondern spricht von einer raumungebundenen „translokalen community“. Nach Steinbrink ist die Gemeinschaft „eben nicht lokal begrenzt, sondern translokal über flächenräumliche Grenzziehungen hinweg organisiert“ (2009: 52), da nicht der Wohnort, sondern die Reziprozität ausschlaggebend für die Definition von Gemeinschaft ist. Dies bedeutet, dass die *comunidad* im Sinne von Gemeinschaft über die Grenze der *comunidad* Llangahua im territorialen Sinne hinausgeht und den städtischen Alltag in Ambato und die dortigen Bewohner:innen integriert.

## Konstruktionen und Empfinden von Zugehörigkeiten

Die meisten jungen Menschen, die einen zweiten Wohnsitz in Ambato haben, kehren regelmäßig nach El Salado zurück. An den Wochenenden oder an Feiertagen und Fes-

ten zieht es die meisten dorthin. Punktuelle Rückkehr steht auch in Zusammenhang mit dem Agrarzyklus. Während die jungen Menschen in der täglichen Milchwirtschaft nicht zwingend als Arbeitskräfte gebraucht werden, sind sie bei Aussaat und Ernte meist eingespannt. Fredy Jesús sagt, wenn er in El Salado sei, helfe er seinen Eltern: „A cuidar los animales, a la leche, a las truchas, a los cuyes, a las vacas [...]. O sea, hay infinidades de cosas que hacer acá igual“ (Interview mit Fredy Jesús, Angestellter im Einzelhandel, 28.09.2016). Solange die Eltern der jungen Menschen in El Salado leben und die Familie noch im Besitz ihres Landes ist, haben diejenigen, die in Ambato wohnen, jederzeit die Möglichkeit, nach El Salado zurückzukehren. Vor allem, wenn es in Ambato keine Arbeit gibt, stellen die Familie und die *comunidad* eine Art Auffangnetz dar:

Pero ahorita ahorita sí regresaron, bueno los que trabajan en construcciones así sí regresaron. Porque no ves que como el Ecuador está en crisis y no hay trabajo, el gobierno ya no da su trabajo, de esas construcciones que hacían en Ambato [...]. Los que trabajan en bancos, esas cooperativas, sí trabajan [...]. Pero de ahí, los que están trabajando en construcción regresaron toditos (Interview mit Gloria, Auszubildende, 20.09.2016).

Diese Option der Rückkehr wird von Familien, deren Lebensmittelpunkt in Ambato ist, aktiv offengehalten. Auch wenn beide Elternteile in der Stadt arbeiten und das Kind dort zur Schule geht, haben sie noch Land und Tiere in El Salado. Nachbarn kümmern sich dann gegen Bezahlung um die Tiere, sodass die Familie weiterhin ihr Land nutzen und einen Teil des Einkommens aus der Landwirtschaft generieren kann. Blumtritt fasst die Funktionen einer *comunidad*, in diesem Fall auch die des *sector*, wie folgt zusammen: „Die *comunidad* fungiert in diesen Räumen einerseits als kulturelles Zentrum, das die an der Peripherie der städtischen Welt lebenden *residentes* zurückbindet, und andererseits als zusätzliche ökonomische Ressource, solange der Zugang zu Land im Herkunftsort gesichert ist“ (Blumtritt 2009: 17, H.i.O.).

In den Interviews beschreiben die acht jungen Frauen und Männer ihre Zugehörigkeiten bzw. Nicht-Zugehörigkeiten größtenteils in Bezug auf Orte und Räume. Auch laut Antonsich ist „a sense of Self [...] closely associated with feelings of place-belongingness“ (Antonsich 2010: 646-647). Zugehörigkeit heißt dann, sich an einem Ort zu Hause zu fühlen, denn „[t]o belong in the modern world means to reflexively talk about home and your sense of place“ (Pfaff-Czarnecka 2011: 207). Ein Zuhause steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem persönlichen Wohlbefinden. Margarita, die nun wieder in El Salado lebt, erklärt, dass sie sich hauptsächlich wegen des Lärms und der Langeweile in Ambato nicht wohlfühle, in El Salado hingegen den ganzen Tag Beschäftigung habe, die ihr zudem Spaß bereite:

En la ciudad es muy [...] feo, o sea no es como... Yo nací aquí. Aquí por ejemplo ya se está viendo a los vecinos o [...] andamos a las ovejas, pero en la ciudad no. Siempre hay que estar acostado en las camas, están bulla y bulla, es feo. Cuando se

está sola. Cuando estoy con mi hermano o con toda la familia, ahí se puede estar, tranquilo [...]. [Ich frage sie, was sie in Ambato in ihrer Freizeit tat.] Nada. Me acostaba en la cama y me ponía a ver la televisión. O sino de pronto si está mi primo en la esquina yo iba con él a conversar, a ver televisión así. Si no, estaba acostada en la cama y me venció el sueño [sie lacht] [...]. En la ciudad casi es muy aburrido. Porque nunca es... Bueno, verá: Si me voy madrugado de aquí a la ciudad y de tarde vuelvo, sí me hace muy feliz. Pero pongamos que me voy a pasar la semana sin ver mi casa de aquí, ahí me siento muy aburrida o muy triste. No me siento bien [...]. [En El Salado] yo saco la leche en las madrugadas, hago tomar agua a las vacas, [...] de tarde me los seguro, o sea me los mudo otra vez, y eso es muy bonito. Caminar, estar con los animales ahí. Y tarde me voy a la casa, no es ningún aburrido (Interview mit Margarita, Angestellte auf dem Markt und im Restaurant, 04.10.2016).

Margarita spricht an, dass sie an den Tagen, an denen sie in Ambato wohnte, ihr Zuhause vermisst habe. Zur Arbeit nach Ambato zu pendeln würde ihr gut gefallen, da sie so jeden Tag nach El Salado zurückkehren könne. Auch Jorge sagt, in Ambato fühle er sich im Gegensatz zu El Salado nicht richtig zu Hause:

Aquí se anda con amigos así, todo así. En Ambato es... ya es otra forma. Sí, en Ambato ya hay [...] delincuentes y todo eso, no dejan andar tranquilo y por aquí por el campo se anda tranquilo, y en la noche también [...]. De todo me gusta aquí. De todo (Interview mit Jorge, Auszubildender, 11.10.2016).

In den Interviews wird deutlich, dass die verschiedenen Zugehörigkeiten jedoch sehr viel komplexer sind und über ein Gefühl des Zuhause-seins an einem bestimmten Ort hinausgehen, auch wenn meine Interviewpartner:innen sich immer wieder auf die Unterschiede zwischen El Salado und Ambato beziehen. Dabei handelt es sich laut Blumtritt oft um die „(Re-)Formulierung von Dichotomien“ (Blumtritt 2009: 35): Indem die jungen Menschen Positives und Negatives an beiden Orten beschreiben, werden Stadt und Land als Gegensätze konstruiert. In manchen Fällen unterstützt das Kennenlernen und Beschreiben des „Anderen“ die Verfestigung eigener Zugehörigkeitsvorstellungen.

Die im Folgenden von Pfaff-Czarnecka beschriebenen verschiedenen Formen emotionaler Bindungen spiegeln sehr deutlich jene wider, die von den jungen Menschen aus El Salado beschrieben wurden:

Attachments make people belong to spaces and sites, to natural objects, landscapes, climate, and to material possessions. These are forged through such disparate links as embodiment, resonance of smells and tastes [...] as well as rights, citizenship and property rights in particular. Growing up in a locality can create a strong sense of belonging – and so does the ownership of land or a house (Pfaff-Czarnecka 2011: 206).

Zwischenmenschliche Beziehungen und Gruppenzugehörigkeiten – die von Pfaff-Czarnecka an anderer Stelle erwähnt werden – sind den im Zitat genannten Aspekten hinzuzufügen. Im Folgenden analysiere ich die räumlich-territorialen, sozial-gemeinschaftlichen, symbolisch-kulturellen, zeitlichen, politisch-rechtlichen und ökonomischen Faktoren zur Konstruktion von Zugehörigkeiten. Fast alle Interviewpartner:innen nennen an erster Stelle räumlich-territoriale Faktoren für ihre Zugehörigkeit. Oft wird dabei auf den autobiografischen Faktor Bezug genommen. Die Tatsache, an einem bestimmten Ort geboren zu sein, scheint trotz (oder vielleicht auch gerade wegen) eines mobilen Lebens ein wichtiger Aspekt für Zugehörigkeitsgefühle zu sein. Fredy Jesús nennt den *sector* El Salado als Ort seiner Zugehörigkeit: „[P]ertenezco... acá a Salado! [...] Porque soy de acá, soy nacido acá, por eso“ (Interview mit Fredy Jesús, Angestellter im Einzelhandel, 28.09.2016). Autobiografische Faktoren können sich ebenso auf die Zukunft beziehen: „The commonality entailed in belonging can be conceived by actors especially relating to the past and hence catering upon nostalgia, but it also can be future-oriented [...] seeing in belonging not only the possibilities of being, but also of becoming“ (Pfaff-Czarnecka 2011: 204). Hier ist Glorias Gefühl von Zugehörigkeit in Ambato einzuordnen. Noch lebt sie in El Salado und pendelt, aber sie kann sich vorstellen, in Zukunft in der Stadt zu leben: „[Pertenezco] a Ambato. No me gusta vivir aquí. Me gusta vivir en la ciudad. No me gusta vivir solita, por eso no vivo allá [en Ambato], pero algún día que tenga familia...“ (Gespräch mit Gloria, Auszubildende, 27.09.2016).

Häufig erwähnen die jungen Menschen landschaftliche Faktoren und beschreiben den von der Landwirtschaft geprägten Alltag in El Salado und ihre Verbundenheit mit der natürlichen Umgebung: „[E]l campo es bonito, estar caminando, despejando la mente. Viendo los animales, trabajando, así. Ordeñando la leche, también es bonito. Como soy nativo de allá y me gusta pues“ (Interview mit Magycita, ambulante Verkäuferin, 30.09.2016). Durch die Konstruktion von Stadt und Land als Gegensätze liegt es nahe, dass die eigene Zugehörigkeit nur an einem der beiden Konstrukte festgemacht wird. Deutlich wird dies auch im folgenden Zitat von María Eloísa. Sie beschreibt zahlreiche Unterschiede, die ihrer Meinung nach zwischen El Salado und Ambato existieren – darunter das Essen, das Wasser, die Luft und die Geräusche – und konstruiert El Salado als eine Landschaft, die sauberer und gesünder ist:

[B]ueno sí es bonita la ciudad, pero de ahí la comida también es diferente. Aquí en el campo es más rico que en Ambato, está... no. Hasta el agua es... de otro. Pasando una semana en Ambato ya, pero le extraño como haber ido un año de aquí. Sí, que feo que es, no me acostumbro, no [...]. Aquí como yo soy nativo, me gusta estar con los animales, salir [...] a desherbar los productos, a cosechar, ayudar en la casa... Aquí todo es bonito, o sea la naturaleza mismo me gusta, los animales, todo. Me gusta que los fuentes del agua son más naturales [...]. En Ambato hasta no me gustan los sonidos de los carros, hasta el aire es diferente que aquí. Aquí en el campo vuelta aún no es muy contaminado. Hasta por eso se siente un poco sano (Interview mit María Eloísa, Lehrerin, 03.10.2016).

María Eloísa beschreibt ihre Zugehörigkeit zu El Salado durch Gerüche, Geräusche und Geschmacksempfindungen. Laut Katherine Brickell und Ayona Datta (2011: 18) kann eine „active creation of ‘home’places [...] through taste, aroma, sights and sounds“ vollzogen werden; Zugehörigkeit kann also auch durch Sinne konstruiert und empfunden werden.

Unter die räumlich-territorialen Faktoren fällt auch die persönliche Sicherheit. So kann beispielsweise ein bestimmter Raum als gefährlich wahrgenommen und konstruiert werden. Dadurch entsteht ein Gefühl von Unsicherheit, was oft ein Grund für Nicht-Zugehörigkeit ist. In einigen Interviews wird Ambato als ein Ort mit höherer Kriminalität beschrieben. Ángel zufolge gibt es in Ambato viele dunkle Ecken: „A pesar de las luces hay mucha oscuridad“ (Interview mit Ángel, Student, 06.10.2016). Dies bestätigt auch Frank: „Porque en la ciudad es más peligroso [...], puede ser secuestrado, robado. Eso es lo malo de la ciudad“ (Interview mit Frank, Schüler, 01.10.2016).

Die von meinen Interviewpartner:innen genannten sozial-gemeinschaftlichen Faktoren beziehen sich meist auf Gemeinsamkeiten und Gegenseitigkeiten innerhalb der sozialen Netzwerke. Sie berichten hauptsächlich von der Familie, aber auch von neuen Kontakten in Ambato, wie Freund:innen und Nachbar:innen. Diese Kontakte und Freundschaften verändern sich durch die Mobilität der jungen Menschen, einige gehen verloren und andere kommen hinzu. Nach ihrem Schulabschluss in El Salado hat Gloria ihre Schulfreunde nicht mehr regelmäßig gesehen, sodass der Kontakt zu vielen abbrach. In ihrer Ausbildungsstätte ist sie schnell Teil einer Gruppe von Freundinnen geworden, die ähnliche Interessen haben. Gemeinsamkeiten sind für Freundschaften und damit auch für Zugehörigkeiten besonders wichtig: „‘Commonality’ is a perception of sharing, notably sharing common lot as well as cultural forms (language, religion, and life-style), values, experience, and memory constructions. It is individually felt and embodied while collectively negotiated and performed“ (Pfaff-Czarnecka 2011: 202). Die fünf Freundinnen sitzen auch in den Kursen für ihre Ausbildung zusammen. Sie unterhalten sich über ihre Familien, über Kleidung und Haarpflege, geben im Unterricht heimlich Modezeitschriften herum und gehen nach der Schule manchmal zusammen Mittagessen.

Sozial-gemeinschaftliche Faktoren werden auch genannt, um ein Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit zu beschreiben. Fredy Jesús meint, er habe sich während seines Studiums in Ambato nicht eingelebt und seine Familie sehr vermisst:

[Vivía] con un familiar en Ambato. Pero usted sabe, siempre mamá y papá... o sea es cosa que no se puede olvidar tan rápido. Se extraña mucho [...]. No hay la misma comodidad cuando uno está solo, siempre se extraña la familia, la casa, sí, entonces yo quería que... que sí, pero a veces... mejor dicho no me enseñaba (Interview mit Fredy Jesús, Angestellter im Einzelhandel, 28.09.2016).

Auch die Zugehörigkeit zur *comunidad* spielt für die jungen Menschen eine zentrale Rolle. In Llangahua wird die Zugehörigkeit zur *comunidad* unter anderem durch Gemeinschaftsarbeit und Reziprozität reproduziert, denn zur Teilnahme an einer *minga*<sup>6</sup> ist jede Familie verpflichtet:

Sí, organizan así para la fiesta, o también trabajan así para tener agua. Sí, cuando se seca el agua tienen trabajo, todos tienen que ir a ver el agua, todos [...]. Sí, ahí no puede ir nadie [...] [sino] tienen que decir que vayan otras personas como dice el dicho: ‚Hoy por mí, mañana por tí‘ (Interview mit Frank, Schüler, 01.10.2016).

Die symbolisch-kulturellen Faktoren konnte ich eher beobachten, als dass sie in den Interviews deutlich wurden. An dieser Stelle sind vor allem die Feste zu erwähnen, da durch sie Zugehörigkeiten aktiv gefestigt und reproduziert werden. Dabei spielt natürlich immer auch der sozial-gemeinschaftliche Faktor eine Rolle, denn um Teil einer Gemeinschaft zu bleiben, ist es wichtig, Beziehungen aufrechtzuerhalten. Bei gemeinsamem Essen, Trinken und Tanzen wird der performative Charakter von Zugehörigkeit besonders deutlich. Zu einem im September 2016 stattfindenden Fest im *sector* Sanjapamba der benachbarten *comunidad* La Esperanza kommen auch Menschen aus der gesamten *comunidad* Llangahua. Zwischen den Musikstücken wird über Lautsprecher angekündigt, woher die anwesenden Jugendlichen kommen: „los jóvenes de Santa Rosa, del Casigana, de Salado, de Sanjapamba [...]“. Hier wird deutlich, dass das translokale Leben, das viele Jugendliche führen, in den *comunidades* thematisiert wird. Die Wohnorte Santa Rosa und Casigana in oder nahe Ambato werden ebenso erwähnt wie die *sectores* El Salado und Sanjapamba der *comunidades* Llangahua und La Esperanza. Die Jugendlichen, die in Ambato leben, sind also weiterhin Teil der *comunidades*, obwohl ihr Lebensmittelpunkt sich nicht mehr innerhalb des Territoriums der *comunidades* befindet.

Das Empfinden von Zugehörigkeit entsteht auch mit der Dauer, die man bereits in einem bestimmten Umfeld verbracht hat. Erst mit der Zeit entsteht eine Vertrautheit mit dem sozialen Umfeld, dem neuen Tagesablauf und der eigenen Beschäftigung. Diesen zeitlichen Faktor nennt beispielsweise Magycita, wenn sie erläutert, dass sie und ihre Familie schon ein Jahr in Picaihua, einem Vorort von Ambato wohnen und sich dort eingelebt haben. Für sie ist es unwahrscheinlich, wieder nach El Salado zurückzuziehen, da ihre Tochter und ihr Bruder sich schon sehr an das Leben in Picaihua gewöhnt haben.

Dass Zugehörigkeiten auch durch politisch-rechtliche Faktoren konstruiert werden können, zeigt folgende Aussage von María Eloísa: „Yo pertenezco acá. Al sector... O sea, país Ecuador, provincia Tungurahua, cantón Ambato, parroquia Pilahuín [...], comunidad Llangahua. Pertenezco acá a Llangahua“ (Interview mit María Eloísa, Lehrerin,

<sup>6</sup> Eine *minga* (Span., Kichwa: *minka*) ist eine Form von Gemeinschaftsarbeit, an der ein Mitglied jeder Familie aus der *comunidad* teilnimmt.

