

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



(Re) Producción de imaginarios de lugar a través de festivales musicales: El caso de Oxapampa y la música country

Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología que presenta:

Ernesto Velarde Naranjo

2018

ASESORA: Gisela Cánepa Koch

Índice

Índice	1
1. Introducción	4
2. Música Country: Sobre autenticidad e imaginarios de lugar	7
2.1 Origen: Los Apalaches como un <i>Melting-Pot</i>	8
2.2 Old Time Music: El anclaje histórico de la tradición	11
2.3 Hillbillies y Cowboys: Punto de quiebre estético / ético	14
2.4 Folk: Contracultura vs. Conservadurismo	21
2.5 Country: El “paraguas” rural blanco	22
2.6 II Guerra Mundial e internacionalización	24
2.7 ¿Austro-alemanes, yáneshas o cowboys?: El Country llega a Oxapampa	26
3. Estado de la Cuestión	35
3.1 Breve panorama de estudios musicales en el Perú	35
3.2 Música y Espacio	40
3.2.1 Giro espacial en la antropología	41
4. Marco teórico	44
4.1 Imaginarios de lugar: Paisajes, Espacio, Lugar y No-Lugar	44
4.2 Escenas Musicales y Entramados Culturales	47
4.3 Festivalización	52
5. Metodología	55
5.1 Preguntas y Objetivos	55
5.2 Enfoque Metodológico	55
2.3.3 Estrategia Operativa	56
6. Oxapampa: Migración, mestizaje e identidad	58
6.1 Breve contexto histórico: Colonización y (re)configuración espacial	58

6.2 Oxapampa y el Country: Nuevos espacios para una identidad local	64
6.2.1 Preámbulo: mestizaje y la renegociación identitaria	64
6.2.2 Los artesanos	68
6.2.3 Cantar la geografía, crear el lugar	73
7. Los festivales: Puesta en escena y negociación	81
7.1 Oxapampa Country Fest: Inicio de la tradición	81
7.2 D'Oxa Rodeo Fest: Masculinidades en despliegue	92
8. Conclusiones: Festivalización e identidad	100
9. Bibliografía	105



Resumen

Basándome en el caso específico de la escena Country en esta Oxapampa, busco explorar el rol que tienen los dos festivales internacionales dedicados a dicho género que en esa ciudad se llevan a cabo (*Oxapampa Country Fest* y *D'Oxa Rodeo Fest*) como legitimadores de una identidad territorial en proceso de construcción. Ambos eventos aspiran abrirse espacio en el calendario festivo de la zona, y gozan de cierto apoyo institucional, por lo que poco a poco se posicionan como articuladores y reproductores de imaginarios de lugar que buscan la constitución de una tradición mestiza, en oposición a aquellas identificadas con herencias como la austro-alemana o yánesha, muy presentes en la región.

Estos eventos, sin embargo, no están libres de tensiones entre ellos, y son parte de lo que podría llamarse una pugna por la representación local. Este trabajo buscará, entonces, exponer las aproximaciones que cada festival tiene a la música Country y a su lugar en Oxapampa, y su desarrollo en un marco trans-local de festivalización.

1. Introducción

Desde que en el 2009, el Festival Selvámonos (autodefinidos como el primer festival de música y artes en Oxapampa) tuvo su primera edición, la pequeña ciudad, hasta entonces con una oferta musical limitada a algunos pocos bares y discotecas, y muy ocasionales actos en vivo -mayormente en fechas festivas-, se ha vuelto hogar de tres festivales internacionales dedicados a músicas populares vinculadas, en general, al rock y pop. Algo fuera de lo común para un lapso relativamente corto de tiempo (los tres surgen entre el 2009 y 2014), y para una ciudad de poco más de 14 000 habitantes. Lo interesante de esta repentina *festivalización* es el hecho de que los dos festivales que le siguieron al Selvámonos (Oxapampa Country Fest en 2011 y D'Oxa Rodeo Fest en 2014) coinciden en su temática. Se trata de eventos que cultivan una música y estética particulares, reivindicadas como propias frente a lo que ofrece el Selvámonos, y que buscan posicionar la ciudad como un referente nacional e internacional en lo que a este género musical se refiere. Este sentido de lo “propio” vinculado a la música Country y a la estética Cowboy, aunque engranado a las principales actividades económicas de la región (ganadería, agricultura, industria maderera) es, sin embargo, relativamente reciente y ha sido en gran medida exacerbado por los festivales mencionados.

El presente trabajo tiene como objetivo principal, entonces, explorar el rol de los festivales musicales como espacios privilegiados para la puesta en escena y negociación de imaginarios de lugar, vinculados a nociones de tradición y autenticidad, y en última instancia, a identidades locales. Para esto, baso mi observación el caso específico de la escena Country en Oxapampa y los, ya mencionados, dos festivales internacionales dedicados a dicho género que en esa ciudad se llevan a cabo.

Para explorar la relación antes mencionada, planteo como eje central una perspectiva de escenas musicales (Bennett, 2004), vinculado a la noción de festivalización (Ronström 2014, Laville 2014, Bennett 2014) como un marco amplio de análisis. Estas perspectivas me permitirán abordar diversas aristas del fenómeno (identidades, territorialidad, imaginarios espaciales, etc.) a la vez que situarlo dentro de un entramado más complejo de relaciones que incluyen niveles de organización y significación locales, trans-locales y virtuales.

Como forma de dar un contexto general, considero pertinente iniciar este trabajo con una revisión histórica del género musical en cuestión. Conocer su proceso de institucionalización, sus códigos y reivindicaciones generales será útil para entender a qué se remiten los gestores de la escena Country oxapampina cuando buscan constituir una identidad local con éste como eje central. Esta relación se

verá más claramente en la segunda parte de este informe, cuyos capítulos son resultado del trabajo de campo realizado.

Por una cuestión de estilo, he decidido incluir los gráficos, fotografías e imágenes en general a lo largo del trabajo, y no como anexos. Todo fenómeno musical es tan sonoro como visual, y pienso que el que las imágenes acompañen y dialoguen con el texto sumará al recorrido de los lectores por esta investigación.



2. Música Country: Sobre autenticidad e imaginarios de lugar

La historia de la música Country es, a grandes rasgos, también un reflejo de las grandes olas migratorias en norteamérica, cuyas consecuencias sociopolíticas ayudaron a moldear Estados Unidos durante los últimos dos siglos. Desde sus primeras manifestaciones hasta la forma contemporánea, el género ha pasado por múltiples transformaciones, que van desde diversos términos para definirla, pasando por pugnas internas por la posesión de una legitimidad representativa, la recreación e inclusión de tradiciones, hasta llegar a la consolidación de una noción de autenticidad, que vino de la mano con el término que finalmente delimitaría y acompañaría su internacionalización: *Country*. Así, este género reconocido mundialmente como uno de los más (si no el más) representativo de la cultura blanca estadounidense es una construcción relativamente reciente, que da cuenta de los mecanismos mediante los cuales se institucionalizan tradiciones y se fabrican autenticidades relacionadas a éstas. Presentar esta breve reseña histórica sobre el proceso de institucionalización del Country y la relación de esta música con el espacio en que surgió, será útil para encontrar ciertos paralelos con el proceso actual de invención de una tradición vinculada a éste género en Oxapampa, a exponerse en los capítulos siguientes de este trabajo.

2.1 Origen: Los Apalaches como un *Melting-Pot*

El origen de la ahora llamada música Country ha sido situado en la parte central y sur de la Cordillera de los Apalaches, específicamente los Estados de Pennsylvania, Kentucky, Tennessee, Georgia y las dos Virginias. Esta zona, una gran cadena de montañas boscosas que va desde Canadá hasta el sur de Estados Unidos, fue poblada permanentemente por colonos escoceses, ingleses e irlandeses recién a fines del Siglo XVIII, y significó una precarización de la calidad de vida de sus habitantes respecto a aquella en los más viejos y ya bien establecidos asentamientos de la costa este de los Estados Unidos. Estos nuevos colonos tuvieron como actividades principales la caza, pesca y agricultura, y un muy incipiente comercio de productos derivados de éstas, debido a la falta de vías de comunicación eficientes para transitar un medio ambiente hostil (Herzhaft 1984:13).

En estos asentamientos rurales, es la Iglesia (protestante, en estos casos) la que sirve de lugar de encuentro y renovación de vínculos comunales, así como de espacio para la práctica y diálogo entre las distintas tradiciones musicales de los colonos: cantos celtas, himnos protestantes, entre otras, acompañadas siempre por violines. Estas baladas fueron registradas años más tarde, entre 1916 y 1918, por el compositor e investigador inglés Cecile J. Sharp, quien con sorpresa logró reconocer muchas canciones inglesas, escocesas e irlandesas de tradición celta,

con mínimas transformaciones a pesar de haber pasado casi 100 años desde que dejaron sus lugares de origen. Estos hallazgos fueron luego recopilados y transcritos -con arreglos para pianoforte- por dicho investigador en una publicación titulada “American-English Folk Songs”¹. Es esta constatación de una manifestación musical largamente mantenida y cultivada sin cambios drásticos aparentes en ella lo que, a mi parecer, es una marca de origen para la música Country, pues su desarrollo desde entonces -y a pesar de sus múltiples cambios- estará ligado a la preservación de una tradición y a la búsqueda de su autenticidad, aunque para eso deban ser constantemente reimaginadas.