03.10.2016). Sie nennt dabei verschiedene politische Einheiten, die beginnend beim Nationalstaat immer kleiner werden, und konstruiert anhand dessen ihre nationale, regionale und lokale Zugehörigkeit (Vega und Céleri 2015: 45). Darüber hinaus spielen selbstverständlich das eigene Zuhause und der Besitz von Land eine entscheidende Rolle. Margarita erklärt, dass sie an den Tagen, an denen sie in Ambato ist, ihr Haus in El Salado sehr vermisst: „Vamos en la semana y pasamos ahí, no vemos esta casa, siempre es muy terrible, es feísimo para nosotros“ (Interview mit Margarita, Angestellte auf dem Markt und im Restaurant, 04.10.2016). Der Verkauf von Besitz hingegen kann zu einer Nicht-Zugehörigkeit führen. Sobald eine Familie ihr Haus und ihr Land verkauft hat und nicht mehr an gemeinschaftlichen Aktivitäten der *comunidad* teilnimmt, ist sie offiziell nicht mehr der *comunidad* zugehörig, wie Frank an einem Beispiel deutlich macht:

Había una familia que vivía aquí arriba y fueron a vivir en... por Tisaleo, por ahí. Fueron a vivir por ahí. [Ich frage ihn, ob sie nun nicht mehr Teil der *comunidad* sind.] Ya no. Ya no son. Ya vendieron la casa, ya vendieron los terrenos, ya fueron a vivir allá [...]. Y no vuelven (Interview mit Frank, Schüler, 01.10.2016).

Schließlich sind auch die ökonomischen Faktoren zu berücksichtigen. Zugehörigkeit kann einerseits durch finanzielle Sicherheit und berufliche Zufriedenheit empfunden werden. Andererseits deutet auch die Tatsache, dass das in Ambato verdiente Geld für Investitionen in El Salado genutzt wird, darauf hin, dass die Zugehörigkeiten zu Familie und *comunidad* mit Blick auf die Zukunft aktiv aufrechterhalten werden. Für Magycita gehören zu den Vorteilen, in Ambato zu leben, vor allem eine sichere Arbeit und ein regelmäßiges Einkommen – zwei Aspekte, die für viele Menschen wichtig sind, um sich an einem neuen Ort zu Hause zu fühlen: „Que hay un trabajo seguro. Y la plata se saca semanal“ (Interview mit Magycita, ambulante Verkäuferin, 30.09.2016). Auch in El Salado hat sie durch ihre Tiere ein finanzielles Einkommen, das sie in gewisser Weise an den Ort bindet: „Es que mis animales sí me dan plata, mensual, pero me dan“ (Interview mit Magycita, ambulante Verkäuferin, 30.09.2016). Für Margarita ist das Arbeiten in der Stadt mit Unsicherheit verbunden. Sie berichtet, dass es zurzeit nicht viel Arbeit in Ambato gebe. Selbst wenn man angestellt sei, bestehe noch die Gefahr, die Beschäftigung schnell wieder zu verlieren:

En la ciudad no hay mucha esperanza. Cuando uno es profesional en la ciudad, puede vivir toda la vida trabajando. Cuando uno no es profesional... Por ejemplo estoy trabajando en un salón. Años estoy trabajando. Cuando se va menorando el salón, puede mandar<sup>7</sup> y ya no hay trabajo, a irse no más. En la ciudad no es tranquilo trabajar. Puede estar año o dos años tranquilo trabajando, de ahí se corta el trabajo y toca volver vuelta al campo (Interview mit Margarita, Angestellte auf dem Markt und im Restaurant, 04.10.2016).

<sup>7</sup> *Mandar* bedeutet in diesem Zusammenhang jemanden zu entlassen.

Damit distanziert sie sich von der Vorstellung, dauerhaft in Ambato einer Beschäftigung nachzugehen, zumindest solange sie keine Ausbildung hat, was ihr Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit zu der Stadt verstärkt. Frank hingegen, der seit seinem 13. Lebensjahr in Ambato und El Salado lebt, würde eines Tages gerne zwei Häuser haben: „Me gustaría tener aquí y también en Ambato [...]. Sí, me gustaría tener en ambos lados [...]. [Pertenezco] a los dos lados. Sí, a los dos. A Ambato y aquí. Bueno, más aquí. Porque aquí nací y soy de aquí“ (Interview mit Frank, Schüler, 01.10.2016). Deutlich wird hier dennoch eine ungleiche Stärke der Zugehörigkeit, die Frank damit begründet, an einem der beiden Orte geboren und aufgewachsen zu sein.

## Translokale Zugehörigkeiten: Eine Schlussbetrachtung

Wie in der Analyse deutlich wird, führt Mobilität nicht zwangsläufig zu einer Hin- und Hergerissenheit zwischen zwei Orten oder einem Gefühl des Dazwischenseins, sondern zu der Konstruktion von neuen translokalen Räumen. Die räumlich-territorialen, sozial-gemeinschaftlichen und symbolisch-kulturellen Aspekte, die ein Zuhause oder die Zugehörigkeiten zu einer Gruppe ausmachen können, sind an mehreren Orten präsent. Familien, Freundschaften, die *comunidad*, das eigene Zuhause und damit auch jegliche Zugehörigkeiten können letztendlich translokal sein. Die sozialen Beziehungen und im Zuge dessen auch die Gemeinsamkeiten und Gegenseitigkeiten der Familienmitglieder und der Mitglieder der *comunidad* sind nicht auf die räumliche Begrenzung des *sector* oder der *comunidad* beschränkt. Durch die Mobilität erweitert sich die *comunidad* vielmehr über ihre territorialen Grenzen hinaus.

Sich mehrfach und translokal zugehörig zu fühlen, bedeutet nicht, dass die Zugehörigkeit auf einer Seite schwächer sein muss als auf einer anderen. Trotzdem sind translokale Räume eine besondere Herausforderung für das Zugehören: „Belonging is hard work, means maintaining relations and displaying loyalty and commitment. Diverse belongings must be combined and are usually weighted against each other“ (Pfaff-Czarnecka 2011: 210). Zwischenmenschliche Beziehungen müssen durch „Anwesenheit, Investition der eigenen Zeit und finanzielle Beiträge zum Wohle der Gemeinsamkeit“ (Pfaff-Czarnecka 2012: 32) aufrechterhalten werden, was in translokalen Räumen nicht immer einfach ist.

In diesem Artikel habe ich die verschiedenen Konstruktionen von Zugehörigkeiten junger Menschen aus El Salado in einem von Mobilität geprägten translokalen Raum analysiert. Der translokale Raum „El Salado – Ambato“ entsteht durch die *flows* von Menschen, Dingen und Ideen, die sich zwischen den beiden Orten bewegen bzw. bewegt werden und die einzelnen Orte beeinflussen. Durch ihre Handlungen und Vorhaben gestalten die jungen Menschen aus El Salado den translokalen Raum mit. Die vielzähligen Formen von Zugehörigkeiten werden von den jungen Menschen anhand räumlich-territorialer, sozial-gemeinschaftlicher, symbolisch-kultureller, zeitlicher, politisch-

rechtlicher und ökonomischer Faktoren konstruiert, empfunden und reproduziert. Diese Zugehörigkeiten werden individuell wahrgenommen und den einzelnen Faktoren wird von jedem und jeder Einzelnen unterschiedlich viel Bedeutung beigemessen. Zugehörigkeiten werden vor allem in translokalen Räumen je nach Kontext und Situation immer neu konstruiert, dadurch ständig erweitert und können somit selbst translokal sein. Die Zugehörigkeiten der jungen Menschen überschreiten dadurch die territoriale Grenze zwischen der *comunidad* Llangahua und der Stadt Ambato. Dennoch ist hier eine Gleichzeitigkeit erkennbar: Wie beschrieben werden einerseits durch die Entstehung des translokalen Raums die Kategorien Ambato (Stadt) und El Salado (Land) aufgeweicht. Andererseits beschreiben die jungen Menschen aus El Salado diese Kategorien als Realitäten, wenn sie ihre Zugehörigkeiten in Bezug auf einen der beiden Orte definieren. Diese Gleichzeitigkeit lässt sich mit der Unterscheidung zweier Ebenen erklären: Auf der Ebene des Handelns ist die Mobilität von Menschen, Gütern und Informationen zu verorten, hierbei konstituieren sich Zugehörigkeiten und der translokale Raum. Auf der Ebene des Sprechens erfolgt die Benennung der Zugehörigkeiten durch die Akteur:innen, die häufig raumgebunden ist. Bemerkenswert ist, dass Indigensein in den Aussagen der jungen Menschen auf den ersten Blick kaum eine Rolle spielt. Indigenität beschreiben sie eher damit, aus Llangahua zu kommen, einer *comunidad indígena*. In einer anschließenden Forschung wäre zu untersuchen, welche Erkenntnisse sich im Hinblick auf Indigenität ergeben, wenn als analytischer Zugang das Konzept Identitäten statt Zugehörigkeiten gewählt wird. Beide Konzepte können sehr gut einzeln den theoretischen Rahmen für eine Analyse stellen, aufgrund ihrer inhaltlichen Überschneidungen sind jedoch auch Komplementierungen, Synergien und Ambivalenzen von Identitäten und Zugehörigkeiten von wissenschaftlichem Interesse. Die Nähe der beiden Konzepte wird besonders im folgenden Resümee deutlich.

Zygmunt Bauman unterscheidet (nach François de Singly) zwischen zwei Metaphern für Identität: Wurzel und Anker. Während die Wurzel die Form der Pflanze bereits vorgebe und es oft nicht überlebe, ausgegraben und an anderer Stelle wieder eingepflanzt zu werden, könne ein Anker immer wieder an einem neuen Ort ausgeworfen werden, sodass durch dieses Bild die gleichzeitigen Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Leben der Menschen berücksichtigt werden könnten (Bauman 2011: 433-434). Pfaff-Czarnecka überträgt diese Metaphern für Identität auf Zugehörigkeiten: „Mit der Metapher eines Ankers lässt sich die Zugehörigkeit anders als bei der Wurzel weniger als Nostalgie (>be-longing<) und vielmehr als Möglichkeit (>be-coming<) denken“ (Pfaff-Czarnecka 2012: 103, H.i.O.). In einer mobilen Welt, in der wir für diese Möglichkeiten ständig Anker auswerfen und einholen, werden insbesondere in translokalen Räumen Zugehörigkeiten immer wieder neu geschaffen und ausgehandelt. In welchen Formen sich dieses Phänomen gestalten kann – und welche Bedeutungen dabei dennoch der Wurzel zukommen können –, habe ich in diesem Artikel am Beispiel von jungen Menschen aus El Salado gezeigt.

## Danksagungen

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y el conocimiento de muchas personas. Primeramente quiero agradecer a Margarita, Magycita, Ángel, Gloria, Fredy Jesús, Jorge, María Eloísa y Frank por su amabilidad y su confianza. Espero que sus planes y visiones se hagan realidad. También quiero decir gracias a César, Aurora, Concha, Vero, Enrique, Flora y Aracely. Muchas gracias a Alejandro por su apoyo y su dedicación a los jóvenes. A Oswaldo del IEDECA le agradezco su apoyo y la recomendación de tantos estudios y documentos que fueron de gran ayuda. Quiero expresar mi profunda gratitud a la familia Asas Azas y a la familia Tixilema Tixilema. Asimismo agradezco a todas las vecinas y a todos los vecinos de Llangahua por su hospitalidad y cordialidad.

## Literatur

Albiez, Sarah, Nelly Castro, Lara Jüssen und Eva Youkhana

2011 Introduction. In: Sarah Albiez, Nelly Castro, Nelly Jüssen und Eva Youkhana (Hrsg.), *Ethnicity, Citizenship and Belonging: Practice, Theory and Spatial Dimensions*, pp. 11–32. Madrid: Iberoamericana.

Antonsich, Marco

2010 Searching for Belonging: An Analytical Framework. *Geography Compass* 4(6):644–659.

Appadurai, Arjun

2010 [1996] *Modernity at Large: Cultural dimensions of globalization*. 9. Aufl. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bauman, Zygmunt

2011 Migration and Identities in the Globalized World. *Philosophy and Social Criticism* 37(4):425–435.

Bischoff, Christine

2014 Empirie und Theorie. In: Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber (Hrsg.), *Methoden der Kulturanthropologie*, pp. 14–31. Bern: Haupt.

Blumtritt, Andrea

2009 *Die Pluralisierung der Wege des Paares: Gesellschaftsspezifische Dimensionen von Modernisierungsprozessen im translokalen Raum der Anden*. Berlin: Ed. Tranvía und Verlag Frey.

Brickell, Katherine und Ayona Datta

2011 Introduction: Translocal Geographies. In: Katherine Brickell und Ayona Datta (Hrsg.), *Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections*, pp. 3–20. London: Ashgate.

Cohn, Miriam

2014 Teilnehmende Beobachtung. In: Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber (Hrsg.), *Methoden der Kulturanthropologie*, pp. 71–85. Bern: Haupt.

Etzold, Benjamin

2016 Migration, Informal Labour and (Trans) Local Productions of Urban Space: The Case of Dhaka's Street Food Vendors. *Population, Space and Place* 22:170–184.

Farrell, Gilda

1985 *Migración Temporal y Articulación al Mercado Urbano de Trabajo*. Quito: Eds. Abya-Yala.

Freitag, Ulrike

2005 *Translokalität als ein Zugang zur Geschichte globaler Verflechtungen*. URL: <https://www.hsozkult.de/article/id/artikel-632>, letzter Zugriff 08.07.2021.

Kyle, David

2000 *Transnational Peasants: Migrations, Networks, and Ethnicity in Andean Ecuador*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Lacour, Marie

2005 *Subir al páramo o bajar a la ciudad: la dinámica de una agricultura familiar de la Sierra Ecuatoriana? – Diagnóstico agrario de Santa Rosa*. Ambato: Instituto de Ecología y Desarrollo de las Comunidades Andinas (IEDECA).

Lentz, Carola

1997 [1988] *Migración e identidad étnica: la transformación histórica de una comunidad indígena en la sierra ecuatoriana*. Quito: Eds. Abya-Yala.

León Velasco, Juan

1985 Las migraciones internas en el Ecuador: Una aproximación geográfica. *Ecuador Debate* 8(Migraciones y Migrantes):33–58.

Marcus, George E.

1995 Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24:95–117.

Oakes, Tim und Louisa Schein

2006 Translocal China: An Introduction. In: Tim Oakes und Louisa Schein (Hrsg.), *Translocal China: Linkages, Identities and the Reimagining of Space*, pp. 1–35. London: Routledge.

Ospina, Pablo

2010 Tungurahua rural: el territorio de senderos que se bifurcan. *Ecuador Debate* 81:117–152.

Pfaff-Czarnecka, Joanna

- 2011 From 'Identity' to 'Belonging' in Social Research: Plurality, Social Boundaries and the Politics of the Self. In: Sarah Albiez, Nelly Castro, Nelly Jüssen und Eva Youkhana (Hrsg.), *Ethnicity, Citizenship and Belonging: Practice, Theory and Spatial Dimensions*, pp. 199–220. Madrid: Iberoamericana.
- 2012 *Zugehörigkeit in der mobilen Welt: Politiken der Verortung*. Göttingen: Wallstein.
- 2013 *Multiple Belonging and the Challenges to Biographic Navigation*. ISA eSymposium for Sociology (Hrsg.). URL: <https://www.isaportal.org/resources/resource/multiple-belonging-and-the-challenges-to-biographic-navigation/>, letzter Zugriff 08.07.2021.

Steinbrink, Malte

- 2009 *Leben zwischen Land und Stadt: Migration, Translokalität und Verwundbarkeit in Südafrika*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Vega, Cristina und Daniela Céleri

- 2015 En los límites de la nación diversa: ¿qué lugar ocupan los migrantes en el proyecto ecuatoriano plurinacional? *Andamios. Revista de Investigación Social* 12(28):43–72.

Verne, Julia

- 2012 *Living Translocality: Space, Culture and Economy in Contemporary Swahili Trade*. Stuttgart: Steiner.

Villarroel Herrera, Jeanneth

- 1998 *Historia Agraria y Sistemas de Producción en la Cooperativa Agrícola "El Lindero"*. Ambato: Instituto de Ecología y Desarrollo de las Comunidades Andinas (IEDECA).

Wagner, Heike

- 2009 Migration und Gewalt gegen Frauen. Über unsichtbare Migrationsgründe und Neuverhandlungen im Migrationsprozess. *Anthropos* 104(1):41–61.

Wehr, Ingrid

- 2006 Introducción. In: Ingrid Wehr (Hrsg.), *Un continente en movimiento: Migraciones en América Latina*, pp. 9–18. Madrid: Iberoamericana.

Yépez Espinosa de los Monteros, Luis Alberto

- 2012 Evaluación de la producción agraria con un enfoque sustentable en las familias afiliadas a la Corporación de Organizaciones Cristóbal Pajuña (COCP) ubicada en la provincial de Tungurahua. URL: <http://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/2072>, letzter Zugriff 18.08.2021. Abschlussarbeit. Universidad Técnica del Norte, Ibarra, Ecuador.

Yuval-Davis, Nira

- 2011 *The Politics of Belonging: Intersectional Contestations*. London: SAGE.



---

# Avocado-Toast and Drug Cartels

## Superfood Production and its consumption in Germany

Friederike Tuitjer\*

Recibido / Received: 15 de diciembre de 2020, Aceptado / Accepted: 27 de junio de 2021.

### Abstract

In recent years many Latin-American foods have become popular globally as “superfoods”. This article analyses the popular discourse in Germany (ca. 2015-2019) and its ambiguities around one of them: Avocado. On the one hand avocados are considered emblematic for the “millennials” and are embedded in a vague discourse around health and sustainability. On the other hand, their production causes negative ecological and socio-political impacts in the main production area, the Mexican state of Michoacán.