Sin embargo, a pesar de la imagen romantizada del aislamiento de estos colonos en los Apalaches, ningún aislamiento es absoluto, por lo que la tradición celta fue pronto -y a lo largo de las siguientes décadas- encontrándose con otras presentes en el mismo territorio, notablemente, la afro-americana, pero también la mediterránea, eslava, y hawaiana (Herzhaft 1984: 20).

Por un lado, la población negra, que llega a esta región como mano de obra para la creciente industria minera, hace su aporte con la guitarra rítmica y con melodías asociadas al *Gospel* y *Blues*, y, además, con el banjo -de origen africano-, lo que desplaza este Country primigenio de la tradición celta hacia una amalgama más

¹ <https://archive.org/stream/AmericanEnglishFolkSongs#page/n5/mode/2up>

cercana a los sonidos que se popularizaron algunos años después bajo ese nombre.

Por su parte, la población mediterránea y eslava aportó también con instrumentos y ritmos: la mandolina, y la polka y vals, respectivamente, entraron a formar parte fundamental del repertorio de músicas rurales de los Apalaches.

Por último, la presencia de espectáculos itinerantes de variedades conocidos como *Vaudevilles*, que reunían actos teatrales, circenses y musicales de diversas regiones del país, permitieron la difusión de instrumentos hawaianos, territorio idílico recientemente anexado a los Estados Unidos (entre 1897 y 1898), y visto siempre como un gran paraíso exótico. De ahí, la técnica del *slide guitar* sirvió de insumo a las melodías melancólicas de los cantos rurales.

Se desarrolla, entonces, parafraseando a Gérard Herzhaft (1984:8), un mosaico de sonidos venidos de los horizontes más diversos; sonidos que encontraron en el sur estadounidense un contexto propicio para su mezcla y maduración. Es la conjunción de todas estas manifestaciones, instrumentos, y formas musicales la que da una primera forma a lo que años después vendría a conocerse como música *Country*, aunque su proceso de institucionalización no empezaría formalmente sino hasta la década de 1920 -con el impulso de la radio y la industria fonográfica- y no terminaría de consolidarse sino hasta 1953, año de la muerte de

Hank Williams -uno de los íconos más grandes en la historia de esta corriente- y de la oficialización del término *Country* para denominar, tanto dentro como fuera de Estados Unidos al conjunto de músicas rurales blancas de este país.

2.2 Old Time Music: El anclaje histórico de la tradición

Con el desarrollo comercial del fonógrafo y de la radio, se empiezan a difundir las primeras grabaciones de los ritmos previamente mencionados, que, en contraposición a aquellos de moda en las primeras décadas del siglo XX (básicamente el Jazz y sus variantes), se denominan *Old Time Music* (“Música Antigua”, por decirlo de alguna forma). A diferencia del Jazz, la *Old Time Music* nunca tuvo como objetivo calar en las juventudes; era de y para adultos, y lejos de pretender una vanguardia, buscaba más bien mantener y revitalizar un orden moral amenazado por el vertiginoso avance de la modernidad.

Las emisiones radiales de este tipo de músicas proliferaron en el sur de los Apalaches durante los primeros años de la década de 1920, y generalmente emulaban los concursos de violines que solían darse en fechas festivas en los asentamientos rurales (Peterson 1997, Herzhaft 1984). Dichas emisiones, por lo tanto, contaban con ensambles de violines que servían para acompañar un tipo de

bale particular, llamado *Square Dance*², pero pronto dieron cabida también a solistas y cantantes interpretando



Ubicación de la Cordillera de los Apalaches. Fuente: www.estados-unidos.es

² Baile popular en el que cuatro parejas se posicionan frente a frente de modo que forman un cuadrado, y siguen las indicaciones de un director/animador que anuncia qué movimientos deben hacer a continuación. Sus raíces han sido rastreadas hasta la Europa del s. XVII, particularmente Inglaterra, Francia y Escocia.

De acuerdo a la web estadounidense NetState.com

(http://www.netstate.com/states/tables/state_dances.htm), es el baile típico de 28 estados, la gran mayoría del centro y sur del país. Para ver algunos ejemplos de este baile, ingresar a los siguientes enlaces:

a) La evolución del Square Dance, de 1940 a 1960 -

<https://www.youtube.com/watch?v=gc4CjHz3N4>

b) Mini-documental sobre Square Dance (Bob Osgood, 1951) -

https://archive.org/details/square_dancing

c) *Hillbilly Hare*, fragmento del ya clásico corto de animación en el que Bugs Bunny utiliza la dinámica del Square Dance para manipular y burlarse de dos hillbillies -

<https://www.youtube.com/watch?v=QuaojjCV1Tk>

baladas tradicionales. Además, muchas de estas emisiones solían realizarse, coincidentemente, desde graneros abandonados, por lo que fueron conocidas como *Barn Dances* (Bailes de Granero), nombre que terminó siendo genérico para denominar programas radiales de música rural. El ensamble instrumental estándar en esta época consistía en uno o más violines, banjo, mandolina, y ocasionalmente un contrabajo. Las guitarras, aunque ya formaban parte del repertorio de instrumentos, aún no eran muy populares en estas ejecuciones.

El hecho de que el nombre, el tipo de música, y ocasionalmente incluso el lugar de emisión, hicieran alusión directa a las actividades y tradiciones rurales, logró instaurar en el imaginario de los radioescuchas una imagen que, como pronto se dieron cuenta empresarios y promotores musicales, debía tener una correspondencia visual concreta. Es así que se da un primer proceso de construcción de una estética “auténtica” a la cual poder asociar esta música antigua. En estos primeros años de la historia comercial del *Country*, dicha estética estaba relacionada a vestimentas anticuadas, fuera de moda, asociadas a los trajes formales que los campesinos usaban sea para ir a la ciudad o para ir a la iglesia cada domingo. Al tratarse de una música cuya autenticidad se sostenía en el hecho de ser rural, antigua, y “guardiana” de un viejo orden, la vestimenta, mientras no estuviera a la moda, era apropiada. Los primeros artistas que gozaron de cierto éxito comercial, como la Familia Carter o Fiddlin’ John Carson, posaban para las fotos promocionales de sus presentaciones con este tipo de atuendos.

Pronto, sin embargo, este intento por anclar la estética en un pasado romántico resultó siendo problemático, en tanto reducía las posibilidades de renovación de la tradición que se buscaba preservar sin que eso significara alterar la rígida noción de autenticidad que se había construido.

2.3 Hillbillies y Cowboys: Punto de quiebre estético / ético

Para fines de los años 20, la estética *Old Timer* ya compartía espacio mediático con otras dos, la *Hillbilly*, y la *Western/Cowboy* (aunque esta última de forma muy incipiente aún). A diferencia de la denominación de *Old Time Music*, remitente a una dimensión temporal-histórica, *Hillbilly* (un término despectivo para granjero, algo así como “ignorante de la montaña”, aunque tal vez una interpretación más precisa sería “granjero tonto”) y *Western* (“del Oeste”), aludían directamente a espacios geográficos. Esto se mostró mucho más conveniente para la naciente escena, pues permitía una maleabilidad acorde a la rápida transformación del ritmo de vida y de las tradiciones en dichos espacios. Como consecuencia, la dimensión temporal predominante en la *Old Time Music*, si bien siguió presente como un factor de validación histórica de estas tradiciones, cedió su lugar privilegiado a la dimensión geográfica, que abrió el rango de las manifestaciones musicales calificables para pertenecer a esta escena, y por lo

tanto, logró una mayor identificación del público con este género musical en plena gesta. (Peterson 1997: 67)

Durante la segunda mitad de los años 20, la música y estética *Hillbilly* se posicionaron como representantes legítimas de la tradición rural. Esto fue, nuevamente, reforzado por las emisiones radiales antes mencionadas, que para estos años ya contaban con la presencia de una audiencia en los estudios en que se llevaban a cabo, por lo que la puesta en escena se convirtió en un elemento crucial en la consolidación de la nueva estética “auténtica”. Cada agrupación o solista debía vestir como granjeros en plena labor -aunque la mayoría fuesen ya para ese entonces músicos urbanos- y la escenografía del estudio emulaba el interior de un granero, con los bloques de heno sirviendo como asientos para los distintos invitados en el programa (Herzhaft 1984: 25). De estas emisiones, fue la *Grand Ole Opry* la que adquirió mayor relevancia y posicionó a Nashville, Tennessee (ciudad desde donde se emitía) como la capital del *Country*. Paradójicamente, es uno de los centros urbanos más grandes y prósperos de la región el que sirve como lugar de enunciación y construcción estética de una narrativa rural romantizada.