### Keywords

avocado, nutrition, popular culture, superfood, Mexico

### Avocado Toast und Drogenkartelle: Die Produktion eines Superfoods und sein Konsum in Deutschland

### Zusammenfassung

In den letzten Jahren haben viele lateinamerikanische Lebensmittel als „Superfoods“ weltweite Popularität erreicht. Dieser Artikel analysiert den populären Diskurs und dessen Ambiguitäten in Deutschland (ca. 2015-2019), um ein lateinamerikanisches „Superfood“: Avocado. Einerseits gelten Avocados als emblematisch für die „Millennials“ und sind in einen vagen Diskurs um Gesundheit und Nachhaltigkeit eingebettet. Andererseits verursacht ihr Anbau negative ökologische und soziopolitische Folgen in ihrer Hauptanbauregion, dem mexikanischen Bundesstaat Michoacán.

### Schlagwörter

Avocado, Ernährung, Popkultur, Superfood, Mexiko

---

\* Finished her Masters Degree in “Kulturstudien zu Lateinamerika/Estudios culturales de América Latina” at the University of Bonn and is currently living and working in Mexico City.

## Introduction

In this article I will analyse the popular discourse around avocados in Germany. They are often described as “superfoods” (meaning extremely healthy) with a rather vague notion of “sustainability”. The topics of “health” and “sustainability”, particularly in the context of food, have gained a wider importance in the last couple of years, but often it is unclear to what exactly these buzz words refer and whose consumption patterns are described with these terms.

This article is based on my master thesis, where I analysed the relation between the rising demand of quinoa and avocado in Europe and elsewhere and its production in Latin America. Due to the space restrictions I will focus solely on avocado, answering the following questions: How are avocados discussed in popular discourse and how is the rising demand impacting the Mexican state of Michoacán? Michoacán is the largest producer of avocado worldwide, thus offering a relevant insight. In an ever more interconnected world the relations between production and consumption, particularly of food, need to be brought together in academic analysis. Though there is already an extensive amount of investigations into the topic of specific foods and their presentation as being particularly healthy, I have not encountered any investigation centring on the idea of “superfood”.

In the following section I will discuss theoretical baselines of food production and consumption and how to bring them together in the analysis. Afterwards, in section three, I give an overview of several aspects regarding nutrition and its social components that are widely discussed in the relevant literature. In section four I discuss briefly the methodology I used. In the following section I present my research results regarding the aspects presented in the third section, and in sections six and seven I present the results of my research on how avocados are presented in modern pop cultural discourse and on the developments in Michoacán. The final section is a conclusion of the previous sections.

## Analysing Food Relations

Since the focus of this paper lies on the consumption of food, the following will deal in broad terms with an analytical perspective of consumption: the commodity fetish.<sup>1</sup> Many studies on consumption refer to the concept of commodity fetish coined by Karl

---

<sup>1</sup> The term “fetish” is not unproblematic, since it was originally used by Europeans to refer to religious objects from various parts of Africa. This term was not used by African cultures themselves but employed as an umbrella term by European collectors (Dunzendorfer 2015: 634-635). Marx coined this term to explain his critique of “capitalist illusions” with the ideas of his time about materialistic superstitions of so called “savages” (Dunzendorfer 2015: 637). Since I am not aware of an alternative term I will use the term fetish in this paper.

Marx (for example Bryant and Goodman 2004). The term is used roughly to describe the relations of alienation between producers and products and consumer and product (Eden 2011: 171), which in turn leads to the product becoming the subject of these social relations and having “a life of its own”, while the people involved are relegated to being objects (Habermann 2012: 18). Eden explains this idea with the example of a sports shoe that “becomes not merely an object made of rubber and cloth, but a cultural symbol of much greater fantasy: of style and exclusivity, for example. The consumer can buy the symbol in order to buy into that fantasy - but the consumer does not want their fantasy to be spoiled by thoughts of exploited workers and tortured animals” (2011: 171). This fantasy is reinforced through advertisement and especially the connection to stars and other prominent people (Eden 2011: 17). The conclusion of the analysis of commodity fetishes is often that these have to be lifted like a veil, otherwise would “[...] consumers [...] remain in ignorance of the ‘real’ nature of capitalism as a social relation and accordingly can play no part in bringing about progressive social change” (Goodman et al. 2012: 5). Jackson critiques this idea strongly, stating that knowledge about the methods of production does not necessarily lead to neither a change in consumption nor to an improvement of the conditions of productions (Jackson 2002: 6). Furthermore, he explains that it is problematic to assume that consumers are not aware of the conditions of productions and could be manipulated so easily (Jackson 2002: 8).

In their work, Goodman and others criticise the dichotomy often raised between production and consumption, which makes them appear as two spheres closed off from each other (Goodman et al. 2012: 34). Instead, they call for food and commodities to be understood not only as fetishes representing economic exploitation, but also as objects that mirror society as a whole and whose study makes it possible to learn more about society and social change (Goodman et al. 2012: 34-35). To encompass both spheres, production, and consumption, they advocate for a focus on “food knowledge” that would allow to take the agency of consumers into account (Goodman et al. 2012: 35). They elaborate on this in the following quote: “[...] food politics encompasses worlds beyond the classical sociological terrain of the labor process, exchange, and meaning. In particular, food is also a realm of knowledge. Growing and eating are both practices imbued with ways of knowing the world, and with knowing the ways to construct the kind of world we want to inhabit” (Goodman et al. 2012: 44).

We can find a similar idea, the call for a focus on knowledge in the analysis of commodity relations, in the writings of Arjun Appadurai:

Commodities represent very complex social forms and distributions of knowledge. In the first place, and crudely, such knowledge can be of two sorts: the knowledge (technical, social, aesthetic, and so forth) that goes into the production of the commodity; and the knowledge that goes into appropriately consuming the commodity. The production knowledge that is read into a commodity is quite different from the consumption knowledge that is read from the commodity. Of course, these two

readings will diverge proportionately as the social, spatial, and temporal distance between producers and consumers increases. (Appadurai 1986: 41)

In my opinion, knowledge about the consumption of food also diverges strongly spatially, so that it is consumed differently or that certain techniques have to be learned first, for example the correct slicing of avocados (Rohwetter 2017).

## Literature Review: Superfoods and Diets

In this section I give an overview of several aspects regarding nutrition which are widely discussed in academic literature.

It is important to keep in mind that nutrition is much more than the intake of food, as for example Barlösius points out, in reference to the theories of Pierre Bourdieu, food taste is an integral part of social habitus (2016: 119), making it a central part of identity and a way to demonstrate social status. The term “superfood” is not academic, but rather a term ascribed by the industry or media. If it appears in academic texts at all, it is generally put into quotation marks.<sup>2</sup> As it is predominantly a marketing term, there are no restrictions or guidelines to what food can be labelled as a superfood. Most often described with this term are “exotic” foods, exotic for European palates that is, like Chia, Goji and Açai berries, Moringa, Maca and less “exotic” ones like bilberries, beet root, salmon, pomegranate (Saleh-Ebrahimi 2016) and more recently kale.<sup>3</sup> These superfoods are advertised as particularly healthy, often with reference to their high levels of antioxidants which are supposed to be beneficial for human health (Saleh-Ebrahimi 2016).

However, these claims are not yet scientifically proven, and the levels of antioxidants and other ingredients advertised on these products are often laboratory values, which can only be obtained under very specific circumstances often unfeasible in everyday consumption patterns (Simons 2019: 95). Another problem regarding the usage of superfoods lies in the fact that they are regularly consumed in highly processed form, as pills or powders, which often do not disclose the amount of the ingredients and could contain pesticides (Verbraucherzentrale 2018).

Apart from being presented as extremely healthy, superfoods are often described as originating from either an idealised past or an idealised nature, which often comes hand in hand with an idealisation of the farmers who produced them (Raether 2017). Thus, certain superfoods come with a nostalgic discourse about “the healthiness and wholesomeness of rural life” (Lupton 1996: 86). Lupton concludes that this discourse

---

<sup>2</sup> Some authors use the term “wonder foods” (see for example Scrinis 2008). Due to better legibility I will stop using quotation marks for the term “superfood” from this point on.

<sup>3</sup> It is interesting that when used in a superfood context (for example in a smoothie) the German term “Grünkohl” is hardly ever used.

about “natural foods” is strongly spiritual, and that food has thus come to represent for many people “a secular means of attributing meaning and value to everyday practices”(Lupton 1996: 87).

Lupton summarizes the idea of superfoods affirming that their taste or in fact any gustatory pleasures they may provide, are hardly ever mentioned: “Alternatively, other foodstuffs are constructed as medicines, substances that should be eaten because of their nutrients or other components believed to be health-giving, or because they are low in salt, fats or cholesterol, rather than any gustatory pleasure they may provide” (Lupton 1996: 80).

Warde argues in a similar way that rarely “is it suggested that the care of the body might be a pleasure; rather it is an instrumental matter of efficiency and body maintenance” (Warde 1997: 92). He then elaborates this idea saying that this search for efficient body maintenance is strongly connected to middle class incomes and is also deeply gendered (Warde 1997: 92).

Benedictus adds another perspective to this question by stressing that often consumers eat superfoods to remedy their other food choices:

Few lies can be told in one word, but “superfood” manages it. It is such an appealing idea: that some foods are healthy, some unhealthy and some superhealthy. Why change your habits, when you can correct them by adding goji berries? Why settle for boring old good health, when chia seeds on your cereal can make you superhealthy? Little wonder that 61% of British people reported buying foods because they were supposed superfoods, according to a 2014 survey conducted by YouGov for Bupa (Benedictus 2016).

The term superfood itself seems to ascribe to these foodstuffs an aura of being extremely healthy, as even nearly magical or in other words a “literal fetishism of commodities” (Appadurai 1986: 54).

Since some superfoods can be particularly expensive, it is not surprising that a study in the Netherlands showed a strong correlation between higher income and social capital (using as variables frequent participation in cultural events like visits to museums, theatre, and opera) with a higher consumption of different superfoods (namely spelt, quinoa, goji berries, chia, and wheatgrass) (Oude Groeniger et al. 2017: 1).

However, this idea of consuming particular nutrient dense foodstuffs to make ones diet not only healthier but more efficient, without regard to taste appears to be the logic result of wider trends in modern nutrition, which I discuss below.

## **Nutritionism**

Nutritionism refers to the focus on particular nutrients in a foodstuff rather than on its entire composition or taste (Scrinis 2008). This leads to the idea that any problem with modern dietary patterns “can be tackled by the more or less precise quantitative tinkering of the nutrient profile of foods and diets—by nutritional tinkering rather than by means of more far-reaching qualitative changes in diets and the types of foods eaten” (Scrinis 2008: 43). While also leading to the idea that a diet based on a variety of “whole foods” (fruits, vegetables, nuts, whole grains, and fish) was not sufficient and instead people need to consume particular “nutrient-dense” foods (Scrinis 2013: 174).

## **Efficiency and self-control**

Following the idea that it is necessary to consume particular nutrient dense foodstuffs and not just a large variety of “regular” food, leads to the idea that individuals need to monitor their own alimentation very carefully. Lupton explains that in lay and medical discourse food is presented as a mayor course of bodily health or sickness in a way that the assumption “is made that as long as the ‘correct’ diet is followed faithfully, then longevity and good health are guaranteed” (Lupton 1996: 74). On the other hand, other foods and dietary patterns are represented as unhealthy and the source of sickness (Lupton 1996: 77) and people not heeding the “warnings of health promoters are portrayed as lacking rationality and proper self-control” (Lupton 1996: 74). This idea can be summed up in the following quote by Lupton about the moralistic discourse her interviewees used to describe dietary patterns: “‘we are what we eat’, that we are personally responsible for our state of health” (Lupton 1996: 83).

Consequently, this idea leads to the conclusion that sickness or health are something that individuals have in their power to control (Reitmeier 2013: 266-267), and therefore people suffering from possibly dietary related sicknesses are blamed for their supposedly wrong diets (Reitmeier 2013: 270). Another example for this demand of self-discipline of consumers is overweight, which is extremely stigmatised (Klotter 2011: 125), particularly in women (Barlösius 2016: 292).

However, this focus on individual responsibility is not only referring to the individual’s bodily health but also the responsibility for the long term ecological and social effects connected to these food choices. Reitmeier states in this context that the common response by different politicians to several food scandals or excessive usage of pesticides in agriculture, was a strong petition to consumers to not consume these products rather than taking regulatory measures (Reitmeier 2013: 277). He comes to the conclusion that the “conscious consumer” is held responsible through his consumption choices for global problems like deforestation, social justice for food producers, humane husbandry etc. (Reitmeier 2013: 275).

Guthman concludes that the focus in discourses around “consumer choice, localism, entrepreneurialism, and self-improvement demonstrates the extent to which food politics have been at the cutting edge of neoliberal regulatory transformations” (2008: 437).

## Gender roles

Food is gendered (Barlösius 2016: 5), so much so that certain foods and dietary patterns are considered male or female (Barlösius 2016:130).<sup>4</sup> She explains that in her interviews many women and men presented themselves as consuming a large amount of corresponding “gendered food” like fruits and salads (female) and sausages and meat (male) (Barlösius 2016: 130). However, the actual differences in what people ate were a lot smaller (Barlösius 2016: 130-131). This led her to the conclusion that many people feel a desire to present their eating patterns in a gender-conforming way (Barlösius 2016: 131). However, not just the type of food is gendered but also the mode of preparation: on the one hand barbecue and restaurants with their focus on taste and delight are considered male, whereas the everyday food to fill you up and home cooking are considered female (Barlösius 2016: 131).

Many authors underline that the care about a healthy diet is considered typically female (for example Parsons 2015: 83). This preoccupation about health and eating healthy on the one hand refers to women themselves and on the other hand to being responsible for the health and eating patterns of the entire family. This female coded responsibility is not only assumed by women themselves (Barlösius 2016: 286), but also ascribed to them by society since in public discourse about the rise of diet related illnesses, this rise is often explained with the rising number of women in the workforce (who are therefore assumed to have less time to adequately feed their children) (Barlösius 2016: 132).

Even though particularly organic food can be much more expensive than highly processed food, the discrepancy in alimentation is hardly ever explained with the higher costs. Instead, people not eating as the recommendations propose are considered uninformed or lacking a connection to “good eating” (Reitmeier 2013: 282-283). This is why different actors, being state representatives and organs (Barlösius 2016: 294-295) or food activist (Guthman 2008: 436) are putting a particular stress on transmitting information, believing that, following the ideal of the responsible citizen, consumers will follow the advice given to them consciously and rationally (Barlösius 2016: 296). However, the idea that alimentation is completely rational or chosen completely freely does not take into account that the options available to a person are limited by economic factors or cultural norms (Parsons 2015: 11).

---

<sup>4</sup> There are a myriad of gender expressions other than male or female. However, due to a lack of more nuanced sources I will only use these terms here referring to cis-gendered regimes.

## Methodology

Since I used a discourse analysis for my investigation, I will firstly present a short definition: "Discourse analysis is the study of the rhetorical organization of texts, investigating how constructions of the world are designed so they appear as stable facts and how alternatives are undermined" (Farbotko 2005: 284). However, there is a debate around the question 'What constitutes a text?' and thus can be used in the analysis, since some authors expand the definition of text beyond the written word to include images and movies (Traue et al. 2014: 497).

The topic of the discourse is not only discussed by and in the discourse, but rather is the topic produced through the discourse (Traue et al. 2014: 498-499). The focus of social science discourse analysis is thus the analysis of forms of knowledge in their context of use, over a certain period of time. This is not a matter of investigating concrete speech situations, i.e. the individual "utterance" (*énonciation*), but rather an investigation of the interaction between the statement (*énoncé*), the social conditions and the consequences of this statement (Traue 2014 et al.: 494-495). Following Michel Foucault, the analysis of power relations is often a central element of discourse analysis: power relations can be conditions of discourse - for example, when accessing and occupying speaker positions ("Who may speak?"), but they can also be understood as an effect of discourse - for example, when they produce normative, normalising or legitimising interpretations ("What can/cannot be said?") (Traue et al. 2014: 495).

The media I analysed are several recipe books by well-known authors (Jamie Oliver and Attila Hildmann<sup>5</sup>) which included the word superfood in their titles. For the same reason I added the recipe book "Gabel statt Skalpel" based on the popular documentary "Forks Over Knives" (Del Sroufe et al. 2013). Furthermore, I included several popular German food blogs ("A Very Vegan Life", "Backen macht glücklich", "dinnerumacht", "Eat This", "Geschmacksmomente", "Julie feels good", "Veggies" and "Ye Olde Kitchen"), manuals on healthy eating, different newspapers and Instagram posts in my analysis. Thus the concept of discourse in this paper expands beyond the written or printed word and includes images and the internet as omnipresent aspects of our lives. Particularly the internet, in this case blogs, offers an opportunity to observe the interaction between authors and readers, and the possibilities for participation in the discourse are different than in "classic media", as theoretically anyone with an internet connection can take part.

Since all quotes from the analysed media are in German, I am giving a translation in the footnotes where I believed them to be necessary.

---

<sup>5</sup> When I finished my research in 2019 Attila Hildmann was known as a controversial but influential cook, recently he has become more widely known in Germany for spreading conspiracy theories about COVID-19 and anti-Semitic utterances.