Casi en paralelo, se realizaban las primeras grabaciones de baladas tradicionales Vaqueras, y se cimentaba el camino para el establecimiento de la imagen del *Singing Cowboy* (“Vaquero Cantante”) dentro de la música *Country*, hasta

entonces dominada por una estética rural del sudeste agrícola, sea a cargo de los *Old Timers* o los *Hillbillies*. La música de estos *Cowboys* no tuvo buena acogida en el público, y pasó relativamente desapercibida en las emisiones radiales de música rural; pero a pesar de esto, proveyeron de una imagen que sería luego explotada mediáticamente, tanto en el cine como en la TV, y se ligaría al *Country* desde entonces.

En medio de esta búsqueda identitaria, fue el contexto socioeconómico el que terminó por determinar el viraje de la estética *Hillbilly* a la *Cowboy*. La Gran Depresión del año 1929 significó, naturalmente, un duro golpe para la aún mediana industria fonográfica estadounidense. La caída en el consumo de discos afectó también a este nuevo género, que de por sí nunca había ocupado más que un lugar periférico dentro de la industria Pop. Con esta crisis, se hace necesaria una nueva negociación de significados para seguir desarrollando esta música rural, y es la figura del *Cowboy* la que servirá a este fin.

A pesar del prestigio del que gozaba la música *Hillbilly*, la imagen construida de este grupo social bordeaba la caricatura: entre el granjero golpeado por la dura realidad agrícola y un bufón mediático; comúnmente retratados como ignorantes, alcohólicos y hasta incestuosos, los *hillbillies*, más allá de su música, parecían no poseer dignidad alguna. En contraposición, la imagen del *Cowboy* representaba casi diametralmente lo opuesto. Generalmente solitario, serio, e imponiendo

respeto, el *Cowboy* es un personaje ambivalente: por un lado, vive fuera de la ley, de la comunidad, y cuenta con costumbres nada sofisticadas; por otro, es un agente civilizatorio, en tanto hombre, blanco, y, sobretodo, estadounidense, haciendo frente a un ambiente geográfica y climáticamente hostil, y rodeado, sea de nativos americanos o mexicanos y españoles, de cuyos encuentros salen muchas de las historias más mediatizadas de este tipo de personajes.³

Es así que poco a poco se empieza a ver indumentaria vaquera entre los artistas del *Country*: botas y sombreros de cuero, camisas más estilizadas que aquellas de los *hillbillies*, etc; en general, vestimentas más pulcras y de accesorios más complejos. Pero, como se puede deducir del párrafo anterior, el cambio estético no llega solo. Si bien es cierto que lo que sucedió en adelante fue una amalgama entre la música *Hillbilly* y la estética *Cowboy*, al abandonar las vestimentas de granja se abandonó también la carga simbólica que estas llevaron todo el tiempo: su asociación con una población particular, representada como ignorante, débil y poco sofisticada.

El hecho de que el término *Hillbilly* haya sido siempre despectivo (aunque resignificado temporalmente para ser portador de una autenticidad rural durante el primer auge del género en la década de 1920) fue crucial al momento de tener que

³ Las aventuras de Cowboys ya estaban presentes en el imaginario popular estadounidense desde mediados del s.XIX, a través de novelas y pequeños relatos publicados en los diarios primero, y en películas de corta y larga duración una vez entrado el s.XX, pero no es sino hasta inicios de la década del 30 que empiezan a ser explotadas en una escala sin precedentes.

enfrentarse a los valores asociados al *Cowboy* y al *Western*. Por un lado, el *Cowboy* lejos de ser identificado con la debilidad o ignorancia, es atribuido con cualidades que imponen respeto: es un guardián de los valores tradicionales y, en última instancia, de la civilización en la frontera; por otro lado, el término *Western*, si bien específicamente alude a una música hecha en y por habitantes de algunos territorios particulares, en general -y de forma más importante- evoca esos grandes espacios geográficos poco habitados, hasta entonces, por la civilización occidental, espacios que son abiertos, y que por lo mismo remiten a un sentimiento de libertad, pero a la vez a una expectativa expansionista y de conquista, acorde con la concepción particular de libertad relacionada a un sistema económico liberal. Por tal motivo, la figura del Cowboy es también la metáfora adecuada del emprendedurismo individualista que se plantea como uno de los mecanismos para sobrellevar la Depresión, y por lo tanto, fue una herramienta importante ya no sólo para la reconstitución identitaria del género musical en cuestión, sino para aquella de un país.

Pero además -y relacionado con lo anterior- el viraje ético/estético mencionado implicó la consolidación de la masculinización del género musical en cuestión. Diversos autores entienden las grandes crisis financieras estadounidenses como a la vez grandes hitos en la renegociación de los paradigmas hegemónicos de masculinidad vigentes antes de cada uno de estos acontecimientos (Raesch, Lee, Cooper 2015). Partiendo de la premisa de que el sistema financiero

estadounidense -y dada la escala de la influencia de Wall Street, por qué no decir también que el sistema financiero mundial- ha sido a lo largo de los años predominantemente masculino y blanco, estos autores sugieren que sus crisis fuerzan no solo el replanteamiento de las reglas de juego de la economía, sino también, en un plano más simbólico tal vez, de los medios mediante los cuales se constituyen las masculinidades que dialogan con y son útiles a esta⁴. La puesta en escena de la *Old Time Music* y de los *Hillbillies* - en particular la primera- enfatizaban los vínculos y valores familiares⁵, y por lo tanto las mujeres tenían ganado un espacio, sea como cantantes o instrumentistas, muchas veces de similar jerarquía que los hombres. La nueva figura del *Cowboy*, por el contrario, se sostenía en una masculinidad individualista, en diálogo con una actividad económica particular -casi exclusivamente masculina en la época- como lo es la ganadería, y en ese sentido se fortaleció el desplazamiento de la mujer a objeto de deseo. Esto se mantendría así hasta la década 1970, cuando las interpretres femeninas retomaron cierta presencia en la escena de la mano de personajes como Dolly Parton y Barbara Mandrel (Herzhaft 1984:114)

⁴ A partir del análisis de 3 documentales estrenados luego de la crisis económica del 2008 en EE.UU., Monika Raesch, Micky Lee, y Frank R. Cooper, plantean que dicho acontecimiento tiene un correlato con la simultánea crisis del paradigma de masculinidad basado en el Vaquero Solitario (*Lonesome Cowboy*), que en la última década perdió su hegemonía frente a una masculinidad *Geek*, vinculada a los trabajos en sistemas e informática y cuya meca es Silicon Valley.

⁵ Los conjuntos familiares son un ejemplo claro, de ellos la Familia Carter probablemente el más popular.

En resumen, es por lo expuesto arriba que esta serie de imágenes asociadas al territorio del suroeste estadounidense, así como los personajes -revestidos de una renovada dignidad, pero también de una novedosa sensibilidad- encargados de su conquista y protección, gozaron de mucha más popularidad en el contexto particular de crisis por el que pasaba el país (Peterson 1997:93).

Por lo tanto, a partir de entonces se exagera el, ya antes presente, vínculo territorial atribuido a esta música, que se constituye como un agente importante en la producción de imaginarios de lugar; y si el *Cowboy* era el personaje idóneo para encarnar los nuevos valores de la música rural, lo *Western* se convertiría en su marco espacial de acción. Es así que de las más de 400 bandas de *Country* registradas en Estados Unidos para 1950, más del 50% llevaba nombres que hacían referencia a espacios geográficos específicos; de estos, la gran mayoría ubicados en el suroeste del país, y sólo una pequeña proporción ubicados en el sur y sureste, regiones donde se sitúa el origen del género.

Como se verá más adelante, el término *Country* fue paulatinamente absorbiendo y opacando al *Western* (luego de una breve etapa de ser conocido como *Country & Western*); sin embargo, lo representado por el segundo prevalece en el imaginario general de esta escena. En palabras del historiador de la música *Country* Bill Malone, “los vaqueros no contribuyeron en nada a la música [norte]americana” (Malone 1985:152). No obstante, sí reconoce que aportaron enormemente con

una serie de símbolos que terminarían por definir globalmente la estética asociada ella (Peterson 1997:83). Lo que se da finalmente, en los años posteriores, es una amalgama de ambos estilos y músicas: La indumentaria y estética *Cowboy* prevalece por sobre la *Hillbilly*, pero se mantiene en gran parte la música de estos últimos, creando probablemente la imagen más potente del performer de *Country* hasta la actualidad, a pesar de sus constantes renovaciones y reconstituciones.