## Analysis of the Blogs and Other MEDIA

One aspect that is recurring frequently is a kind of moral obligation to eat healthy to prevent sicknesses. This moral obligation refers on the one hand to oneself (see for example Hildmann 2015: 24) and on the other hand to prevent the suffering of loved ones caused by one's illness:

Krankheit ist nicht nur mit zunehmend teuren Arzt- und Arzneirechnungen verbunden, die teils aus eigener Tasche gezahlt werden müssen, sowie mit Versicherungsbeiträgen (und den versteckten Kosten, mit denen Versicherungen hinter den Kulissen kalkulieren), sondern es hat auch einen negativen Einfluss auf all das, was in Ihrem Leben die größte Rolle spielt, sei es Zeit mit der Familie und Freunden zu verbringen, körperliche, geistige und persönliche Ziele zu erreichen, sich für die Gemeinschaft zu engagieren oder einfach Ihr Leben zu leben. Die Kosten einer Krankheit sind nicht allein für Sie hoch- sie sind es auch für die Menschen in Ihrem Umfeld. (Del Sroufe 2013: 14)

This moralising tone is also very present in the descriptions of different foods, which are categorised as "good" or "evil" (see for example Oliver 2015b: 225). It is however, noteworthy that particularly this author, Jamie Oliver, implies that "evil" or unhealthy foods are able to provide greater gustatory pleasure than healthy ones stating that: "ganz ohne kulinarische Sündenfälle ist ein dauerhaft entspanntes Verhältnis zu gesunder Küche wohl gar nicht möglich" (Oliver 2015b: 9).

If everyone is responsible for their own health it is no surprise that forcing oneself to eat healthy is a recurring topic, as Attila Hildmann puts it in very drastic terms: "Aber man muss jeden Tag lernen, den Arsch hochzukriegen. Wer wirklich erfolgreich sein möchte, muss durch das tiefe und dunkle Tal der Selbstdisziplin gehen. Du bekommst nichts geschenkt im Leben, deine Lebenszeit ist begrenzt- investiere sie ganz bewusst!" (Hildmann 2013: 272)

This focus on self-discipline implies that people, whose diets are considered unhealthy, are lacking discipline. Since superfoods are considered extremely healthy, many authors recommend them as part of a "correct" diet and as an unspecific cure-all (see for example Hildmann 2015: 14).

As mentioned above this moral demand is particularly true for women in two aspects: regarding their own bodies but also regarding the diets of their families. In my research this gendered approach to healthy eating was particularly visible in the food blogs: The majority of the blogs analysed were written by women (or heterosexual couples) and also used by women (I am basing this assumption on the user names in the comment sections). Especially the Blog *Julie feels good* leaves the reader with the impression that men do not care about healthy eating and it therefore being the responsibility of women to give them healthy food: "Selbst mein Schatz war begeistert – und wer hier schon

länger liest weiß, dass das das Schlüsselwort ist, um die Bowl auch an euren Männern zu testen :)” (Julie feels good 2017).<sup>6</sup>

In this blog the preoccupation with one’s health, but particularly with a slim body is visible quite frequently in the comments and articles and appears also to be a predominantly female preoccupation: “Als ich vor Jahren das Clean Eating und den Sport für mich entdeckt habe und die Erfolge damit sich an meinem Körper zeigten, war ich natürlich Feuer und Flamme [...]. [Alle] (Frauen) in meinem Umfeld wollten natürlich mein Geheimnis wissen und meine Rezepte bekommen” (Julie feels good 2018).

A last aspect that is mentioned in several of the analysed sources is the personal responsibility of consumers to prevent climate change and the implementation of ecological standards through their diets and consumption choices:

Der Zustand unserer Erde ist -betrachten wir es objektiv- katastrophal [...]. Dabei ist es doch eigentlich so einfach, dieses System zu kippen, wenn wir begreifen, welche Macht wir alle besitzen: die Macht des Konsums. Ich habe lange gebraucht, um darauf zu kommen. Aber heute bin ich mehr als zuvor davon überzeugt, dass wir mit jedem Kauf, den wir tätigen, die Welt ein Stückchen schlechter oder besser machen können. (Hildmann 2012: 254)

It is striking that the only power individuals hold are perceived as consumption choices and that other aspects are not included as an option. However, this author in particular stresses the health impacts of a vegan diet, especially on the improvement of body weight and looks (Hildmann 2012: 13).

## Avocado

In one small fruit, you can see a glimpse of how the modern food industry works – year-round availability, improved retailing, the elevated status of so-called “superfoods”, the influence of social media and millions spent on marketing. (Saner and Morales 2015)

The oldest evidence of a domesticated avocado was found in the Coxcatlan cave in Mexico, dating 8000-7000 BC (Bost et al. 2013: 12). However, I have hardly ever encountered this being mentioned to promote avocados, in striking contrast to other superfoods where the past is a constant point of reference as stated above.

Avocados contain many different minerals and vitamins and large amounts of unsaturated fats (Rather 2017). This unsaturated fat is a good example to show the change

---

<sup>6</sup> “Even my darling was thrilled about it- and those of you who are already reading [this blog] for some time, know that this is the keyword to try this bowl on your men :)” (Julie feels good 2017, own translation).

in health perceptions: until the 1980s avocados were considered to be unhealthy due to their large amount of fats, since an entire avocado contains about 240 calories (Benedictus 2016). Only with the differentiation between “good and evil fats”, that is saturated and unsaturated fats, did this perception change (Rolff 2018). Since the turn of the century a steady increase in avocado consumption can be observed worldwide: in Germany the numbers nearly doubled between 2010 and 2015 (Raether 2017). One reason for this increase might be the inventions of special techniques to sell avocados ready to eat in the supermarkets (Saner and Morales 2015). Avocados arrive unripe in Europe and are then put into special ripening facilities (Saner and Morales 2015) which consume large amounts of energy. Waak contributes the rising demand of avocados to their presence in social media: “Wie viele Foodtrends verbreitete sich auch dieser von Nordamerika aus im Rest der westlichen Welt, nicht zuletzt dank Instagram. Mit wenig lässt sich gleichzeitig Gesundheitsbewusstsein (so vegan! Superfood!) und Genussfähigkeit (das ganze gute Fett) beweisen wie mit dem Bild eines hübsch arrangierten Avocado-Toasts” (Waak 2016).<sup>7</sup>

The Avocado Toast referenced in this quote seems to be the most popular version of eating avocados, at least outside of Latin America.

However, Waak is not the only author attributing the rise of avocados to social media: Raether states that they were the most popular food in 2015 on Pinterest (Raether 2017). In early April 2021 there were more than twelve million entries under the #avocado on Instagram (Instagram 2021a). Often avocados are presented as some kind of symbol or reference to the so called millennials (Herrmann 2018), people born roughly between 1980- 2000 (Cambridge Dictionary n.d.). At least in the German press avocados are also often considered to be an integral element of a vegan diet (see for example Rolff 2018), therefore contributing to the vague perception of being a sustainable food: “Die Avocado ist die Frucht der Weltenretter, beliebt auch bei vielen, die zwar keine Veganer sind, sich aber ab und zu das Gefühl gönnen wollen, im Einklang mit der Umwelt und sich selbst zu sein” (Raether 2017).<sup>8</sup>

An example where this vague notion of sustainability is observable lies in the fact that the largest online store for “Eco Fashion & Green Lifestyle” in Germany is called “Avocadostore” (Avocadostore 2021).

Another reason why avocados became so popular surely is due to the fact that their taste is very mild and they can therefore be combined in a wide array of ways. Some

<sup>7</sup> “Like many food trends this one also spread from North America to the rest of the Western world, not least thanks to Instagram. With few [things] can one simultaneously demonstrate one’s health awareness (so vegan! Super food!) and one’s capacity for enjoyment (all this healthy fat) as with a picture of a nicely arranged avocado toast” (Waak 2016, own translation).

<sup>8</sup> “Avocados are the fruit of the world saviors, popular also by many who are not vegans themselves but like to treat themselves to the feeling of being in harmony with themselves and the environment” (Raether 2017, own translation)



Figure 1 (left): Avolatte (Instagram 2021c) / Figure 2 (right): Avocado proposal (woman 2018).

of these combinations are strange and sensational on purpose: “See the avolatte (coffee served inside an avocado shell), the avocado toast cocktail (a vodka-based avocado cocktail) and the avocado proposal box, which merged an avocado with lifelong commitment” (Ferrier 2018). Figures 1 and 2 show examples of these usages of Avocado.

Ferrier describes these peculiar combinations as the last throws of the avocado trend: “In our hearts they were delicious, but by 2018 it was too late for them. They had already internalized the weight of a generation struggling to find work and affordable housing, becoming stale metaphors on panel shows and a cheap and easy way to elucidate hipster culture if you weren’t quite sure what it was” (Ferrier 2018).

One could argue that these peculiar ways of consuming an avocado are ways to distinguish oneself from other people who are not familiarized with these forms, as well as from people who cannot afford to eat avocados that frequently. A similar argument can be made about the very large amount of videos which explain how to open an avocado without hurting oneself, which apparently is so common that these wounds are called “Avocado Hand” (see for example Oliver 2015a). As stated above this is also a clear example of circulating food knowledge.

Avocados were also popularized by different celebrities as for example Gwyneth Paltrow (Orenstein 2016). They are also a popular motif for tattoos, as exemplifies the singer Miley Cyrus (Larmer 2018) and on Instagram there were around 10.000 entries under #Avocadotattoo (Instagram 2021b). These tattoos are often used as symbols for

friendship or a couple, that is one person with an open avocado half with the stone, the other one without the stone, thus symbolizing unity (see Figure 3).

Avocados are not only used in a tattoo to represent unity, figure 4 shows a picture where avocados are used to represent a family, with the stone posing as the child. In this imagery we can see a neat representation of a healthy food linked to ideas about nurturing (a child), family and love, even lifelong commitment. In a way this relates to the ideas mentioned above about female responsibility for nurturing their family with healthy food.

These strong, positive emotions can also be found in the recipes and comments in the blogs, as the following quote shows: "Auch ich liiiebe [sic] einfach Avocado und Guacamole!" (Eat This 2014).

However, this extremely positive representation has changed slightly in the last couple of years due to the increase in critical publications about the production of avocados. Several national and international newspapers published articles about the problematic aspects related to avocado production: the immense usage of water (e.g. Raether 2017) and the involvement of organized crime in the production (e.g. Henkel 2016). In the blogs cited above this critique is addressed, but avocados are still used nonetheless (Julie feels good 2017 and Eat This 2017) and in fact those articles are sometimes even referenced ironically: "Hipstern tritt der Schweiß auf die Stirn, Trendverweigerer schütteln einfach nur den Kopf und es werden wieder die kritischen Beiträge des letzten Jahres herausgeholt: Wir feiern heute die Avocado. Aber so richtig! Mit Partyhütchen und Tröten. Es gibt ... jetzt halt' dich fest ... Avocado Fries!" (Eat This 2018).<sup>9</sup>

If we take those critical articles as a lifting of "the veil of commodity fetish", these ironic reactions seem to prove the hypothesis formulated by Jackson that knowledge about the production methods does not necessarily lead to a change in consumption patterns (Jackson 2002: 6).

## Production in Mexico

It is very important to underline the fact, that avocados are generally considered to be sustainable because they are vegan. Due to the space restrictions of this article, I will not be able to discuss this more profoundly, however it needs to be said that though avocados need a lot of water in their production process, around 849 l/kg (Mekonnen and Hoekstra 2010a: 20), this number shrinks in comparison with, for example, the water needed to produce one kilogram of beef: 15.400 l/kg (Mekonnen and Hoekstra

<sup>9</sup> "Hipsters will start to sweat, objectors to new trends will shake their heads and somebody will dig out the critical articles of the past year: We are celebrating avocados. For real! With party hats and trumpets. We are making...hold your breath...Avocado Fries!" (Eat This 2018, own translation).



Figure 3 (left): Avocado as a partner tattoo (Instagram 2021d) / Figure 4 (right): Avocados representing a family (Spreadshirt n.d.).

2010b:5 ) or other tropical crops such as coffee 18.153 l/kg or mangos with 1.314 l/kg (Mekonnen and Hoekstra 2010a: 20).

Mexico is the largest producer of avocados worldwide, and the Mexican state of Michoacán is by far the largest producer in Mexico with about 80-90% of the annual national harvest (Henkel 2016). This is mainly due to the fertile volcanic soil which, combined with a mild climate, enables four harvest per year (Henkel 2016). Mexico exports most of its production to the United States, nearly 90% of all imported Avocados in the US come from Michoacán (Larmer 2018). This development has only been possible after the signing of the free trade agreement (NAFTA) in the 1990s, lifting the import ban from 1914 (Larmer 2018) and financial support by the Mexican state and federal government (Martín Carbajal 2016). This shows that consumption patterns are to a certain extent influenced by political decisions impacting supply and demand.

Agren (2017) states that the profits from the exportation of avocados have already surpassed the revenue from oil exports in Mexico: “Not surprisingly, many believe that huge amounts of capital were invested in avocado orchards as a means of laundering drug money” (Maldonado Aranda 2013: 51).

Michoacán is a state in western Central Mexico and has been traditionally an area of marijuana and opium cultivation and “is now considered the global capital of synthetic drug production” (Maldonado Aranda 2013: 47). Due to its strategic importance, especially for the cocaine smuggle along the pacific coast up into the US (Maldonado

Aranda 2013: 47), Michoacán is fought over by several competing drug cartels (Vogel 2015: 46) and it is also the state where the then-President Felipe Calderon declared his war against the drug cartels in 2007 (Hernández Navarro 2014: 234).

After several years the cartel “los caballeros templarios” (The Knights Templar) became the dominant group in Michoacán (Vogel 2015: 45).<sup>10</sup> *Los caballeros templarios* make their money in an array of different areas, apart from marihuana and opium production, racketeering, pirate copies, “rental fees” and steel exports using the port of Lázaro Cárdenas (Hernández Navarro 2014: 236-237).

However, one of their main profits comes from the avocado production: “Every link in the avocado production chain is a cash cow for the cartel, from the cuadrilleros, or pickers (whose employment agencies are forced to pay \$ 3.50 per worker per day), to those who buy, develop and sell plantations. The extortion racket is lucrative. In some municipalities, the estimated proceeds come to \$ 3 million per year” (Hootsen 2013). Hernández Navarro estimates that the *Templarios* earned more than one billion dollars per year through the avocado and lime trade alone (2014: 338). Producers had to increase their prices to compensate for the extortions which led to increased prices for lime in Mexico-City (Hootsen 2013). Prices for avocados have been climbing steadily in Mexico so that the per capita consume fell from ca. 9 kg/year to 7, 5 kg (Agren 2017). However, it is not proven that this price increase is directly linked to the cartels.

Furthermore, the *Templarios* have reportedly taken over plantation and packaging plants (Hootsen 2013), which also provides the possibility to plant marihuana between the avocado trees (Hermann 2018). Due to space restriction I can’t go into the complex question of the *autodefensas*, local self-defence groups against the cartels, for those interested in this topic I recommend Hernández Navarro (2014).

Apart from this, avocado plantations in Michoacán also play a huge role in local deforestation and other ecological hazards. According to the *Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias* (INIFAP) the amount of land dedicated to cultivate avocados grew between 1976 and 2005 by 95% mainly through deforestation, causing a loss of forestland of more than 500 ha/year (2009: 1). This leads to several problems: since avocado trees need more water than the predominant pine trees, the deforestation leads to local droughts and changes in the microclimate (Herrmann 2018) and secondly to a reduced absorption of CO<sub>2</sub> of about 0,5 tonnes per hectare less than the pine forests (INIFAP 2009: 1). The loss of forest grounds also has a strong impact on the local fauna, causing a stronger competition for diminishing food and space between all animals and

<sup>10</sup> Since the turf wars among Mexican cartels are an ongoing process, the power dynamics among the cartels are shifting constantly. By early 2021 the *Templarios* have joined forces with other cartels to become the “*Carteles Unidos*”. However, regarding the impact on the avocado industry nothing has changed through the change of names and involvement of new illegal organisations (Hamilton and Fernández-Flores 2021).

microorganisms (INIFAP 2009: 19). This, alongside the widespread usage of pesticides, has led to a disappearance of local pollination insects, so that some plantations have had to import bees to pollinate their trees (INIFAP 2009: 20).

The amount of pesticides used have reached staggering heights, as the following quote shows: “cerca de 1,200 millones de kg de pesticidas y 11,000 millones de kg de fertilizantes se aplican directamente cada año a una superficie de 187 millones de hectáreas de cultivo” (INIFAP 2009: 45). Of this amount humans are exposed to around 50.000 substances from which only 2% have been studied at all (INIFAP 2009: 46). However, it is known that some of these pesticides are highly toxic and not only kill microorganisms but can also cause damage to human lungs and can contaminate the water for years (INIFAP 2009: 46). Since climate change will most likely lead to rising temperatures, thus leading to a higher activity of pests and plant diseases, this will in all likelihood lead to a further increase of pesticide usage (INIFAP 2009: 55).

Even though the pesticides cannot penetrate the thick skin of the avocados, they can however accumulate on the skin and get into the avocado flesh during the process of opening it (plusminus 2018), which shows how production hazards and consumption can be connected on a very direct level.

Further problems caused by the rising amount of plantations is the increased soil erosion, nearly 50% of soils in Michoacán are showing distinct signs of erosion (INIFAP 2009: 42). This is particularly true for the avocado plantations since there are very few plants covering the grounds between the trees, due to the pesticides and the thick shade of the avocado trees, thus presenting the danger that these soils could be washed away by heavy rains and possibly lead to landslides or inundations (Arroyo 2018).

The aim of this section was to show how Avocado production is caught up between the rising demand in the US (and elsewhere) and the specific local circumstances which influence the production to meet this demand. The adverse effects caused by the increasing production are relatively well known to consumers, or the information is at least accessible to consumers, thus showing that knowledge alone does not necessarily lead to a change in consumption patterns.

## Conclusions

Food and its consumption are never just about the mere intake of calories but are socially and personally important aspect of our selves, while also being a useful example to study economic relations and socially constructed meanings and believes.

Avocados are an interesting case study because they have become so ubiquitous in popular culture that they are now perceived as much more than just food: They are often used to refer to an entire generation and on social media they are used to repre-

sent strong positive feelings or relationships. They are also seen as extremely healthy, demonstrating how societal perceptions of “healthy eating” have changed during the last decades, and as vaguely sustainable since they are vegan, in fact in many German newspaper articles they are presented as an integral part of a vegan diet.

This idea of sustainability contrasts strongly with the environmental impact their production has in Mexico and their importance for local drug cartels. However, it has to be said that they are not the only food which is used for profit by criminal organizations; another example is, as stated above, the lime production in the same state of Michoacán. Even though this information about the ecological and societal impact of the avocado production is readily available to consumers, this information is often addressed in the analysed media but does not lead to a change in the consumption pattern. This is at least noteworthy, as many of these blogs and media stress the personal responsibility for the environment through one’s consumption choices.

Their status as a superfood also exemplifies a general trend in contemporary discourses around food: a focus on nutrients and thus on efficiency in the consumption of food, disregarding other aspects of eating like taste, texture, emotional or cultural relations. Several ideas I have discussed in sections three and five are visible in the avocado: they can be used as a mode of distinction through their price but also through the particular creative modes of consuming it. Their usage as representation for family and love also alludes to the aspect of female caregivers through healthy eating and the analysed blogs with the strongest positive descriptions of avocados are written mostly by women. Strikingly enough, though we have seen this strong emotional relationship with avocados in these blogs, their taste is hardly ever mentioned and instead the authors tend to focus on their nutrient content and other health aspects.

As stated above superfoods are often presented in an idealised way, in the case of the avocado we can certainly observe an idealisation of the avocado itself, but also of healthy food and bodily health in general. However, in contrast to other superfoods I did not encounter an idealisation of the past or present of avocado production; rather the producers are hardly ever mentioned to promote avocados. This stands in an interesting contrast to other (Latin American) superfoods like Quinoa or Chia seeds, where we can find mentions of different pre-Hispanic cultures or modern day farmers quite frequently.

In conclusion we can observe that avocados are a neat example for wider trends in contemporary nutrition and the popular discourse surrounding it. Furthermore, they mirror certain societal ideas about personal responsibility (for a healthy body as well as ecological sustainability), gender relations (ascribing women the role of caretakers for their family’s eating patterns) and global connections between consumption and production of foods and the circulation of knowledge regarding these foodstuffs.

## Acknowledgements

I would like to thank several people for their thoughts and insights on this paper: My siblings Gesine, Leonie and Jan Tuitjer, my friend Carsten Lüders and the two anonymous reviewers.

## References

Agren, David

2017 Mexico considers importing avocados as staple priced out of consumers' reach. *The Guardian* (6 August). URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/aug/06/mexico-considers-importing-avocados-as-global-demand-drives-up-prices>, last access 02.10.2021.

Appadurai, Arjun

1986 Introduction: commodities and the politics of value. In: Arjun Appadurai (ed.), *The social life of things*, pp. 3–63. Cambridge: Cambridge University Press.

Arroyo, Cynthia

2018 Huertas del aguacate, las directas responsables del desastre de Peribán. *Mi Morelia* (1 October). URL: <https://www.mimorelia.com/huertas-de-aguacate-las-directas-responsables-del-desastre-en-periban>, last access 01.10.2021.

Avocadostore

2021 *Avocadostore ist dein Online Marktplatz für Eco Fashion und Green Lifestyle*. URL: <https://www.avocadostore.de/>, last access 01.10.2021.

Barlösius, Eva

2016 *Soziologie des Essens: Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.

Benedictus, Leo

2016 The truth about superfoods. *The Guardian* (29 August). URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/aug/29/truth-about-superfoods-seaweed-avocado-goji-berries-the-evidence>, last access 02.10.2021.

Bost, J. B., N. J. H. Smith, and J. H. Crane

2004 History, Distribution and Uses. In: Bruce Schaffer (ed.), *The avocado*, pp. 10–30. Wallingford: CABI.

Bryant, Raymond L. and Michael K. Goodman

2004 Consuming Narratives: The Political Ecology of 'Alternative' Consumption. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series* 29(3):344–366.

Cambridge Dictionary

n.d. *Millennial*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/millennial>, last access 01.10.2021.

Del Sroufe, Isa Chandra Moskowitz, and Juliane Molitor

2013 *Gabel statt Skalpell - das Vegan-Kochbuch: Über 300 Rezepte für gesunden Genuss ; die unerlässliche Erweiterung zu Standardwerk und Dokumentarfilm*. Berlin: Scorpio-Verlag.

Dunzendorfer, Jan

2015 ›Fetisch‹. In: Susan Arndt and Nadja Ofuatey-Alazard (eds.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*, pp. 634–638. Münster: UNRAST Verlag.

Eat This

2014 *Guacamole*. URL: <https://www.eat-this.org/guacamole/>, last access 01.10.2021.

2017 *Pasta mit Avocado-Grünkohl-Pesto und getrockneten Tomaten*. URL: <https://www.eat-this.org/pasta-mit-avocado-gruenkohl-pesto/>, last access 01.10.2021.

2018 *Avocado Fries aus dem Airfryer*. URL: <https://www.eat-this.org/avocado-fries-aus-dem-airfryer/>, last access 01.10.2021.

Eden, Sally

2011 The politics of certification: consumer knowledge, power, and global governance in ecolabeling. In: Richard Peet (ed.), *Global political ecology*, pp. 169–184. London: Routledge.

Farbotko, Carol

2005 Tuvalu and Climate Change: Constructions of Environmental Displacement in the "Sydney Morning Herald". *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 87(4):279–293.

Ferrier, Morwenna

2018 The avolato - part avocado, part gelato and, at £ 9.50, all privilege. *The Guardian* (2 May). URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/may/02/the-avolato-part-avocado-part-gelato-and-at-950-all-privilege>, last access 01.10.2021.

Goodman, David, Erna Melanie DuPuis, and Michael K. Goodman

2012 *Alternative food networks: Knowledge, practice, and politics*. London and New York: Routledge.

Guthman, Julie

2008 Bringing good food to others: Investigating the subjects of alternative food practice. *Cultural Geographies* 15(4):431–447.

Friederike Tuitjer

Habermann, Friederike

2012 Mehrwert, Fetischismus, Hegemonie: Karl Marx' »Kapital« und Antonio Gramscis »Gefängnishefte«. In: Julia Reuter and Alexandra Karentzos (eds.), *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, pp. 17–26. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Hamilton, Keegan and Miguel Fernández-Flores

2021 On the Front Line of Mexico's Forever War Against the Cartels. *VICE News* (25 February). URL: <https://www.vice.com/en/article/z3v7kj/on-the-front-line-of-mexicos-forever-war-against-the-cartels>, last access 01.10.2021.

Henkel, Knut

2016 Avocado-Anbau in Mexiko: Grün, beliebt, zerstörerisch. *TAZ* (27 September). URL: <https://taz.de/Avocado-Anbau-in-Mexiko/!5339410/>, last access 02.10.2021.

Hernández Navarro, Luis

2014 *Hermanos en armas: Policias comunitarias y autodefensas*. URL: <http://brigadaparaleerenlibertad.com/libro/hermanos-en-armas>, address = México, last access 01.10.2021. Para Leer En Libertad A.D.

Herrmann, Boris

2018 Fauler Zauber einer Diva. *Süddeutsche Zeitung* (12 October). URL: <https://www.sueddeutsche.de/politik/ernaehrung-fauler-zauber-einer-diva-1.4168022?reduced=true>, last access 02.10.2021.

Hildmann, Attila

2012 *Vegan for Fit: Die Attila-Hildmann-30-Tage-Challenge; vegetarisch und cholesterinfrei zu einem neuen Körpergefühl*. Hilden: Becker Joest Volk.

2013 *Vegan for youth: Die Attila Hildmann Triät; schlanker, gesünder und messbar jünger in 60 Tagen*. Hilden: Becker Joest Volk.

2015 *Vegan for starters: Die einfachsten und beliebtesten Rezepte aus 4 Kochbüchern*. Hilden: Becker Joest Volk.

Hootsen, Jan-Albert

2013 "Blood Avocados": The Dark Side of Your Guacamole. *vocativ* (18 November). URL: <https://www.vocativ.com/underworld/crime/avocado/>, last access 01.10.2021.

Instagram

2021a #Avocado. URL: <https://www.instagram.com/explore/tags/avocado/?hl=de>, last access 01.10.2021.

2021b #Avocadotattoo. URL: <https://www.instagram.com/explore/tags/avocadotattoo/?hl=de>, last access 01.10.2021.

2021c Avolatte. URL: <https://www.instagram.com/p/Bm7jtpTj0o5/>, last access 01.10.2021.

2021d *Avocadotattoo*. URL: <https://www.instagram.com/p/CM2rWpxBN8D/>, last access 01.10.2021.

Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias

2009 *Impactos ambientales y socioeconómicos del cambio de uso de suelo forestal a huertos de aguacate en Michoacán*. URL: [http://www.inifapcirne.gob.mx/Revistas/Archivos/libro\\_aguacate.pdf](http://www.inifapcirne.gob.mx/Revistas/Archivos/libro_aguacate.pdf), last access 11.08.2021. Texcoco: Impresos Luna Flores.

Jackson, Peter

2002 Commercial cultures: Transcending the cultural and the economic. *Progress in Human Geography* 26(1):3–18.

Julie feels good

2017 *Die perfekte Quinoa Bowl*. URL: <https://juliefeelsgood.de/2017/07/13/die-perfekte-quinoa-bowl/>, last access 01.10.2021.

2018 *Coffee Talk: Blogger Edition*. URL: <https://juliefeelsgood.de/2018/11/29/coffee-talk-blogger-edition/>, last access 01.10.2021.

Klotter, Christoph

2011 Essen als individuelle Freiheit - Essen als sozialer Zwang. In: Angelika Ploeger (ed.), *Die Zukunft auf dem Tisch*, pp. 125–138. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Larmer, Brook

2018 How the Avocado Became the Fruit of Global Trade. *New York Times Magazine* (27 March). URL: <https://www.nytimes.com/2018/03/27/magazine/the-fruit-of-global-trade-in-one-fruit-the-avocado.html>, last access 01.10.2021.

Lupton, Deborah

1996 *Food, the body, and the self*. London and Thousand Oaks: SAGE Publications.

Maldonado Aranda, Salvador

2013 Stories of Drug Trafficking in Rural Mexico: Territories, Drugs and Cartels in Michoacán. *European Review of Latin American and Caribbean Studies | Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 94(April):43–66.

Martín Carbajal, María de la Luz

2016 La formación histórica del sistema de innovación de la industria del aguacate en Michoacán. *Tzintzun. Revista estudios históricos* 63. URL: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-719X2016000100268](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-719X2016000100268), last access 01.10.2021:268–304.

Mekonnen, M. M. and A. Y. Hoekstra

2010a The green, blue and grey water footprint of crops and derived crop products. *Hydrology and Earth System Sciences* 15(5):1577–1600.

Friederike Tuitjer

2010b *The green, blue and grey water footprint of farm animals and animal products*. Vol. 48. Value of Water Research Report Series. Delft: UNESCO-IHE Institut for Water Education.

Oliver, Jaime

2015a *How To NOT get 'Avocado Hand' | Jamie's 1 Minute Tips*. YouTube (ed.). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_VwAI8fIzSM](https://www.youtube.com/watch?v=_VwAI8fIzSM), last access 01.10.2021.

2015b *Jamies Superfood für jeden Tag*. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH.

Orenstein, Jayne

2016 How the Internet became ridiculously obsessed with Avocado Toast. *Washington Post* (6 May). URL: <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/05/06/how-the-internet-became-ridiculously-obsessed-with-avocado-toast/>, last access 11.08.2021.

Oude Groeniger, Joost, Frank J. van Lenthe, Mariëlle A. Beenackers, and Carlijn B. M. Kamphuis

2017 Does social distinction contribute to socioeconomic inequalities in diet: The case of 'superfoods' consumption. *The international journal of behavioral nutrition and physical activity* 14(1):1-7.

Parsons, Julie M.

2015 *Gender, Class and Food: Families, Bodies and Health*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

plusminus

2018 *Avocado-Wahnsinn: Die Schattenseiten des Hypes um die Superfrucht*. URL: <https://programm.ard.de/?sendung=28106595533732>, last access 01.10.2021.

Raether, Elisabeth

2017 Das Märchen von der guten Avocado. *Die Zeit* (13 October). URL: <https://www.zeit.de/2016/43/avocado-superfood-anbau-oekologie-trend>, last access 01.10.2021.

Reitmeier, Simon

2013 *Warum wir mögen, was wir essen: Eine Studie zur Sozialisation der Ernährung*. Berlin and Bielefeld: De Gruyter and transcript.

Rohwetter, Marcus

2017 Achtung, Avocado! *Die Zeit* (17 May). URL: <https://www.zeit.de/2017/21/avocado-warnhinweis-verletzung>, last access 01.10.2021.

Rolff, Marten

2018 Avocado, die bittere Wunderfrucht. *Süddeutsche Zeitung* (9 July). URL: <https://www.sueddeutsche.de/stil/avocado-umweltbilanz-1.4043316>, last access 11.08.2021.

Saleh-Ebrahimi, Sanaz

2016 Ich ess nur noch super! *Die Zeit* (20 April). URL: <https://www.zeit.de/wissen/gesundheit/2016-03/superfood-gesundheit-ernaehrung-acai-goji-beere-kritik>, last access 01.10.2021.

Saner, Emine and Martin Morales

2015 Ripe and ready: how 'evil geniuses' got us hooked on avocados. URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/nov/02/avocados-ripe-ready-evil-geniuses-hooked>, number = 2 November, journal = The Guardian.

Scrinis, Gyorgy

2008 On the Ideology of Nutritionism. *Gastronomica. The journal of food and culture* 8(1):39–48.

2013 *Nutritionism: The science and politics of dietary advice*. New York: Columbia University Press.

Simons, Kristina

2019 Der Fluch der Avocado. *Edition Le Monde diplomatique* 24:92–95.

Spreadshirt

n.d. *Turnbeutel: Avocado Familie*. URL: <https://www.spreadshirt.de/shop/design/avocado+familie+turnbeutel-D5daf2fb6222509427b9d8856?sellable=1ngxr3JprehENwdagqrx-1155-33>, last access 01.10.2021.

Sroufe, Del, Isa Chandra Moskowitz, and Juliane Molitor

2013 *Gabel statt Skalpell - das Vegan-Kochbuch. [über 300 Rezepte für gesunden Genuss; die unerlässliche Erweiterung zu Standardwerk und Dokumentarfilm]*. Berlin: Scorpio-Verl.

Traue, Boris, Lisa Pfahl, and Lena Schürmann

2014 Diskursanalyse. In: Nina Baur and Jörg Blasius (eds.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*, pp. 493–508. Wiesbaden: Springer VS.

Verbraucherzentrale

2018 *Superfood: Hype um Früchte und Samen*. URL: <https://www.verbraucherzentrale.de/wissen/lebensmittel/nahrungsergaenzungsmittel/superfood-hype-um-fruechte-und-samen-12292>, last access 11.08.2021.

Vogel, Wolf-Dieter

2015 Zwischen Selbstverteidigung und Paramilitarismus. In: Anne Huffschmid (ed.), *TerrorZones*, pp. 39–49. Berlin and Hamburg: Assoziation A.

Waak, Anne

2016 Wie Avocados zum meistfotografierten Obst der Welt wurden. *Die Welt* (11 October). URL: <https://www.welt.de/icon/essen-und-trinken/>

Friederike Tuitjer

article158668898/Wie-Avocados-zum-meistfotografierten-Obst-der-Welt-wurden.html, last access 11.08.2021.

Warde, Alan

1997 *Consumption, food and taste: Culinary antinomies and commodity culture*. London: SAGE Publications.

woman

2018 *Avocadoproposal*. URL: [https://www.woman.at/\\_storage/asset/9119851/storage/womanat:key-visual/file/129801563/Avocado.jpg](https://www.woman.at/_storage/asset/9119851/storage/womanat:key-visual/file/129801563/Avocado.jpg), last access 02.10.2021.



---

# El origen de la *argolla* peruana y la evolución de un discurso sobre la exclusión social

César R. Nureña\*

Recibido / Received: 01 de octubre de 2020, Aceptado / Accepted: 01 de agosto de 2021.

## Abstract

In Peru, the term *argolla* went from being just a way to designate an elite segment in the 19th century, to concentrate nowadays a vast range of meanings, referring to closed groups in any field, but also types of relationships, attitudes, behaviors, problems, cultures and even native theories on the abuse of power. This article examines how this proliferation of meanings occurred, in relation to certain sociopolitical changes in Spain and America in the 17th to 20th centuries.

## Keywords

Peruvian *argolla*, history, evolution of meaning, power, social exclusion

## Resumen

En Perú, el término *argolla* pasó de ser solo un modo de nombrar a un segmento de la elite en el s. XIX, a concentrar hoy un vasto rango de significados, referidos a grupos cerrados en cualquier ámbito, pero también a tipos de relaciones, actitudes, conductas, problemas, culturas y hasta teorías nativas sobre el abuso del poder. Este artículo examina cómo se produjo esta proliferación de sentidos, en relación con ciertos cambios sociopolíticos ocurridos en España y América en los siglos XVII al XX.

## Palabras clave

*argolla* peruana, historia, evolución de significados, poder, exclusión social

---

\* Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú).