2.4 Folk: Contracultura vs. Conservadurismo

Mientras que durante la década de los 30 y 40 la estética del género se iba definiendo, un nombre que englobe las diversas manifestaciones musicales asociadas a éste aún no estaba claro para la industria fonográfica. Un intento por catalogarla toda como música *Folk*, palabra fácil y susceptible de incluir una multiplicidad de otras músicas del ámbito rural, fue prontamente frenado por Joseph R. McCarthy, senador estadounidense en el año 50 y autodefinido como un cultor y protector de las músicas Vaqueras, quien asoció el término a una ideología comunista (Peterson 1997: 198). En efecto, muchos de los autodenominados actos folk bebían de una corriente contracultural bastante fuerte, que no terminó de materializarse sino poco más de una década más tarde (Bob Dylan es un claro ejemplo de esto), con la reivindicación de dicho término por artistas y colectivos sociales (Herzhaft 1984:100). Además, usar la denominación

Folk habría implicado incluir músicas afroamericanas (*Race Music*, como se le llamaba en la época), que a pesar de estar estrechamente emparentadas y haber tenido un desarrollo paralelo con las músicas rurales blancas, se mantenían separadas en concordancia con las políticas segregacionistas de la época.⁶ Era, entonces, necesario un término que además de definir, distinga.⁷

2.5 Country: El “paraguas” rural blanco

No fue hasta 1953 que se institucionaliza el término *Country*, y se establece como un campo exitoso dentro de la música popular. Este año es de una importancia particular, pues fallece Hank Williams, uno de los primeros intérpretes en conseguir que su fama trascienda los límites de la hasta entonces estigmatizada música rural; pero además, en diciembre de ese año la revista *Billboard* dedica una sección exclusivamente a esta música, y en ella, se le denomina exclusivamente como *Country Music* (Peterson 1997:200). A partir de entonces, surgen asociaciones destinadas a promover y proteger los actos relacionados a este género (notablemente la CMA - Country Music Association),

⁶ Esta distinción era claramente visible en los catálogos de las disqueras encargadas de editar músicas rurales. Que un disco pertenezca a una colección o a otra dependía de la raza de su intérprete más que del género musical ejecutado. Así, ambas colecciones podían repetir géneros o incluso canciones exactas, pero seguían distintas rutas de promoción y distribución. (Peterson 1997).

⁷ Para muchos cultores tempranos del Country, distinguirse de la “Race Music” no era algo que debía tomarse a la ligera. Era común en los años 20 ver eventos de música Hillbilly patrocinados por el Ku Klux Klan, que estaba gozando de una nueva ola de popularidad como fruto del film *The Birth Of A Nation* (“El Nacimiento de Una Nación”), de D.W. Griffith.

que terminan de dar forma al proceso que se inició casi 30 años antes. No obstante, esto no significó que las tensiones por la representación y definición de autenticidad cesaran. Al constituirse una industria de la música *Country*, entra en diálogo con el Pop contemporáneo, y el rumbo del nuevo canon enunciado desde Nashville y el Grand Ole Opry, que incluye arreglos de cuerdas orquestradas y grupos corales en vez de violines solitarios y banjos (Hill 2011), no es del agrado de los más tradicionalistas, quienes buscan una revaloración de las formas antiguas (aquellas ejecutadas con violines, banjos y mandolinas), denominadas para entonces *Bluegrass*. Se da en este punto una tensión entre tradicionalistas y la vanguardia de la nueva industria por el control del imaginario espacial del Country: El nuevo lugar de enunciación no sólo era rechazado por su vínculo con los sonidos pop, sino porque representaba el viraje de una representación romántica de la ruralidad, hacia la asunción de la nueva urbanidad / modernización del género (Ibíd.), algo que amenazaba con deslegitimar la autenticidad tan arduamente construida durante más de 30 años.

De cualquier forma, la ventaja de la palabra *Country* (cuyas acepciones en inglés van desde “país”, “campo”, “tierra”, hasta “lugar de nacimiento”) es que hace referencia a una ruralidad primigenia compartida por todos estos estilo -con sus tensiones- ahora englobados por este gran término, a la vez que se diferenciaban de otras formas de experimentar la ruralidad, específicamente la afroamericana. Así, este título “paraguas” es, además, permeable a la inclusión y negociación de

nuevas formas musicales (*Honky Tonk*, *Bluegrass*, *Rockabilly*, *Country Pop*, *Country Rock*, etc.), e incluso a la disidencia dentro de estas, siempre y cuando todas logren mantenerse algún vínculo con las nociones de autenticidad construidas durante su largo proceso de institucionalización.

2.6 II Guerra Mundial e internacionalización

Mientras internamente se iniciaba un fuerte proceso de urbanización que implicaría la reformulación del vínculo del *Country* con sus raíces rurales, internacionalmente Estados Unidos ganaba protagonismo bélico-político a través de su participación en la II Guerra Mundial. Esto, evidentemente, tendría una repercusión directa en este género musical en plena gesta.

Entre las décadas de 1920 a 1940, la única música estadounidense que circuló de forma masiva y constante por el mundo fue, sin duda, el Jazz. Regiones tan distantes y disímiles como Europa, Asia, y claro, Latinoamérica, vieron al Jazz irrumpir en sus salones de baile, y en muchos casos constituirse como la música predilecta de las élites. Como expuse anteriormente, fue entre esas mismas décadas que, en Estados Unidos, el *Country* cursaba el proceso de consolidación como un género representativo de la clase trabajadora -rural en un inicio, y también urbana, luego- blanca, en gran medida gracias al contexto de crisis

económica, y a la fuerza simbólica del *Cowboy* como figura moralizadora de un país deprimido.

En 1941, Estados Unidos entra en la II Guerra Mundial, y este hecho marca un hito en la internacionalización del género. En pleno proceso de consolidación local, fue el *Country* -hasta el momento, una amalgama de músicas regionales sin una identidad totalmente cuajada- una de las músicas presentes a la hora de entretener a las tropas en los territorios en disputa, sea a través de actos en vivo, o de emisiones radiales. Una vez terminada la guerra, y ya como vencedores, este género circula y se reinterpreta con gran fluidez por los territorios ocupados, ya no solo mediante actos en vivo y emisiones radiales, sino como banda sonora del cine *Western*, siendo Japón un lugar paradigmático en cuanto a su apropiación y cultivo local (Furmanowsky 2008). Esto fue, tal vez, una pequeña muestra de lo que vendría algunos años después con la internacionalización del Rock, un fenómeno de masas que alcanzaría una escala global. Sin embargo, la llegada del *Country* hacia el Perú, y específicamente a Oxapampa, siguió una ruta distinta.

En las décadas siguientes a la consolidación del *Country*, y debido a las críticas al sonido de Nashville -ligado al pop orquestado-, devino eventualmente en una búsqueda de nuevos sonidos que salieran de la zona de confort alcanzada en el, hasta entonces, epicentro de la naciente industria del *Country*. En contraposición, las nuevas generaciones se acercaron más al Rock, reivindicando las raíces

comunes de ambas músicas-, y así, en la década de 1970 Texas surge como un nuevo lugar de enunciación que permitió que el género se renueve, una vez más, en consonancia con la época. Es esta vertiente, el *Country Rock*, la que llega, ya para fines de los años 80, a Oxapampa.

2.7 ¿Austro-alemanes, yáneshas o cowboys?: El Country llega a Oxapampa

El Rock como fenómeno de masas arribó temprano al Perú. Para fines de los 50, ya existían bandas -aunque muy pocas- nacionales explorando estos novedosos sonidos (Silva 2017). Los 60s, por su parte, fueron la década del boom, con actos como Los Saicos, Los Yorks, Traffic Sound, etc. Los subgéneros cultivados localmente eran cercanos al Garage y la Psicodelia; sin embargo, no hay ningún registro conocido de Country nacional en estos primeros años. Existieron, sí, canciones más cercanas al Folk (música rural estadounidense ligada a la movida contracultural, como expuse anteriormente)⁸, como un eco del hippismo a nivel mundial, pero que no constituyó una escena en sí, sino actos hasta cierto punto aislados.

⁸ Por ejemplo: El Ayllu - Ven A Mí <https://www.youtube.com/watch?v=yK0EcRFcCw0>

Aunque con dificultades debido al complicado acceso a la región, Oxapampa conoció también -a través del cine, la radio, y los ocasionales discos que llegaban a través de viajeros- las bandas de Rock de moda, y ya para fines de la década de 1970, el *Country Rock*. Esta ciudad no cuenta ni ha contado con una escena de *Country* orgánica; no obstante, este género musical ha sido parte del paisaje sonoro de la ciudad durante al menos las últimas 4 décadas, y aunque las versiones sobre su llegada y origen suelen diferir⁹, en todas ellas la música de los colonos austro-alemanes se posiciona como un factor crucial para dar sentido y arraigo histórico (revestir de tradicionalidad) a esta manifestación musical.

Para mucha gente, la asociación entre Oxapampa y la música *Country* puede verse como una relación algo forzada, sin embargo Latinoamérica en general es la región en el mundo donde este género musical tiene mayor acogida, fuera de Estados Unidos, y tiene que ver con el pasado colonial compartido por -casi- todos los países. Como expuse en anteriormente en este capítulo, luego de un proceso de más de 30 años, fue la estética y simbología *Cowboy* la que se impuso como legítima representante de la música Country en Estados Unidos primero, e internacionalmente luego de la II Guerra Mundial. A partir de entonces, cuando la industria. tanto desde Nashville como desde Texas, se fortalece y se globaliza, lo hace con esa estética como estandarte. Esto, claramente, era reforzado también

⁹ Luis Ratto, baterista de la banda oxapampina Caoba. Comunicación personal. 04-04-16.

por otras industrias, como la del cine, y en menor medida la editorial, con libros e historietas narrando las aventuras de los *Cowboys*.

La circulación global del entramado simbólico ligado a los *Cowboys* -a través de la música, cine, historietas, etc.- generó en muchas partes de Latinoamérica una identificación particular porque, aunque espectacularizados en la pantalla grande, portadas de discos y demás, los *Cowboys* remitían a los vaqueros locales. De hecho, fueron los vaqueros mexicanos el principal factor para el surgimiento de los *Cowboys* estadounidenses, y no al revés (Cusic 1999).

La tradición vaquera llegó a América con los españoles, quienes, además del ganado y los caballos, trajeron indumentaria ahora tan evidente para estas actividades como las monturas, las espuelas de metal para las botas, e incluso las ropas de colores llamativos y pañuelos tapando las caras. Mucho de esto probablemente fue a su vez resultado de los 8 siglos en que la península ibérica estuvo bajo el control musulmán (Bennett 1998). Al respecto, Don Cusic afirma:

“Los españoles le dieron a los Estados Unidos sus primeros *Cowboys*, llamados *Vaqueros*, su primer ganado, y su primer caballo. El ganado y caballos, como los españoles, llegaron primero a México y luego fueron hacia el norte hacia finales del s.XV. Los españoles le dieron al *Cowboy* la idea de criar el ganado en ranchos, trabajar montados en un caballo, el uso de la montura, el uso de la soga (o látigo), la idea de enlazar, y mucho de lo que luego evolucionó en la indumentaria y estética de un *Cowboy*.” (Cusic 1999: 43, traducción propia)

Si bien estos textos tocan el caso del norte, lo cierto es que el ganado, los caballos y esa tradición ganadera particular, se expandieron por toda la América colonizada por España, y en cada lugar siguieron una trayectoria particular. Así, los Llaneros (Colombia y Venezuela), los Huasos (Chile), los Chagras (Ecuador), los Gauchos (Argentina, Uruguay, sur de Brasil) y los Qorilazos (Perú), dan cuenta del arraigo de esta tradición a lo largo del continente, y de las diversas formas en que fue apropiada y desarrollada localmente, con estéticas y músicas características en cada caso¹⁰. Respecto a los últimos, los Qorilazos de de provincia de Chumbivilcas, en Cusco, Deborah Poole analiza su relación con las representaciones del espacio / territorio chumbivilcano como una especie de “salvaje oeste” (“wild west”) altamente masculinizado, habitado por el serrano “auténtico, libre, rebelde” (Poole 1988:11); análogas hasta cierto punto a la representación espacial del oeste estadounidense y su relación con la figura del *Cowboy*. Queda claro, por lo tanto, que la presencia de la música y estética *Country* en Oxapampa encuentra correlatos con tradiciones bien arraigadas en Latinoamérica a lo largo de los últimos siglos, por lo que no es descabellado afirmar la existencia de una “conexión vaquera” (Cusic 1999:43) que posibilite su consumo y apropiación; la novedad, sin embargo, radica en el tipo particular de cultura ganadera que se reinterpreta y pone en escena (la estadounidense del

¹⁰ Algunos ejemplos de músicas vaqueras latinoamericanas :
Llaneros: <https://www.youtube.com/watch?v=8FBbmVwnCZ0>
Huasos: https://www.youtube.com/watch?v=U_SN9eUmdHY
Chagras: <https://www.youtube.com/watch?v=39MwLpAZk4U>
Gauchos: https://www.youtube.com/watch?v=-P_Ewc2yC-A
Qorilazos: <https://www.youtube.com/watch?v=Y1Foz-g7vow>

siglo XX), y la agenda particular que esta tiene en cuanto a la constitución de una nueva identidad oxapampina.

Pero esto no es suficiente para explicar por qué se da una identificación tan fuerte entre cierto grupo de oxapampinos y la simbología *Cowboy*. Hasta 1985, año de su cierre, el único gran centro de entretenimiento en Oxapampa era el cine Lido (fundado en 1957), ubicado en plena Plaza Central. Las películas más proyectadas y aclamadas pertenecían siempre a uno de los tres géneros más consumidos localmente: Westerns, películas de artes marciales, y de la Época de Oro del cine mexicano. Salvo por las películas de artes marciales, los otros dos grupos remitían a un espacio geográfico común: el suroeste estadounidense en el caso de los Westerns, y el norte mexicano en el caso de muchas de las películas de la Época de Oro. Ambas, además, aunque desde perspectivas y temáticas distintas, incluían -en mayor o menor medida-, escenas de la vida rural de la zona, incluyendo actividades ganaderas. Es casi unánime entre los cultores locales del *Country* que esta identificación con aquel retrato espectacularizado de la vida rural norteamericana fue lo que dio inicio a una *tejanización* de la estética local: desde la vestimenta de los ganaderos, hasta las construcciones en los ranchos, los *Cowboys* iban transformando el paisaje oxapampino. Esto, además, fue exacerbado por un factor más de identificación. Uno de los pocos -pero importantes- aportes que el canto *Cowboy* hizo al *Country* -en una etapa tan temprana como los años 20- fue el *yodeling*, un canto típico de la región del Tirol

en el que se dan cambios bruscos en la nota cantada, yendo de agudos en falsete a graves muy rápidamente, y que fue llevada a Estados Unidos por migrantes alemanes establecidos en Texas a fines del s.XIX¹¹.

Es así que el pasado austro-alemán en Oxapampa sirve para dar un grado de autenticidad al cultivo de este género musical, aunque no es el único que puede jactarse de ese vínculo con una autenticidad primigenia. Los colonos austro-alemanes trajeron consigo el bandoneón y el rondín -y algunos dicen que también el violín-, instrumentos con los que interpretaban polkas y valeses. Estos géneros, por su métrica -2/4 y 3/4 respectivamente- e instrumentación fueron fácilmente asociados, ya entre los años 70 y 80, a los corridos mexicanos de moda en ese momento, a los que también suelen denominar “Rancheras”. Las llamadas Rancheras, al igual que el *Country* -y de hecho, emparentadas con él-, además, al tener como temáticas recurrentes situaciones e historias que aluden al contexto rural (campesino-ganadero) mexicano, permitieron una identificación local más allá de lo instrumental, y una recreación del sentido otorgado al lugar habitado, en tanto la agricultura y ganadería han sido históricamente las actividades principales en la región. De hecho, las Rancheras siguen siendo un género muy popular en la provincia en general, especialmente en Pozuzo. Son, en efecto, mucho más

¹¹ Ejemplos de yodeling:

Bávaro: Franzl Lang - Einen Jodler hör i gern <https://www.youtube.com/watch?v=67rc96joOz8>

Country: Jimmie Rodgers - Blue Yodel n°1 (T for Texas, T for Tennessee)
<https://www.youtube.com/watch?v=qEIBmGZxAhg>

populares que el *Country*. Este último, sin embargo, por su mismo lugar de enunciación global, goza de un mayor prestigio.

El proceso de institucionalización del *Country* en Oxapampa está recién en marcha, y su futuro por el momento resulta algo incierto. Las iniciativas más evidentes son los dos festivales musicales que motivaron esta investigación; pero también se ve el lugar que poco a poco va ocupando la estética ligada a esta música en actos oficiales -por ejemplo, en certámenes de belleza regionales, o visitas de autoridades nacionales a la ciudad, en las que se les regalan, además de kushmas yáneshas, sombreros y chalecos de cuero al estilo *Cowboy*- a través de vestuarios, artesanías y bailes. Como se verá más adelante, existe un grupo de actores que juega un rol crucial en mantener y renovar este nóvel imaginario de lugar en fechas y espacios fuera de los propuestos por los eventos mencionados. Son por un lado los artesanos, y por otro los músicos que, al incluir en su repertorio de productos souvenirs / sonidos que ligan lo *Cowboy* a Oxapampa, posicionan dicho vínculo en el imaginario tanto local como externo. No obstante, estos esfuerzos por historizar y representar el espacio geográfico-social oxapampino de la mano del *Country*, no quedan exentos de tensiones; frente a la seguridad con que promotores locales del *Country* reivindican su lugar en Oxapampa, existen personas con opiniones más bien escépticas, y muchas más con una actitud indiferente.