## Introducción

Las “argollas” aparecen en el Perú como protagonistas omnipresentes de su historia social y política. Los presidentes del país, por ejemplo, muchas veces se han referido públicamente a ellas presentándolas como un problema público. Así, Fernando Belaúnde (presidente en 1963-1968 y 1980-1985) sostenía en 1959 que “Maneja actualmente al Perú una estrecha argolla de financistas a la antigua...” (1959:49). Poco después, Belaúnde sería derrocado por un golpe militar liderado por el general Juan Velasco, quien sobre los partidos políticos decía que “sus vitalicias argollas dirigentes abandonaron ideales y traicionaron a su propio pueblo” (Mensaje a la Nación de 1970), y de los dirigentes universitarios que “los propios estudiantes se librarán de la lacra de las pequeñas argollas que basan su poder en el uso delirante e irresponsable del insulto” (Mensaje a la Nación de 1972). Alberto Fujimori (1990-2000), desde la cárcel, ha rechazado “la elección de congresistas por argollas” (El Comercio 2015). Ollanta Humala (2011-2016) hablaba de “viejos esquemas y argollas [en universidades] que permiten a un rector ganar un millón de soles al año...” (Perú21 2014a). Y Pedro Kuczynski (2016-2018), por su parte, ha rechazado a las argollas en el mundo laboral: “la corrupción elimina trabajo, porque es la argolla, la influencia la que consigue el trabajo en vez de la competencia y capacidad de la gente” (Expreso 2016). Así como estos presidentes, muchos otros peruanos denuncian a diario la existencia de “argollas” en los más variados ámbitos de la vida social: no solo en el Estado y la política, o en empresas y universidades, sino también en organizaciones civiles de todo tipo, círculos artísticos y literarios, medios de comunicación, actividades deportivas, etcétera.

Pero, ¿qué son estas argollas? Algunos autores han intentado definir el término. Martha Hildebrandt (2000:45-46) lo equipara con camarilla, o “grupo cerrado y excluyente que medra a la sombra del poder...”. De modo similar, para Eduardo Torres (2007:234) es el “grupo cerrado que gira alrededor de quien ejerce poder”, en tanto que Ordóñez y Souza (2003: 211) describen también a las argollas como “círculos cerrados de poder”. Sin embargo, estas y otras definiciones logran captar solo un pequeño fragmento de los muchos significados y usos que los peruanos le dan al término en el habla cotidiana.

De acuerdo con una revisión y análisis de diversas fuentes (etnográficas, documentales e históricas), en el Perú el término argolla se utiliza indistintamente y por personas de diferentes sectores sociales con sentidos que aluden a un amplísimo rango de hechos, relaciones, actitudes, comportamientos, formas de organización social y hasta pautas culturales o sistemas de ideas, mayormente con una connotación negativa o desaprobatoria. Para algunos, en un nivel muy básico, la argolla puede ser únicamente el grupo de amigos (una *mancha*, una *collera*),<sup>1</sup> o un privilegio inmerecido, un favor, o solo el acto de otorgarlos. Para otros, la argolla es un tipo de relación entre personas, o eso y también ciertos hechos que ocurren en el marco de esa relación (como nepotismo, fa-

---

<sup>1</sup> *Collera*: “grupo de amigos íntima y solidariamente relacionados” (Hildebrandt 2011:92).

voritismos, recomendaciones, preferencias, amiguismo, *vara*).<sup>2</sup> No pocos entienden que la argolla es un grupo de personas jerarquizado, cerrado y excluyente, aunque para algunos se trata de grupos concretos en tales o cuales espacios definidos, en tanto que otros asumen que las argollas son redes de personas que participan en ciertos ámbitos de actividad, esferas sociales o políticas, o segmentos de las clases altas, elites, etc. O también, vastas redes de redes de contornos difusos que controlan el poder en el Estado, la economía o la sociedad y el país en su conjunto. A veces, la argolla puede ser una pauta de conducta, un sistema de prácticas o un tipo de cultura, mientras que se emplea también como equivalente de abuso, discriminación o “corrupción” (v. Nureña y Helfgott 2019; Nureña 2021ab).<sup>3</sup>

Resulta, entonces, que el término argolla es altamente polisémico. No obstante, no siempre ha sido así, de acuerdo con una comparación de los sentidos que se le atribuyen en los mismos tipos de fuentes en distintas épocas. Según varios historiadores del Perú republicano, la expresión “la argolla” se usaba originalmente para designar al Partido Civil, agrupación fundada en 1871 por un grupo de grandes empresarios, aristócratas y terratenientes, que tuvo un importante rol en la política peruana de fines del siglo XIX e inicios del XX (Mc Evoy 1997). En los discursos políticos de esa época se puede reconocer que la noción de argolla tenía sentidos mucho más restringidos que los comunes en nuestros días. Quienes calificaban al Partido Civil como una “argolla” eran representantes de las elites políticas que se veían excluidos del acceso al poder y sus beneficios, y acusaban a los civilistas de mostrar una “arrogancia exclusivista” y de apartarse de “todo camino noble, franco y generoso” (Mc Evoy 1997:147); y algunos sectores populares igualmente opuestos al civilismo, que en manifestaciones callejeras marchaban bajo la consigna: “¡Abajo la argolla!”. Siendo que entre los civilistas destacaban personajes adinerados ligados a los bancos, la idea de argolla apuntaba también a esta característica: “abajo la argolla, abajo los bancos, abajo los ricos, mueran los civilistas” (Mc Evoy 1997:180). Pero estos discursos estarían reproduciendo un sentido que ya se le daba al término desde antes. A diferencia de los historiadores que identifican a la argolla con el civilismo, Hildebrandt (2000) señala que ya en 1838 se llamaba despectivamente “La Argolla” a un grupo de políticos peruanos que en ese año habían vuelto al país desde Chile, con la intención de derrocar al gobierno de la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839). Significativamente, en ese grupo destacaba el aristócrata Felipe Pardo y Aliaga, padre de Manuel Pardo y Lavalle, este último fundador de la que más adelante se conocería como la “argolla civilista”. En síntesis, a lo largo siglo XIX la noción de argolla se entendía como grupo de poder, en los círculos de las elites políticas, y tenía una connotación marcadamente clasista en los discursos populares referidos a los aristócratas, a los civilistas o a “los ricos” en general.

---

<sup>2</sup> *Vara*: “Influencia que una persona tiene para conseguir algo, generalmente, un puesto de trabajo” (Huisa 2013:68).

<sup>3</sup> Registré estos y otros sentidos en el desarrollo de una tesis doctoral sobre la exclusión social en el Perú (concluida, por sustentar).

Frente a lo señalado hasta aquí, cabe entonces la pregunta de cómo, en el Perú, el término argolla pasó de ser una expresión referida solo a determinados grupos políticos y sectores de las elites del siglo XIX, a convertirse en una noción tan profusamente cargada de significados en el siglo XXI. El objetivo de este trabajo es precisamente examinar cómo y por qué se produjo inicialmente esa transformación y ampliación de los sentidos que adopta el término argolla en el lenguaje y la historia social y política de los peruanos. La aproximación que ensayo a este tema se sustenta en una revisión y análisis de fuentes primarias y secundarias de distintas épocas, incluyendo diccionarios, documentos legales y trabajos históricos, de un periodo que va del siglo XVII hasta la actualidad, además de algunos testimonios recogidos mediante entrevistas. De este modo, más que rastrear discursos e ideas asociadas a dicho término, propongo vincular esas variaciones de sentido con diversos cambios en los contextos sociopolíticos de distintas épocas. Y esto, a su vez, permite ofrecer un primer acercamiento a la constitución de la argolla como un significante vacío con el cual los peruanos expresan un nutrido discurso sobre la injusticia, el abuso de poder y la exclusión social.

## La argolla como objeto y como lazo social

De acuerdo con el *Diccionario* de la Real Academia Española de la Lengua (RAE 2014), la palabra argolla proviene de *alḡúlla*, del árabe hispánico, derivado de la voz *ḡull* del árabe clásico, que significa “cepo”. En su actualización de 2018, esta fuente registra once distintos usos de la palabra argolla. Varios se refieren a objetos circulares: “aro”, “anillo”, “gargantilla”, entre otros. En una acepción se alude a un “juego”; y en otra a una “Pena que consistía en exponer al reo a la vergüenza pública, sujeto por el cuello con una argolla a un poste”. La séptima acepción de la palabra la coloca como sinónimo de camarilla: “Conjunto de personas que influyen subrepticamente en los asuntos de Estado o en las decisiones de alguna autoridad superior”, y como un americanismo usado en Perú, Costa Rica, Ecuador y Honduras.<sup>4</sup> Finalmente, argolla significa también “Sujeción, cosa que sujeta a alguien a la voluntad de otra persona”.

Esta última idea de argolla como sujeción personal, unida a la figura de la argolla como objeto, parece estar en el núcleo del sentido original del término en tanto lazo social. Así también, el aro que simboliza una relación entre dos personas (de compromiso, matrimonial o de otro tipo) contiene un sentido cuyos orígenes se remontan posiblemente al antiguo Egipto, donde la forma circular del anillo representaba la unidad y la eter-

---

<sup>4</sup> Siendo Perú donde se usa con esta connotación mucho más que en otros lugares, de acuerdo con una búsqueda en internet restringida geográficamente a estos países (con los dominios .pe, .cr, .ec y .hn). En búsquedas adicionales he registrado para Costa Rica la frase “lo feo de las argollas es estar afuera”, similar a otra recogida en Perú: “yo detesto las argollas... cuando estoy afuera” (entrevista); y en Nicaragua, *tener argolla* se llega a entender como “tener privilegios en una empresa o institución por conexiones personales con las personas que tienen el poder”. Según el *Diccionario de americanismos* de ASALE (2010), en Honduras “par de argollas” significa “dos personas inseparables”; y en el léxico coloquial de Venezuela se llama argolla al “amigo inseparable” (D’Aquino 2010:36).

nidad (Robb 2011), lo que a la sazón evoca la “alianza” o el compromiso interpersonal de unión duradera. Con este mismo sentido se usaba el anillo en la antigua Roma y en la Edad Media, en especial para simbolizar promesas y establecer los lazos matrimoniales (Monger 2004). En un inicio, el anillo matrimonial era usado solo por la mujer, representándose con esto que era “propiedad de su marido” (Robb 2011), situación que comenzó a cambiar en el siglo XX con la popularización de los anillos de compromiso y matrimoniales para hombres y mujeres (Howard 2003).

Estas vinculaciones entre la argolla y diversos tipos de relaciones sociales y de poder estaban ya presentes en el Perú colonial, mucho antes de lo que registran Hildebrandt y los historiadores del Perú republicano. En el *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Sebastián de Covarrubias, publicado en 1611, se constata que ya en esa fecha la palabra significaba más que solo un objeto circular metálico. En principio, se habla del objeto en relación con sus contextos de uso y el estatus social: “ARGOLLA, el circulo de hierro o de oro, que trayan al cuello, y oy dia se traen los de hierro los esclauos, por afrenta y custodia: los de oro la gente noble por honra y adorno (...) pocos años ha que las señoras los vsauan en España, con el nombre de argollas, hechas de troços, con mucha pedreria. Las de los esclauos fiempre se vsaron: vide fupra verbo, Sortija.” Encontramos aquí el vínculo entre el esclavismo y el uso de la argolla. Pero Covarrubias introduce también un relato que ubicaría al menos en el siglo IV a. C. el origen de otro sentido de argolla como lazo social: “En Roma huuo vn linage de los Torcatos, descendientes de T. Manlio, al qual dieron sobrenombre de Torcato, porque auiendo muerto un frances que le desafiò, le quitò vn collar de oro que traya, y se le puso. Tambien vsauan los Emperadores dar a los soldados que auian peleado con valor, y hecho alguna cofa señalada, collares de oro, y estos se llamauan Torquati milites...” (Covarrubias 1611).<sup>5</sup>

Es decir, como en la hazaña de Tito Manlio, el gesto de un hombre poderoso colocándole una argolla a alguien simbolizaba el premio o beneficio que una persona de elevado estatus le concede a sus subordinados, además de una identificación entre los involucrados (como los soldados recibiendo la designación de Torquati, y cubriéndose así con una parte de la fama del primer Torquato). Esta noción evolucionó en la lengua española con el sentido adscrito a la imagen de *echar una argolla al cuello*, gesto metafórico en el que una persona, al favorecer a otra con algún beneficio, le impone al mismo tiempo una obligación moral de reciprocidad que la vincula a su benefactor. Covarrubias da cuenta de esta relación interpersonal en su obra: “Para encarecer la obligacion que vno tiene a otro, reconociendo el bien que le ha hecho, dize, que *le ha echado vna argolla al cuello*”. Esta acepción de argolla se registra luego, también, en el primer diccionario

<sup>5</sup> Se refiere a Titus Manlius Imperiosus Torquatus (Tito Manlio), dictador de Roma en 353 a. C. y cónsul en varias ocasiones. Tito Livio narra que Manlio alcanzó la gloria al dar muerte a un gigantesco guerrero galo en singular combate, tomando del cadáver del bárbaro la cadena (torques) que portaba y colocándosela en su propio cuello. Sus compañeros rememoraban su hazaña en canciones y le dieron el apodo de Torquatus (Torcuato), que usaron también sus descendientes (Livy 1982).

de autoridades de la RAE de 1726: “Echarle à uno una argolla. Phrase con que se dá à entender que prenden y aprisionan à uno con el bien y beneficio que le hacen, de que dá grandes muestras de quedar obligado. (...) Con esto *me echa* V.m. una ese y un clavo, *una argolla*, un viróte, una cadena, y unos grillos” (cursivas en el original).

Resulta, entonces, que la argolla simboliza la deuda u obligación moral que una persona tiene para con otra, implicándose además una desigualdad social en la relación de dependencia y sujeción, como se infiere de los ejemplos presentados en las fuentes.

## Deudas, castigos y autoridad punitiva

La palabra argolla se empleaba en el siglo XVIII también en el terreno jurídico, en relación con deudas reales, dinerarias o en especie, cuyo pago o devolución venía amparado por la ley. El diccionario de autoridades de 1726 incluye lo siguiente: “Los que hiciéren cesión de bienes, ò renunciáren la cadena, tráhigan una *argolla* de hierro al pescuezo.” Esta idea se comprende mejor revisando la legislación española vigente cuando se publicó aquel diccionario, relativa a los “juicios de cesión de bienes”. La *Nueva Recopilación* de Leyes de Castilla de 1567 (libro 5, título XVI) señala que: “Qualquier mercader o cambiador, o otra qualquier persona que hiziere cesión de bienes, y renunciare la cadena (...) desde en adelante hasta que se parta de la tal cesión, o de fiança de pagar a sus acreedores realmente y con effecto, *aya de traer y trayga al cuello una argolla de hierro tan gorda como el dedo*” (en Díaz 2010; cursivas añadidas).

Este caso de los deudores evoca en algo el uso de la argolla que se le colocaba también en el cuello a los esclavos, y que indicaba igualmente una relación de sujeción, pero como propiedad de un amo. Esta última figura, sin embargo, es algo más compleja de lo que aparenta. En las leyes españolas sobre los esclavos en los siglos XVI al XIX es posible identificar al menos cuatro formas en que la argolla se relaciona con el esclavismo. En primer lugar, está lo ya dicho acerca de la argolla que, puesta en el cuello del esclavo, indica su condición y lo coloca como posesión personal de un dueño. En este sentido, incluso la propia argolla podía llevar inscripto el nombre del amo: “Son innumerables los casos que conocemos de indios que llegaron a España sin marca de esclavitud y que fueron herrados [marcados a fuego] con posterioridad. Esto le ocurrió, por ejemplo, a la india Catalina, propiedad del carmonense Juan Cansino (...) Doña Isabel Carrillo fue mucho más lejos cuando le colocó a su indio ‘*una argolla de hierro al pescuezo esculpidas en ellas unas letras que dicen esclavo de Inés Carrillo, vecina de Sevilla a la Cestería*’...” (Mira 2007:182; cursivas en el original).

En segundo lugar, está la argolla que se emplea para literalmente sujetar al esclavo, inmovilizarlo para evitar que huya, o al transportarlo en travesías trasatlánticas: “Van [los esclavos en los barcos] tan apretados tan asquerosos y tan maltratados que me certifican los mismos que los traen, que vienen de seis en seis, *con argollas por los cuellos*

en las corrientes, y estos mismos de dos en dos con grillos en los pies...” (Sandoval 1956:107-108). Así pues, la argolla podía colocarse no solo en el cuello sino también en los pies (tobillos) o en otras partes del cuerpo.<sup>6</sup>

Luego, en tercer lugar, tenemos que los esclavos no necesariamente llevaban todo el tiempo la argolla colocada en el cuello, u otros adminículos semejantes en el cuerpo. En ocasiones, una pesada argolla se les imponía como forma de castigo, especialmente en situaciones de cimarronaje, como se indica en las “Ordenanzas de la Audiencia Dominicana para la sujeción de esclavos negros” de 1528:

ORDENANZA 1ª. Pena a los esclavos prófugos: Que a todos los esclavos negros y blancos que se ausentasen al monte huidos del servicio de sus amos o señores se les obligue vuelvan al dicho servicio dentro de quince días, y si pasado este término fuesen traídos contra su voluntad, les sean dados cien azotes, y les echen una argolla de fierro, que pese veinte libras, y la lleven por tiempo de un año; por la segunda vez, estando huidos veinte días, les corten un pie; y por la tercera, estando ausentes quince días, que muera por ello... (en Lucena 2000: 594).

Finalmente, en cuarto lugar, la argolla es también el propio objeto, pero instalado en un determinado lugar de un pueblo o establecimiento, al que se lleva al esclavo con el fin de sujetarlo allí y aplicarle un castigo físico, por lo regular azotes, y además exponerlo a la vergüenza pública, a manera de ejemplo y escarmiento. En 1548, la *Ordenanza del Cabildo de Quito sobre castigos a los esclavos huidos* establecía que: “... el negro que se huyere pague de pena su amo por la primera vez diez pesos de oro, aplicado para el cacique o español que lo trajere a esta ciudad, y se le da poder para que lo pueda prender y (por el) que le sean dados al dicho negro cien azotes públicamente, *atado a la argolla del rollo*, y por la segunda vez la dicha pena (...) e que le sean cortados dos dedos del pie derecho...” (en Lucena 2000:679).<sup>7</sup>

Esta última imagen se conecta genealógicamente con el cuarto significado de argolla registrado en el DRAE 2018: “Pena que consistía en exponer al reo a la vergüenza pública, sujeto por el cuello con una argolla a un poste”. La única diferencia es que en esta acepción la pena se aplicaba a cualquier tipo de reo, mientras que en la norma de 1548 se habla de esclavos específicamente. Pero, más adelante, en el siglo XVIII, encontramos leyes y castigos aplicables al conjunto de la población negra, libre o esclavizada, como se aprecia en un extracto del *Código Negro Carolino* de 1783, donde se indica que las negras libres podían recibir también la pena de argolla: “[Se] Prohíbe a las negras jornaleras o libres que puedan recibir de negro esclavo que no lleve cédula o licencia de

<sup>6</sup> Hay también una asociación reconocible entre la argolla, el esclavismo y la palabra *esclava*, que la RAE define como: “pulsera sin adornos y que no se abre”.