A lo largo de mis estadias en el campo pude conversar con distintas personas que, con distintos grados de cercanía a los festivales de *Country*, los veían -en el mejor de los casos- como actividades pintorescas, pero nunca representativas. Desde la Cámara de Turismo, uno de sus representantes me comentó que, si bien existe largamente una cultura vinculada a la ganadería, la estética *Cowboy* con la que se busca revestir a esta, es reciente y no ha calado más que en un reducido grupo de empresarios del entretenimiento, y que estas celebraciones aún no forman parte del calendario local. Luego, entre los mismos asistentes al Oxapampa Country Fest, oí en repetidas ocasiones bromas sobre cómo los *Cowboys* oxapampinos deberían utilizar botas de caucho y no de cuero, en tanto las últimas no han sido históricamente utilizadas en las faenas agrónomas / ganaderas, como sí las primeras; hasta cierto punto, se estaba poniendo en ridículo la indumentaria *Cowboy* como carente de autenticidad. Finalmente, y siendo el caso más extremo, en mi primera visita a Oxapampa en el marco de los festivales de *Country* (2016), un limeño, residente en la ciudad y dueño -en ese entonces- de un pequeño restorán, me comentó cómo, para él, se trataba de “4 gatos queriendo dárseles de vaqueros”, sin que existiera un correlato cultural con la historia oxapampina. Esto último me fue dicho, además, lleno de improperios racistas y clasistas hacia la población local, algo que sospecho -en parte al menos- le costó su emprendimiento, pues ya en el 2017, cuando pregunté por él, distintos informantes me dijeron -con desprecio y alivio a la vez- que su negocio había quebrado y se había ido de la ciudad.

Estas tensiones evidencian, creo, un proceso de búsqueda; con sus propuestas y sus contestaciones, sugieren un vacío en la representación de un grupo cada vez más numeroso en la ciudad: el de los mestizos, descendientes -en su mayoría- de las zonas andinas, que se valen de recursos típicos del neoliberalismo (festivalización, marketing territorial) para posicionarse localmente.



3. Estado de la Cuestión

3.1 Breve panorama de estudios musicales en el Perú

El interés por el estudio de las músicas en el Perú puede rastrearse hasta los textos de los primeros cronistas, que aunque escasamente, incluyeron descripciones de diversas manifestaciones musicales así como análisis sobre sus procedencias y usos, como también sus lugares en el entramado de poder incaico (Romero 2012). Así, cronistas como Bernabé Cobo, Guamán Poma de Ayala o Garcilaso de La Vega contribuyeron con un primer esbozo descriptivo de los distintos géneros musicales existentes antes y durante la conquista (Ibíd.). Si bien durante la colonia hubo también estudios considerados pioneros, no es sino hasta finales del siglo XIX que éstos se tornan sistemáticos.

Ya entrado el siglo XX y enmarcados en el indigenismo, los nuevos estudios tuvieron como uno de sus ejes principales el interés por la escala pentatónica en tanto estructura fundamental de la música andina (Ibíd.). Este interés, además de aquel por documentar remanentes de las manifestaciones musicales prehispánicas, terminó por construir un marcado sesgo andinista en las investigaciones de esta etapa, revitalizado posteriormente por el neo-indigenismo

durante las décadas de los 60 y 70.

No obstante, cabe resaltar que mientras los trabajos de la primera mitad del siglo XX guardaban gran cercanía con el análisis musicológico clásico –es decir, el análisis de la obra musical en sí misma en tanto texto-, a partir de los 50 un nuevo enfoque, influenciado fuertemente por la antropología, prioriza el análisis del contexto en el que las músicas son producidas, y es Josafat Roel Pineda quien de alguna forma lo institucionaliza a través de la creación de un seminario de estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, aunque algunos años antes, José María Arguedas ya había dado grandes aportes (Ibíd.). Esta influencia de la perspectiva antropológica como herramienta para abordar los estudios musicales locales iba en consonancia con una corriente mundial, que quedó plasmada algunos años después en “The Anthropology of Music”, de Alan Merriam, y “Theory and Method in Ethnomusicology”, de Bruno Nettl; ambos editados en 1964 y considerados fundacionales para la subdisciplina etnomusicológica.

Si bien para estas alturas el énfasis en las músicas andinas había cedido algo de espacio a la música criolla, los estudios seguían enmarcados en perspectivas cercanas al folklorismo, y la Amazonía o la misma costa afro-descendiente despertaban poco interés en la academia. En este sentido, cabe destacar la obra de Chalena Vásquez y su trabajo acerca de las prácticas musicales de la población negra en el Perú, que le mereció el premio de musicología de la Casa

de Las Américas en 1979, así como la labor sin precedentes del “Mapa de los Instrumentos de uso popular en el Perú” de César Bolaños, Fernando García, Alida Salazar y nuevamente Josafat Roel Pineda (Riveros 2012), que con su enfoque, en tanto enciclopédico, holístico, sentó un referente en la etnomusicología local.

Pero es con los grandes procesos migratorios, a partir de los años 40, así como con el desarrollo de la industria fonográfica, que se amplían los espacios de estudio y se incrementa el interés por las músicas populares. Antes entendidas como manifestaciones culturales ligadas a territorios e identidades específicas, las músicas regionales vieron su ejecución y consumo movilizados no sólo por las diversas comunidades de migrantes en la ciudad, sino por la circulación de las mismas como mercancía a través de los discos (Romero 2007). Inicia así un proceso de reconfiguración en la relación música-lugar que despierta interés en la academia.

Sin embargo, se evidencia aún el sesgo andinista, pues aunque ahora populares y urbanos, los fenómenos musicales estudiados siguen siendo predominantemente andinos. Es a partir de la masificación de la cumbia en sus diversas formas (amazónica/psicodélica – costeña – andina) que las músicas populares empiezan a hallar un mayor correlato en las investigaciones académicas.

Aun así, otros fenómenos musicales contemporáneos, como por ejemplo el rock subterráneo o el metal, pasaron desapercibidos para las ciencias sociales. Estos últimos sí gozaron de exposición más bien mediática en diarios y revistas, en publicaciones de investigación periodística (Cornejo 2002, 2004; Sótano Beat 2012; Torres Rotondo 2009) o incluso publicaciones de corte narrativo-autobiográfico (Duran 2002) que responden más a la necesidad de generar una memoria colectiva por parte de sus propios actores, que por aquella de generar estudios sistemáticos de ellas en tanto fenómenos socioculturales.

Asimismo, las temáticas con las que se han abordado históricamente los estudios sobre músicas populares en el Perú pasan en gran proporción por la manifestación y construcción de identidades, memoria y performance (Romero 2012). En ese aspecto, es muy importante el aporte del Instituto de Etnomusicología (IDE) de la PUCP. El IDE, no obstante, también destaca por sus publicaciones sobre la complejidad de las músicas populares contemporáneas, y libros como “Andinos y Tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global” (2007) de Raúl R. Romero, “Fusión: Banda sonora del Perú” (2007) de Efraín Rozas, y recientemente “Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo” (2015), dan cuenta de ello. Éste último es particularmente importante en tanto reúne a 15 autores de distintas disciplinas que no sólo visibilizan la diversidad musical, sino también las distintas dimensiones desde las que pueden ser estudiados los fenómenos musicales. Así, desde enfoques económicos (Santiago Alfaro),

políticos (Shane Green), históricos (Javier F. León) o incluso espaciales (Julio Mendívil), los distintos artículos dialogan con las corrientes globales contemporáneas de estudios de músicas populares.

De ellos, es Julio Mendívil quien toca un tema especialmente novedoso en la producción académica local: a través de un esbozo de cartografía musical de Lima, intenta mostrar los distintos mecanismos mediante los cuales las poblaciones configuran subjetividades colectivas mediante prácticas musicales concretas (Romero 2015). Para esto, desarrolla la noción de escenas musicales y su relación con los lugares que a través de ellas son construidos (Mendívil 2015). Mendívil plantea su texto como una invitación a profundizar en la relación entre música y lugar, lo cual habla del gran vacío en este respecto no sólo en la producción antropológica, sino en la etnomusicológica en general.

A pesar de estos avances, no existen aún estudios locales sobre festivales de música popular, fenómeno bastante reciente que sin embargo ya está incidiendo en la relación de las poblaciones que los albergan con su entorno, y con el desarrollo económico de sus localidades. Es en ese contexto en el que planteo la presente investigación como un aporte al estudio de, en palabras de Mendívil, las “cartografías musicales” del Perú; por un lado profundizando en la exploración de la relación música-lugar, y por otro abriendo la posibilidad al estudio de festivales musicales como acontecimientos idóneos para lograr dicho objetivo.

3.2 Música y Espacio

Como ha sucedido desde sus inicios, los intereses de la etnomusicología van desarrollándose en paralelo con aquellos de las Ciencias Sociales. Así, esta disciplina no fue ajena al interés por conocer el alcance y consecuencias de la modernidad en el mundo contemporáneo. Los flujos migratorios y las identidades diaspóricas son la puerta de entrada al análisis de la relación entre músicas particulares con lugares específicos en un contexto de globalización. Así, surgen los primeros estudios que cuestionan la relación asumida hasta el momento entre dichos factores; se pasa de entender a la música enmarcada en un espacio geográfico que la delimita y moldea, a ver a la música como un agente generador de discursos espaciales y territoriales, lo que la posiciona en un lugar privilegiado en los procesos de constitución de lugares y las identidades asociadas a estos (Stokes 1994). La relación entre la constitución musical de identidades, entonces, se triangula con la noción de espacio, paisaje y territorio para evidenciar la naturaleza discursiva detrás de la construcción de éstos; y, en ese sentido, la incidencia de las músicas como transmisoras de discursos. Un libro que se esfuerza en compilar dichos esfuerzos tempranamente es el editado por Martin Stokes en 1994, "Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place". En este, cada artículo analiza casos particulares en los que la generación de una identidad territorial ha estado mediada por las manifestaciones musicales

asociadas a lugares determinados.

Desde la sociología, por su parte, Andy Bennett y su perspectiva de Escenas Musicales (Bennett 2004) también ha incorporado el análisis de la dimensión espacial en el surgimiento y desarrollo de redes de circulación de sentido como lo son las Escenas. Más recientemente, también, el esloveno Miha Kozorog (2011) ha escrito sobre la relación entre producción de localidades y festivales musicales; y en el ámbito local, ha sido Julio Mendívil quien ha abierto el camino a esta rama de los estudios etnomusicológicos. No obstante, y a pesar de los notables esfuerzos, estos trabajos se mantienen aún en una “periferia precaria” - en palabras de Martin Stokes (1994) - en relación a las grandes corrientes de producción académica en las Ciencias Sociales.

3.2.1 Giro espacial en la antropología

El espacio es comúnmente asumido como algo dado, objetivo, como característica del medio físico (Málaga 2011). Esta aproximación positivista ha invisibilizado los procesos discursivos de constitución espacial, de transformación en lugares, etc.; por lo que, a pesar de siempre haber estado presente en las descripciones y análisis etnográficos, en tanto foco de estudio el espacio pasó algo desapercibido del quehacer antropológico hasta hace relativamente poco.

Si bien ya se daban reflexiones sobre la dimensión espacial de las relaciones humanas desde las Ciencias Sociales (De Certau 1980), no es sino a través de nuevas lecturas en temas ya tratados previamente por la Geografía Crítica que sus diversas disciplinas empiezan a generar reflexiones sistemáticas acerca de la espacialidad y su rol mediador en diversos aspectos de la interrelación social (Málaga 2011).

Estas nuevas inquietudes se dan en un contexto global de grandes cambios geopolíticos, por lo que están muchas veces enmarcadas en estudios más amplios sobre la modernidad y sus consecuencias sociales, políticas y económicas (Giddens 1990). No obstante, no pasa mucho tiempo para que se profundice en los temas relacionados a espacio, y estos adquieran cierta autonomía editorial. Es así que esta temática se ve reflejada finalmente en diversas publicaciones antropológicas durante la década de los 90, muchas de ellas frutos de seminarios o congresos dedicados al tema.

Libros como “Los no lugares” (1989) de Marc Augé, o “Senses of Place” (1996), editado por Steven Feld, “The Anthropology of Landscape” (1996), editado por Eric Hirsch y Michael O'Hanlon, y “The Anthropology of Space and Place” (2003), editado por Setha M. Low y Denise Lawrence-Zúñiga, dan cuenta del creciente y sostenido interés de la antropología por entender la concepción, configuración y

significación del espacio en el mundo contemporáneo, en tanto constituido por realidades diaspóricas y dispersas en un contexto en el que la movilidad se exagera crecientemente (Ferguson, Gupta 1996: 6).



4. Marco teórico

4.1 Imaginarios de lugar: Paisajes, Espacio, Lugar y No-Lugar

Marc Augé, en *Los no lugares. Espacios del anonimato* define el lugar antropológico como la “construcción concreta y simbólica del espacio”, cuyas características principales son tres: el ser considerado identificatorio, relacional e histórico (Augé 2008). Para llegar a esta definición, el autor dialoga a lo largo de todo el libro con los conceptos propuestos por el sociólogo, también francés, Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano*. Éste último opone lugar y espacio en tanto el primero jerarquiza y distribuye elementos que coexisten, generando un orden que, al no permitir que dos cosas ocupen el mismo sitio, da un sentido de aquello que es “propio” y aquello que no lo es (Mendivil 2015); el segundo, por su parte, es “el conjunto de movimientos en despliegue producido por las operaciones que lo circunstancian y temporalizan” (Ibíd:22), por lo que se refiere a él como el lugar practicado. Esta concepción de espacio, entonces, toma en cuenta los distintos itinerarios o trayectorias de los actores que le dan sentido. Esta oposición entre lugar y espacio –“como la figura geométrica al movimiento, como la palabra muda a la palabra hablada [...]” (Augé 2008:86) está incluida en lo que Augé concibe como lugar antropológico, pues admite que aquella

construcción simbólica debe suceder temporalmente, por lo que incluye “la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza”, etc. Su concepción de espacio, por el contrario a lo propuesto por De Certeau, es más abstracta, aplicable más bien a las superficies no simbolizadas del planeta (Ibíd:87), y por el contrario, la relación que elabora es aquella entre lugares y no-lugares.

Para el autor, la *sobremodernidad* –fruto del exceso de acontecimientos, el exceso espacial y el exceso en la individualización de las referencias- produce espacios que, a diferencia de los lugares, no son ni relacionales, ni históricos, ni por lo tanto portadores de identidad. Son espacios constituidos con relación a ciertos fines como el transporte, el comercio o el ocio, y la relación que se da entre estos y los individuos que los recorren (Ibíd:98). Esta aparente oposición entre lugar y no-lugar, sin embargo, una falsa polaridad, pues el primero nunca queda totalmente borrado, y el segundo nunca se cumple totalmente (Ibíd:84); en realidad, de hecho ambos se entrelazan e interpenetran constantemente.

Este exceso de modernidad en el que Augé se basa para elaborar su noción de no-lugares, es analizado también por Arjun Appadurai en su libro “La modernidad desbordada”, donde reflexiona sobre, a grandes rasgos, sobre las tensiones entre los procesos de homogeneización y heterogeneización en el marco de la globalización. Así, los fenómenos migratorios y los nuevos medios de

comunicación, inciden en la transformación de los “mundos imaginados” (Appadurai:1996). Para dar cuenta de estos procesos, Appadurai propone 5 paisajes (*scapes*): paisaje étnico (*ethnoscape*), paisaje mediático (*mediascape*), paisaje tecnológico (*technoscape*), paisaje financiero (*financescape*) y paisaje ideal (*ideoscape*). Por paisajes, Appadurai se refiere a los imaginarios colectivos creados en torno a un lugar, fenómeno, o condición, en base a los flujos de información de escala global intensificados y reformados a raíz del proceso de globalización. El autor afirma que usa el término “paisaje” pues son construcciones que responden a perspectivas específicas, tal como sucede en la configuración mental –o representación artística- de un paisaje natural, urbano, etc. (Ibíd:32)

Retomando estas nociones de paisaje planteadas por Appadurai, Andy Bennett analiza cómo los recientes desarrollos de medios y tecnología están reformulado las nociones tradicionales de escena musical, así como permitiendo se establezcan percepciones novedosas sobre la relación entre música y lugar por parte de los fans (Bennett 2002). Para dar cuenta de esto, reinterpreta el paisaje mediático de Appadurai, convirtiéndolo en *mythscape* -o *paisaje mítico*- para referirse al potencial de los individuos de construir ideas e imágenes particulares altamente romantizadas sobre lugares particulares (Ibíd.). Así, la transformación de un paisaje (*landscape*) en un paisaje mítico (*mythscape*), dice Bennett, consta de tres etapas. En primer lugar, un paisaje físico pasa por un proceso de resignificación audiovisual, convirtiéndose en un paisaje mediático (*mediascape*).

Esta información es a su vez la materia prima para la experiencia de las audiencias sobre un lugar en particular. Las imágenes inciden en la construcción de ideas sobre estos lugares; pero, descontextualizadas, estas imágenes son susceptibles de ser recontextualizadas, quedando teñidas de nuevas formas de imaginar los lugares a los que remite la información usada como materia prima (Ibíd.).