<sup>7</sup> Según Terreros y Pando (1787), el *rollo* es la “coluna de piedra, que se pone á la entrada, ó cerca de algun lugar para muestras de la jurisdiccion de poder quitar allí la vida... V. Horca, y Picota.” Y sobre la frase *argolla en el rollo*: “argolla en que ponen á la vergüenza á los malhechores.”

su amo frutos o víveres y que solo puedan vender comestibles, dulces, frutas, pena de vergüenza publica en la argolla...” (en Lucena 2000:1103).

Recordemos que ya desde 1576 la *Nueva Recopilación* de Leyes de Castilla mandaba que a los deudores se les coloque en el cuello una argolla de hierro, y que esta noción de argolla como pena impuesta a personas no esclavizadas fue registrada por la RAE por vez primera en 1726. Pues bien, esa alusión al castigo ejecutado sobre los deudores desapareció en posteriores diccionarios. En cambio, la idea de argolla como objeto asociado a un castigo aplicable a cualquier persona acusada de alguna falta o delito (sea o no deudor o esclavo) se introdujo en el registro lingüístico-académico a fines del siglo XVIII, concretamente en la obra de Terreros y Pando (1786), donde se lee: “ARGOLLA, anillo de hierro que ponen al cuello á los malhechores, ó esclavos”. En adelante, diversos diccionarios han recogido esta acepción de argolla, agregando a veces el elemento de vergüenza y deshonor pública que ya desde antes venía unido al castigo con argolla entre los esclavos. Así pues, el diccionario académico de 1803 consigna como acepción de argolla el “Castigo público que se executa con algunos delinquentes, poniéndolos á la vergüenza, metido el cuello en una argolla”. Lo mismo aparece en los diccionarios de Núñez de Taboada de 1825, de Salvá de 1846 y de la RAE de 1852.

La connotación de *vergüenza* en relación con la argolla, vinculada o no con la ejecución de la pena de argolla, surge como una noción independiente en la expresión popular *estar en la argolla*, que significa “estar uno á la vergüenza” según el diccionario de Adolfo de Castro y Rossi de 1852. Esta misma fuente extiende el contexto del castigo al ámbito náutico, donde la frase *dar una argolla* o *dar la argolla* alude al “Castigo que se da á los marineros poniéndoles una argolla al pié, y á los pajes de escoba azotándolos”. En cualquier caso, se constata que la idea de argolla como castigo público estaba ya bien establecida en España en el siglo XIX. Así lo consigna el diccionario de Gaspar y Roig de 1853: “Argolla. Jurisp.: pena infamante establecida por el código penal (...) que consiste en esponer al público al reo con una argolla al cuello. (...) Mar.: castigo que se da a bordo, y consiste en poner al paciente una argolla al pie... A esta operación se le llama *dar la argolla*. // Argollado: adj. ant.; preso, metido en una argolla”.

## Poder señorial y cambios políticos a fines del siglo XIX

Varias fuentes lexicográficas asocian el término argolla con otros como rollo (columna cilíndrica) y *picota* (columna de piedra u otros materiales), elementos que proliferaron en la Península Ibérica en tiempos de la Reconquista, que fueron llevados a las colonias españolas y portuguesas en América (Rivero 2006), y que con frecuencia se registran como sinónimos de *horca*, *cadalso* y *patíbulo*.<sup>8</sup> Éstos aparecen como escenarios de escarmentamientos de variados tipos, algunos muy semejantes a los mencionados en relación con

<sup>8</sup> Ya en 1495 Nebrija registraba como rollo: “coluna defta forma. cilyndrus.í. // Rollo de donde ahorcan”. El diccionario de autoridades de 1737 consignaba para *picota*: “El rollo u horca de piedra que

la argolla, y otros más severos como la pena de muerte. Es decir, para el siglo XIX existía ya en España una fuerte asociación entre la argolla y dichos lugares de humillación, castigo, tormento y ejecución mortífera.

Sabemos que la expresión *argolla en el rollo* se refería precisamente a la argolla que, instalada en una columna de piedra, o picota, servía para sujetar a la persona sobre la cual recaía un castigo (Rivero 2006:26). Pero todo castigo, sin duda, implica al agente ejecutor de la sanción, por lo que tanto la argolla-castigo como la argolla-objeto vienen siempre asociadas al poder punitivo que se ejerce desde alguna instancia de cierto estatus. Al menos desde 1737, con el diccionario de autoridades de la RAE, el término rollo contiene la acepción (con contenido político y territorial) de “insignia de la jurisdicción de Villa”; y en 1780 la misma RAE agrega un nuevo sentido adscrito al término, en la frase *tener su piedra en el rollo*, una figura metafórica “con que se explica ser alguno persona de distinción en el pueblo, y deber tener lugar en las cosas de atención y honra”. Es decir, el rollo en sí mismo evocaba el poder detentado por determinados personajes notables. Pocos años después, Terreros y Pando (1788) indicaba que el rollo se colocaba en un lugar destacado “para muestras de la jurisdicción de poder quitar allí la vida”. En suma, la noción de argolla se conecta con diversas formas de poder y autoridad, ya sea en la justicia reclamada por los pobladores de algún lugar (Rivero 2006), o en manifestaciones percibidas como autoritarias u opresivas.

Nada muy distinto ocurría en las colonias hispanoamericanas. Según Waldemar Espinoza (1997:140), en el Perú: “Desde el día de la fundación, en cada ciudad, villa y pueblo, se clavaba y enderezaba la picota o rollo en el centro mismo de la plaza: un imponente madero, o a veces un pilar de piedra, para sujetar, amarrar, o colgar a los condenados...”. Y Felipe Guamán Poma de Ayala (2015 [1615]) ha ofrecido abundantes y detallados recuentos de cómo la argolla (“grillos”) y el rollo se empleaban como parte de las tecnologías políticas para la producción del sometimiento de indígenas y esclavos en la época colonial. Por ejemplo:

cuelga de los pies al cacique principal y a los demás le asota sobre encima de un carnero y a los demás le ata desnudo en cueros en el rollo y lo castiga y trisquila y a los demás le tiene en la carzel publica preso en el sepo con grillos [argollas] cin dalle de comer ni agua y cin dalle licencia para prouerse (...) se haze estos castigos a los señores deste rreyno de la tierra que tienen titulo por su magestad castigan muy cruelmente como si fuera ladrón o traydor con estos trauajos se an muerto afrentados y no ay rremedio... (Guamán Poma 2015[1615]:t. I, 245).

Desde esta nueva perspectiva, ante todo política, podemos considerar más a fondo el contexto histórico en el que discurre esta confluencia de sentidos en torno a la argolla, que como concepto pasó a integrar las mencionadas connotaciones referidas a un poder

---

fuele haber á las entradas de los Lugares, adonde ponen las cabezas de los ajusticiados, ù los reos à la vergüenza.”

opresivo, la sujeción señorial, las antiguas formas de castigo y el luctuoso simbolismo de la picota. Al respecto, cobran importancia los cambios sociopolíticos ocurridos en la España de fines del siglo XVIII e inicios del XIX, que tuvieron notables implicancias para la América hispana. En aquella coyuntura, los ecos de la Revolución Francesa, con su ideario republicano y su llamado a la disolución del Antiguo Régimen de raigambre medieval, llegan a España no solo como inspiración e ideología sino, en la práctica, también con el dominio francés de 1808 a 1814. En este contexto, se propagaron con fuerza en España las ideas y los movimientos políticos liberales y republicanos que desafiaron y buscaron echar abajo el rígido orden de desigualdad sociopolítica del Antiguo Régimen. Esta búsqueda de renovación política (expresada en la Constitución de Cádiz de 1812), con un nuevo discurso de derechos y ciudadanía republicana, confrontó los símbolos y estructuras del poder monárquico absolutista, entre los cuales se encontraba precisamente el poder señorial, representado en los pueblos por el “Señor de horca y cuchillo” (popular también en América Latina), junto a la picota y la argolla donde se materializaba el ejercicio de dicho poder considerado “despótico” (Zavala 1970). Es lo que ocurría, por ejemplo, en la pequeña ciudad catalana de Reus, donde en 1814 apareció una proclama que llamaba a los “ciudadanos” a rebelarse contra los “señores”, los clérigos y en general contra todo aquel que pretendiese mantener el viejo orden representado por la argolla:

Nos obligaban a moler el trigo en su molino; a cocer el pan en su horno; éramos los únicos que íbamos al bagage. Nos metían en la cárcel sin más que porque lo quería el Señor. Ahora todos estos abusos están abolidos; todos somos iguales delante de la ley. Nuestros hijos, que no podían ser nada porque no eran nobles, estaban condenados a [la] obscuridad; ahora por sus virtud[e]s y luces pueden obtener todos los empleos de la patria, y hasta ser Regentes del Reyno. [...] Ciudadanos del pueblo de Bagan, los enemigos domésticos, los que odian la Constitución, son los que *quieren mantener la argolla y la cadena* [...] *Pero vosotros os quejáis de la argolla*; venid al campo de Tarragona, y al saltar la esteva para respirar, tropezaréis con la vista en el patíbulo señorial. Venid y veréis con qué orgullo, delante de las autoridades civiles, mantiene plantadas las horcas del feudalismo. Ciudadanos de Monroig, de Riudons y Constantí, no me dejaréis mentir, aquí las tenéis delante de vuestros ojos; aquí fueron ahorcados vuestros padres sólo por la voluntad del Señor. [...] El Congreso abolió el feudalismo, os hizo libres [...] Derrocad vosotros mismos esas horcas, ya que la autoridad competente no da cumplimiento a la ley [...] enseñad que sois ciudadanos (*Eco de Reus*, 19 abr. 1814, en Zavala 1970:116; cursivas añadidas).

Si acaso fue antes tolerada o por fuerza aceptada en tanto instrumento impuesto por el poder señorial y las normas del Antiguo Régimen, en estos nuevos tiempos la argolla (el castigo, la picota) pasó a considerarse un elemento impropio y cada vez más fuera de lugar, vinculado a ese poder que perdía legitimidad en la medida en que se difundían los nuevos idearios ciudadanos y de igualdad liberales y republicanos. No obstante, el simbolismo de la argolla permaneció en la memoria colectiva por un tiempo, asocián-

dosele en el imaginario popular con el estamento señorial, el absolutismo monárquico y los antiguos modos de ejercer el poder y la autoridad.

## **Ampliación de sentidos de la argolla en tiempos republicanos**

El argumento formulado en la sección previa ayuda a entender por qué en Lima, concretamente en 1838, apenas luego de la Independencia peruana y de la introducción del discurso republicano, se identificó como “La Argolla” al grupo de políticos peruanos que retornaban al Perú para enfrentar al gobierno de la Confederación Perú-Boliviana (Hildebrandt 2000), y que incluía entre sus miembros a conspicuos representantes de la vieja aristocracia terrateniente y colonial limeña. Y esto mismo nos da la clave de la especial connotación clasista que popularmente se le seguía dando al término argolla décadas después, en tiempos del Partido Civil, que no solo reunía a miembros de similares antecedentes señoriales, sino que, además –aun proclamando un discurso de ciudadanía-, explícitamente marcaba sus distancias con la “plebe” y la “chusma” del país (Mc Evoy 1997:185, 224).

Con todo, en el Perú de esa época el término argolla se empleaba para descalificar a grupos específicos de personas pudientes que participaban en política, mas no a cualquier sector de las elites. No se trataba solo del pueblo llano esgrimiéndolo contra los civilistas, sino también de los líderes opositores del civilismo, quienes a su vez formaban parte de las elites, pero se hallaban excluidos del acceso al poder estatal. Aquí tenemos pues, en germen, la idea de argolla como grupo de poder que excluye a quienes no forman parte de ese círculo social. De hecho, los propios opositores del civilismo enfatizaron el carácter “exclusivista” que rechazaban en el Partido Civil (Mc Evoy 1997:184).

Estas apreciaciones cobran vigor si introducimos en el análisis algunas informaciones de países andinos vecinos de Perú. Diversas fuentes dan cuenta de cómo en Ecuador, por ejemplo, también a fines del siglo XIX se comenzó a usar la palabra argolla para descalificar a los “progresistas”, un grupo político en el poder de 1883 a 1895, sostenido por una coalición de familias acaudaladas de Quito, Cuenca y Guayaquil (integrada por “terratenientes” costeños y la “aristocracia latifundista serrana”; Medina 2018:75), en lo que justamente se denominó allá “el gobierno de La Argolla” (Arellano 1982). El término apareció por primera vez en la prensa satírica de ese país en 1890, cuando en Guayaquil salió a la luz un periódico titulado justamente *La Argolla* (Medina 2018); y, replicándose lo ocurrido en Perú, su rápida popularización vino unida a su uso por parte de las elites políticas excluidas de los beneficios del poder (conservadores y liberales) contra los líderes progresistas. Es interesante observar que las imágenes divulgadas por la prensa en ese contexto nos colocan nuevamente frente a varios de los símbolos y sentidos que venimos examinando. En su artículo sobre la “argolla progresista” ecuatoriana, Medina (2018) muestra la caricatura de una mujer con argollas (grilletes) en las

muñecas representando a la aduana de Guayaquil (1885); la identificación de la argolla como el “círculo de parientes” del presidente progresista (1890); una representación del gobernador del Guayas cargando un cordero, con una aureola en la cabeza que lleva la inscripción “He aquí el cordero de Pepe que quita los pecados de la Argolla” (1891); una mención “á la Argolla que nos estrangula” por parte de un político conservador; y otra caricatura de una baraja española, intitulada “La Argolla”, con personajes trajeados con ropajes medievales, alusivos a líderes progresistas (1890), de quienes se dice: “Este es el rey financiero / Que ofrece el oro a montones, / Y que por darnos dinero / Nos dejará sin calzones”, y “Este otro es el rey de mazo, / El señor de horca y cuchilla”.

Algo similar se advierte en Bolivia en la primera mitad del siglo XX, con el uso del término rosca (“Cosa en forma de círculo u óvalo, con un agujero en medio”, DRAE 2018) para designar a un poderoso grupo de mineros, los “Barones del Estaño”, que desplazaron a los antiguos mineros de plata y tomaron el control del Estado. La llamada “rosca minera” estableció entonces una estructura de poder “estrecha, oligárquica, piramidal” que operaba mediante redes conformadas por “equipos políticos” y bufetes de abogados, y extendía sus influencias en el periodismo y otras áreas (Almaraz 1967). Y aunque esta “rosca minera” constituye un caso histórico particular, se ha hablado también de múltiples grupos políticos que sucesivamente aparecen en la historia boliviana controlando el poder y luego decayendo desplazados por otros, conformándose así “ciclos de roscas” en una trayectoria que se inicia en la época colonial y se prolonga hasta el siglo XX (Ramos 2012).

Considero pertinente hacer aquí dos anotaciones. Una primera, lexicológica, apunta a la sinonimia entre las palabras rosca y argolla. El término rosca es muy antiguo en la lengua española, pero no fue sino hasta 1984 cuando la RAE consignó como una de sus acepciones en Colombia y Bolivia la de camarilla: “grupo político o social, que obra en beneficio propio”. Es decir, el mismo término camarilla designa a la rosca y la argolla. Asimismo, el actual diccionario de americanismos de la RAE registra como acepciones de rosca: “Grupo de personas unidas por intereses o ideas comunes, que actúa para beneficio propio sin reparar en los perjuicios para quien no pertenece a él”; y “Acuerdo o negociación poco claros con que se intenta obtener un beneficio, particularmente una decisión favorable por parte de una autoridad estatal... b. || [Estar] *en la rosca*. loc. adv. Pa, Ve, Bo, Ur. [Estar] Dentro del grupo que controla una actividad o sector político o económico.” En suma, en la actualidad el entendimiento de rosca en diversos países latinoamericanos es, en esencia, idéntico al de las definiciones de argolla en Perú como grupo cerrado y excluyente. De hecho, el mismo diccionario de americanismos nos dice que en Perú y otros países la tercera acepción de argolla es: “Conjunto de personas que monopolizan el gobierno, las decisiones o el dominio en una institución, empresa o en cualquier otro tipo de agrupación.”

La segunda anotación, también de cara al caso boliviano, apunta a la red de intermediarios y subordinados conformada en torno a la “rosca minera”. Tenemos aquí a un grupo

de personas ubicadas en el vértice de una estructura de poder, que extiende sus ramificaciones hacia diversos ámbitos de la sociedad. Nótese que no se trata ya solamente de un determinado grupo de personas muy poderosas o de origen aristocrático, ubicadas en la cúspide del poder, a quienes se denomina “argolla” (como el Partido Civil peruano o el progresismo ecuatoriano), sino de una estructura de red que se proyecta de arriba hacia abajo en diferentes niveles y abarca a múltiples personas y grupos de distinto estatus social. Esta imagen, mucho más compleja, nos aproxima a lo que igualmente se comenzó a ver como argolla en la política peruana desde inicios del siglo XX: la red que adopta una forma jerárquica y que vincula a personas de diversos estatus sociales.

Es así que la noción de argolla continuó evolucionando en el Perú a lo largo del siglo XX, también en lecturas del pasado desde las ciencias sociales. Para Otoniel Velasco (2013:128-129), la “argolla civilista”, reconfigurada luego en el periodo de la “República Aristocrática” (1895-1919), dio paso a la “argolla política leguista” instalada en el poder durante el Oncenio de Augusto Leguía (1919-1930). Y ésta, luego de su caída, abriría el campo a una “argolla oligárquica” que, aliada con las fuerzas armadas, dominó el país con un “esquema represivo y marginador” en la mayor parte del periodo de 1930 a 1960, de acuerdo con Osmar Gonzales (2007:86, 88). Respecto a esta última etapa, diversos autores coinciden en describir a “La Oligarquía” peruana como una poderosa red que articulaba a “clanes” de familias acaudaladas con militares, políticos y varios otros personajes ubicados en espacios de menor nivel (Bourricaud *et al.* 1969; Burga & Flores Galindo 1980; López 1978). En otras palabras, las argollas de las que se nos habla en estudios políticos del siglo XX son estructuras de poder jerárquicas que conectan a múltiples grupos e instancias de la sociedad.

Pero el siglo XX es también el momento de una mayor ampliación semántica del término argolla. Por supuesto, éste se sigue aplicando a reducidos grupos de personas poderosas que controlan los más altos espacios de poder, como también a las redes que constituyen grandes estructuras de dominación política. Pero, además, el término pasa a ser empleado para designar a los innumerables grupos y redes que monopolizan el poder o buscan hacerse de él en cualquier ámbito de la sociedad: burocracias públicas, empresas de todo tamaño, universidades y escuelas, partidos políticos, sindicatos, clubes deportivos, espacios artísticos y literarios, ONGs, organizaciones vecinales, etcétera. Es en este siglo que la palabra argolla adquiere la moderna acepción que le atribuye la RAE en su diccionario de americanismos: “Conjunto de personas que monopolizan el gobierno, las decisiones o el dominio en una institución, empresa o en *cualquier* otro tipo de agrupación.”

Se puede reconocer esta idea de argolla como grupo en algunos esfuerzos académicos dirigidos a representar la realidad peruana. El historiador Eduardo Torres, por ejemplo,

coloca a la argolla (“grupo cerrado que gira alrededor de quien ejerce poder”) como un problema nacional enraizado en la historia:

Asciende quien gana la gracia del jefe y recibe una prebenda quien logra una recomendación que convenza a la argolla. A la inversa, la caída social se produce cuando el moderno cortesano se malquista con la argolla o la cuestiona. (...) Y es de esta manera que la corte de los virreyes del Perú ha encontrado vulgares remedos en todos los niveles de la sociedad peruana, desde la Casa de Gobierno hasta la institución más pequeña en la que haya un destello de poder (Torres 2007:234-235).

Desde otro ángulo, el sociólogo Guillermo Nugent ha sostenido que, en el Perú, “el universo social se compone de una serie de grupos que, según su posición en la balanza de poder, definen arbitrariamente los términos de inclusión. Es lo que familiarmente se llama ‘argollas’ (...) el universo como un encadenamiento jerárquico de argollas” (Nugent 2008).

Estas imágenes, sin embargo, terminan desbordadas por la realidad una vez que hacemos a un lado los diccionarios. Como anoté en la Introducción, para muchos peruanos la argolla no es solo el grupo de poder, sino que nombran como argolla también una amplia variedad de hechos y situaciones que observan allí donde se encuentre ese grupo o en cualquier otro terreno, como equivalente de *vara, amarre, gollería, nepotismo*, etc., o en expresiones populares como “aquí hay *mucha argolla*”, o “lo contrataron *por argolla*”. Para otros, la argolla no es un grupo de personas sino solo las ventajas indebidas que se le conceden a alguien: “entró [a trabajar] con *muchas argollas*”; en este caso, *tener argolla* equivale a ostentar algún privilegio inmerecido; pero, en otros contextos, puede significar “tener quién lo recomiende a uno”, “ser amigo” (de alguien importante), “conocer a una persona” (con poder o influencias) o simplemente “tener amigos”. Luego, el acto de *hacer argolla* se concibe a veces como establecer contactos, formar redes de relaciones, “juntarse con afines” o “ensimismarse” en algún grupo de carácter excluyente; pero puede ser también cometer algún tipo de acto reñido con la ley o la moral, o a veces una forma de favoritismo. Un parlamentario decía, por ejemplo, que “La elección democrática ayudaría a evitar que se hagan contubernios, argollas y acuerdos bajo la mesa para elegir fiscal de la Nación” (Perú21 2014b); y para un director de teatro, quien en una entrevista indicaba que lo habían acusado de ser “argollero”, concebía la idea de “hacer argolla” como un tipo de actitud en el marco de una relación social, o tener “una química especial con un actor”, sin tomarlo como algo negativo (Espinoza 2014).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> En algunas de sus manifestaciones, la argolla se asemeja al *pituto* chileno, que Barozet (2016) presenta como una práctica de “intercambio de favores” en la clase media, pero que adopta múltiples formas dentro y fuera de ese sector social, de acuerdo con mis indagaciones sobre el tema (Nureña 2021b:166-174).

Desde miradas más abarcativas, hay quienes entienden que la argolla trasciende de lejos cualquier espacio particular dominado por un grupo, y la proyectan como la suma de gentes que conforman las elites o segmentos de ella: los “ricos”, los “blancos”, los “limeños”, entre otros. Luego, no faltan quienes sostienen que la argolla es un tipo de cultura (devaluada, corrupta), o los que llegan a identificar alguna lógica detrás de los abusos de poder que sufren y formulan teorías nativas para darles sentido, denominando argolla a un fenómeno complejo. Esto es, por ejemplo, lo que hacía un abogado y profesor quien -en una publicación de *Facebook* y después en un artículo- exponía detalles de un “sistema” que estaría funcionando en su universidad (para favorecer indebidamente a ciertos profesores y egresados en el mundo laboral), antes de nombrar como “argolla” a todo un esquema sofisticado de reglas, prácticas y actitudes: “Esto se conoce en todas partes como la ‘argolla’, aunque yo me resista a llamarlo así... En realidad, yo también formo parte de ese *sistema*; así como he sido víctima de él, lo reproduzco con mi silencio...” (v. a. Saldaña 2018). Y a todo esto se añaden los usos en que la argolla termina siendo una explicación última, también sistémica, para numerosos problemas del país (como sinónimo de “corrupción”, marginación, injusticia, inequidad, etc.).<sup>10</sup>

A la vista de este panorama, sostengo que la argolla peruana no puede ser definida mediante alguna fórmula o proposición lingüística capaz de establecer sus propiedades de manera unívoca, clara y exacta (los requisitos de una “definición”, según la RAE), a menos que se pretenda elaborar un largo catálogo de acepciones. Propongo, en cambio, entenderla -en tanto palabra, y en lo que respecta al contexto peruano- como un significante vacío o flotante (Lévi-Strauss 1979), al que no le corresponde algún significado específico, sino que realiza su función comunicativa adoptando la forma y el sentido que más se ajuste a las circunstancias e intenciones del hablante. En este caso, dicha función es la de servir de vehículo para la expresión de actitudes e ideas propiciadas por experiencias de injusticia y abuso del poder.

## Conclusiones

La trayectoria evolutiva mostrada aquí para el término argolla contribuye a entender su alta densidad de significados en sus usos actuales en el Perú. Los múltiples sentidos que contiene esta expresión en el habla cotidiana de los peruanos se conectan de un modo u otro con las variadas formas en que se ha empleado y entendido el mismo término a lo largo de la historia conocida: la unión duradera entre personas; la sujeción material y metafórica de una persona con respecto a otra; los mutuos pero desiguales beneficios que puede reportar dicho lazo de dependencia; la tiranía de quienes pueden someter a otros a sus mandatos y castigos; el aprovechamiento del poder para su usufructo

<sup>10</sup> He tomado varios de estos ejemplos de materiales etnográficos obtenidos para la investigación que menciono en una nota de la introducción. Sobre el uso del concepto de argolla en la actualidad, las ambigüedades en torno a la idea, los contextos en que se emplea y otros significados y equivalencias, véase Nureña (2021b).

privado y grupal; la exclusión de otros resultante de ello; las concomitantes jerarquías sociales que se crean, afirman o reproducen en esas relaciones; las redes y estructuras sociales de variada amplitud que se constituyen en el despliegue de los lazos de reciprocidad y dependencia; entre otras maneras en que se pueden ligar los contextos de uso, las ideas antiguas asociadas a la argolla, y los entendimientos adscritos a ella en el siglo XXI. En dicha trayectoria, las variaciones y ampliaciones de significado ocurren en conexión con diversos procesos sociopolíticos, entre los que destacan el ascenso de idearios republicanos y liberales en Europa y América a fines del siglo XVIII, y la conformación de nuevos esquemas de poder, dominación y exclusión social en Perú y otros países latinoamericanos en los siglos XIX y XX.

Pero, más allá de cómo se han ido agregando y ampliando los significados de argolla en el devenir histórico, la densidad polisémica que dicho término ha adquirido en el Perú lo convierte en algo más que un fenómeno puramente lingüístico. Por su capacidad para comunicar un extenso rango de actitudes de disconformidad frente a las injusticias y arbitrariedades (desde la desaprobación de actos individuales hasta el cuestionamiento del orden social), dicha expresión adopta la forma de un objeto cultural que atraviesa a la sociedad en el terreno de sus relaciones con las estructuras de dominación. En este sentido, la argolla peruana es un discurso colectivo sobre la injusticia y la exclusión social, un lenguaje situado y culturalmente específico mediante el cual los peruanos expresan su malestar y rechazo frente al abuso del poder.

## Referencias

Almaraz Paz, Sergio

1967 *El poder y la caída: el estaño en la historia de Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Arellano Gallegos, Jorge

1982 *Vocabulario cívico político: glosario de voces y conceptos de uso corriente en el Ecuador*. Quito: Especial de Copiado.

Asociación de Academias de la Lengua Española - ASALE

2010 *Diccionario de americanismos*. Madrid: Santillana.

Barozet, Emmanuelle

2006 *El valor histórico del pituto: clase media, integración y diferenciación social en Chile*.

Belaúnde, Fernando

1959 *La conquista del Perú por los peruanos*. Lima: Minerva.

Bourricaud, François, Jorge Bravo Bresani, Henry Favre y Jean Piel

1969 *La oligarquía en el Perú: 3 ensayos y una polémica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo

1980 *Apogeo y crisis de la república aristocrática: oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932*. Lima: Rikchay Perú.

Covarrubias, Sebastián de

1611 *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sanchez, Impresor del Rey N. S.

D'Aquino, Giovanna

2010 Léxico venezolano en el DRAE: letras A y B. *Boletín de Lingüística* 22(34):25–40.

Díaz González, Francisco Javier

2010 La exposición del concurso de acreedores en las «Instituciones de Derecho real de Castilla». *Anuario de la Facultad de Derecho - Universidad de Alcalá* (3):165–185.

El Comercio

2015 Fujimori pide desde la Diros defender el voto preferencial. *El Comercio* (04.03.2015). URL: <https://elcomercio.pe/politica/actualidad/fujimori-pide-diros-defender-voto-preferencial-383397-noticia/>, último acceso 27.08.2021.

Espinoza, Maritza

2014 “Me han dicho que soy argollero con mis actores”: Entrevista a Juan Carlos Fisher. *La República* (03.03.2014). URL: <https://larepublica.pe/tendencias/776350-me-han-dicho-que-soy-argollero-con-mis-actores/>, último acceso 27.08.2021.

Espinoza Soriano, Waldemar

1997 *Virreinato peruano: vida cotidiana, instituciones y cultura*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Expreso

2016 Kuczynski: Hay que eliminar la corrupción, porque es la argolla. *Expreso* (17.10.2016). URL: <https://www.expreso.com.pe/politica/kuczynski-hay-que-eliminar-la-corrupcion-porque-es-la-argolla/>, último acceso 27.08.2021.

Gaspar y Roig

1853 *Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig: Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas [...]* Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig.

Gonzales, Osmar A.

2007 Para garantizar a la autocracia: fuerzas armadas y fujimorismo en el Perú de los años noventa. *Estudios Políticos* (30):79–109.

Guamán Poma de Ayala, Felipe

2015 [1615] *Nueva crónica y buen gobierno*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Hildebrandt, Martha

2000 *El habla culta (o lo que debiera serlo)*. Lima: Espasa.

2011 *Mil palabras y frases peruanas*. Lima: Planeta Perú.

Howard, Vicki

2003 A «Real Man's Ring»: Gender and the invention of tradition. *Journal of Social History* 36(4):837–856.

Huisa Téllez, José Carlos

2013 Cómo se explica el significado de las unidades léxicas en el Diccionario del Español de Perú (DEPER). *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 55(55):57–80.

Lévi-Strauss, Claude

1979 Introducción a la obra de Marcel Mauss. En: Marcel Mauss (ed.), *Sociología y antropología*, pp. 13–43. Madrid: Tecnos.

Livy, Titus

1982 *Rome and Italy: Books VI-X of the history of Rome from its foundation*. 6.<sup>a</sup> ed. New York: Penguin Classics.

López, Sinesio

1978 El Estado oligárquico en el Perú: un ensayo de interpretación. *Revista Mexicana de Sociología* 40(3):991–1007.

Lucena Salmoral, Manuel

2000 *Leyes para esclavos: el ordenamiento jurídico sobre la condición, tratamiento, defensa y represión de los esclavos en las colonias de la América española*. Madrid: Tavera.

Mc Evoy, Carmen

1997 *La utopía republicana: ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Medina, Alexis

2018 ¿Quién es y dónde está la Argolla?: La familia Caamaño-Flores-Stagg durante el período progresista en Ecuador, 1883-1895. *Trashumante: Revista Americana de Historia Social* 11:74–97.

Mira Caballos, Esteban

2007 Indios y mestizos en la España moderna: estado de la cuestión. *Boletín Americanista* 55(57):179–198.

Monger, George P.

2004 *Marriage customs of the world: From henna to honeymoons*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.

Nebrija, Antonio de

1495 *Vocabulario español-latino*. Salamanca: [Impresor de la Gramática Castellana].

Núñez de Taboada, M.

1825 *Diccionario de la lengua castellana, para cuya composición se han consultado los mejores vocabularios de esta lengua y el de la Real Academia Española, últimamente publicado en 1822; aumentado con más de 5000 voces o artículos que no se hallan en ninguno de ellos*. París: Seguin.

Nugent, Guillermo

2008 El laberinto de la choledad, años después... *Quehacer* 170:86–95.

Nureña, César R.

2021a La epidemia de argollas. *trama, espacio de crítica y debate* (06.02.2021). URL: <https://tramacritica.pe/perspectivas/2021/02/06/la-epidemia-de-argollas>, último acceso 27.08.2021.

2021b *La argolla peruana: una investigación antropológica sobre el poder y la exclusión social*. Lima: Crítica.

Nureña, César R. y Federico Helfgott

2019 Rings of corruption in Peru. *NACLA Report on the Americas* 51(2):167–173.

Ordóñez, Dwight y Lorenzo Souza

2003 *El Capital Ausente: Vol. II: Paradigmas y finta*. Lima: Club de Inversión.

Perú21

2014a Plantean que fiscal de la Nación sea elegido por voto de fiscales titulares: [Declaraciones del congresista Heriberto Benítez]. *Perú21* (08.02.2014). URL: <https://peru21.pe/politica/plantean-fiscal-nacion-sea-elegido-voto-fiscales-titulares-144128-noticia/>, último acceso 27.08.2021.

2014b “Ley Universitaria pone fin a las argollas”: [Declaraciones del presidente Ollanta Humala]. *Perú21* (09.07.2014). URL: <https://peru21.pe/opinion/ley-universitaria-pone-argollas-171382-noticia/>, último acceso 27.08.2021.

Ramos Andrade, Edgar

2012 Ciclos de roscas. *América Latina en Movimiento (ALAI)* (15.08.2012). URL: <https://www.alainet.org/es/active/57236>, último acceso 27.08.2021.

Real Academia Española

1726/1739 *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Francisco del Hierro.

1852 *Diccionario de la lengua castellana*. 10.<sup>a</sup> ed. Madrid: Imprenta Nacional.

2014 *Diccionario de la lengua española*. 23.<sup>a</sup> ed. Madrid: RAE.

César R. Nureña

Rivero Pérez, Manuel

2006 Picotas de Luyego, Lagunas y Molinaferrera: la memoria de los tiempos idos. *Argutorio: Revista de la Asociación Cultural «Monte Irago»* 8(16):24–28.

Robb, Stephen

2011 De dónde viene la tradición de usar anillos de boda. *BBC Mundo* (08.04.2011). URL: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/04/110408\\_boda\\_real\\_anillos\\_boda\\_tradicion\\_pl.shtml](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/04/110408_boda_real_anillos_boda_tradicion_pl.shtml), último acceso 27.08.2021.

Saldaña, José

2018 Luchar contra la argolla en la PUCP es algo que vale la pena. *Wayka* (14.12.2018). URL: [wayka.pe/luchar-contr-la-argolla-en-pucp-es-algo-que-vale-la-pena-por-jose-saldana/](http://wayka.pe/luchar-contr-la-argolla-en-pucp-es-algo-que-vale-la-pena-por-jose-saldana/), último acceso 27.08.2021.

Salvá, Vicente

1846 *Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas [...]* París: Vicente Salvá.

Sandoval, Alonso de

1956 [1627] *De instauranda Aethiopum salute*. Bogotá: Ángel Valtierra.

Terreros y Pando, Esteban de

1786 *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana. Tomo primero [A-D]*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

1787 *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina é italiana su autor el P. Esteban de Terreros y Pando. Tomo segundo [E-O]*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

1788 *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana. Tomo tercero [P-Z]*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

Torres Arancivia, Eduardo

2007 *Buscando un rey: el autoritarismo en la historia del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Velasco Fernández, Otoniel

2013 *Perú. La difícil construcción de una república para todos*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Zavala, Iris M.

1970 Las sociedades secretas: prehistoria de los partidos políticos españoles. *Bulletin Hispanique* 72(1):113–147.