Es en este sentido en el que planteo la noción de “imaginarios de lugar” como la construcción y circulación, romantizada y mediatizada, de ideas respecto a lugares particulares que influyen en cómo grupos humanos, locales o no, interactúan con éstos.

4.2 Escenas Musicales y Entramados Culturales

La perspectiva de escenas musicales es propuesta como una crítica a los estudios subculturales llevados a cabo por Hebdige o Maffesoli, que durante los años 70 y 80 fueron el principal marco analítico para estudiar las comunidades de gusto e identidades ligadas a géneros musicales particulares. Bennett argumenta que el término “subcultura” asume que una sociedad cuenta con una cultura homogénea y compartida por todas sus partes, de la cual la subcultura es una desviación. En ese sentido, contribuyó a reforzar la noción de cultura como homogénea e

inmutable (Mendivil; Spencer 2016). De la misma forma, entonces, se presume que esta desviación es homogénea en todas sus partes, y que la totalidad de las acciones de sus participantes están regidas por los estándares o la ética subcultural (Bennett; Peterson 2004).

La perspectiva de escenas musicales, en contraposición, asume la condición inconclusa y fragmentada de la cultura, y a su vez de las identidades fluidas que en ella yacen, para por una parte problematizar las categorías de clase, edad, género, raza e identidad cultural que, hasta el momento habían sido preocupaciones centrales en la investigación etnomusicológica (Mendivil; Spencer 2016), para luego, como consecuencia, dar cuenta de los muchos matices que existen en cuanto a grados de compromiso y participación que se pueden encontrar en la construcción de un sentido colectivo. Pretende, en fin, otorgar nuevas perspectivas a los estudios de músicas populares problematizando las viejas categorías desde donde se analizaron.

Si bien la noción de escenas musicales venía siendo usada por la prensa especializada, o aisladamente en algunas investigaciones académicas (Straw 1991), es Bennett quien sistematiza su estudio y le da la definición actualmente usada y discutida en la academia. Para el autor, una escena musical se define como una red articulada de actores y procesos que se entrelazan con relatos de identidad arraigados ya sea en géneros musicales, territorios físicos, etc. (Bennett

2004). Pero el usar la palabra “escena” otorga una profundidad particular, y es que también da cuenta del despliegue de identidades ocurridas en un espacio-tiempo ritualizado, y lo potencialmente efímero de su condición. En ese sentido, Mendivil y Spencer las definen como la forma alternativa y posmoderna de socialización efímera con la música en espacios urbanos (Mendivil; Spencer 2016).

Las escenas musicales pueden dividirse en 3 categorías:

-Local: Se trata de aquellas escenas basadas en redes locales de relaciones sociales. Implican una interrelación presencial, así como infraestructura que soporte un desarrollo orgánico de ensayos, conciertos y demás lugares de encuentro.

-Trans-local: Alude a la des-territorialización de una comunidad de gusto. Así, son los nuevos medios un soporte para el desarrollo, apropiación, reinterpretación y consolidación de géneros musicales que conllevan a formar escenas que trascienden fronteras. Un ejemplo claro de esto puede ser el punk alrededor del mundo.

-Virtual: Este tipo de escenas es consecuencia directa del impacto de Internet como nuevo espacio público. Las escenas virtuales, ajenas a las restricciones espacio-temporales del mundo físico, se desarrollan independientemente de si

existe un soporte estructural para albergar las manifestaciones musicales. Son así, comunidades de gusto que comparten la afición por ciertos géneros musicales o bandas por el medio virtual, generalmente como respuesta a no tener un correlato físico local de sus expectativas.

Si bien estas tres categorías son bien delimitadas por los autores mencionados, la utilidad de la división propuesta radica sobretodo en una cuestión analítica, pues, como en el caso de los lugares y los no-lugares para Augé, los distintos niveles de las escenas musicales pueden entrelazarse e incluso depender el uno del otro.

Para los fines de esta investigación, considero que la gran permeabilidad que ofrece la perspectiva de escenas musicales respecto a las diversas aristas de la producción cultural y sus sentidos será de mucha utilidad para entablar relaciones entre prácticas musicales y construcción de imaginarios -sea de lugar o comunidad-, así como con las identidades que éstos conllevan.

Para profundizar un poco en los conceptos de escenas musicales trans-locales y virtuales, considero pertinente el trabajo del etnomusicólogo catalán Josep Martí respecto a los *entramados culturales*, definidos por él de la siguiente forma:

“Un entramado cultural está constituido por diferentes hechos culturales articulados entre sí y presupone la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de este entramado cultural. [...]En definitiva, todo lo que pueda ser considerado

como sistema y que incluya la presencia activa de agentes sociales puede entenderse como un entramado cultural. Desde el punto de vista musical, el mundo de la sardana, del jazz, de la New Age, de la ópera, del flamenco, de la World Music, etc., forman claramente entramados culturales." (Martí 2002: 58)

En ese sentido, se utiliza *entramados culturales* y no *culturas* en tanto éstas últimas suelen ser asociadas necesariamente a un territorio, si no nacional, al menos regional. Para Martí, los entramados culturales en tanto redes amplias de significados, no deben asociarse a un territorio fijo, sino todo lo contrario. Al concebirse desterritorializados, los entramados culturales pueden dar cuenta del proceso acelerado de globalización por el que venimos pasando las últimas décadas, y por lo tanto de cómo existen cierto tipo de identidades que responden a este tipo de dinámicas también. Estas nociones complementan, a mi parecer, muy bien aquellas trabajadas por Bennett desde la perspectiva de Escenas Musicales.

Es relevante, además, analizar particularmente la escena musical country en Oxapampa, pues debido a la propia historia de dicho género musical y su procedencia, me permitirá exponer la circulación, consumo y resignificación de bienes culturales, así como las relaciones de poder locales y globales que rodean la construcción de lugares y comunidades imaginadas.

Por último, y retomando el primer factor, debido a que el fenómeno country

en Oxapampa es relativamente reciente y no cuenta con documentación, un registro histórico sobre su desarrollo sería importante para dar cuenta de los diversos estilos de música popular que se gestan y desarrollan en el país, además de exponer con claridad los flujos globales de mercancías culturales, su apropiación y re-significación local.

Responder a las preguntas que propongo, en conclusión, sería un aporte a las investigaciones sobre escenas musicales y música popular en el Perú, en general, y a la relación entre música y lugar desde una perspectiva antropológica en particular.

4.3 Festivalización

La Festivalización es un concepto relativamente reciente, que, sin embargo, dada su pertinencia en el contexto contemporáneo de producción y consumo de bienes culturales, ha sido utilizado y explorado por autores como Andy Bennett (2014), y cuenta con un dossier dedicado exclusivamente a él en la revista suiza *Cahiers D'Ethnomusicologie* (2014).

En esta, el etnólogo sueco Owe Ronström propone 4 aproximaciones al fenómeno de la festivalización, que son las que utilizaré en el análisis de los eventos foco de

esta investigación:

- 1) A nivel Semántico: Implica la tendencia relativamente nueva de nombrar como “festival” a diversas manifestaciones para nada nuevas, normalmente conocidas como “fechas festivas” en general: conmemoraciones históricas, aniversarios, ritos sagrados o profanos, mercados, ferias o salones profesionales, etc. De alguna forma, entonces, festival en su sentido amplio y contemporáneo ha terminado colonizando su concepción más rígida, terminando por designar todo y a nada a la vez.
- 2) Desde la Industria Musical y sus políticas: Como una descripción del aumento vertiginoso de este tipo de eventos por todo el mundo en las décadas recientes. El ritmo de crecimiento de los festivales los convierte en eventos privilegiados dentro de políticas culturales (calendarios turísticos), en tanto que espacio de promoción o implantación de marcas y posicionamiento de imágenes (Oxapampa como capital del country en Perú).

Sin embargo los festivales musicales son cada vez más parte de la industria turística: Ofrecen un contenido atractivo, una promesa de entretenimiento y un valor cultural. Constituyen parte del paisaje turístico de una región y muchas veces obedece a sus circuitos. Se crean entonces rutas macro-regionales por donde circulan no solo

bienes, servicios o mano de obra, sino también ideas, significados, modelos económicos, comportamientos sociales, etc. (Festivales de country en América Latina) Festivales ofrecen punto de encuentro para expresiones locales y globales, que son además negociadas, y así dirigidas hacia nuevas direcciones.

- 3) Festivalización: en un sentido análogo al de “espectacularización”. Se entiende el término como una herramienta conceptual que da cuenta de un proceso particular en el que repertorios y comportamientos musicales se reformulan a fin de adaptarse a un nuevo medio (El Festival).
- 4) Festivalización de la cultura y de la sociedad en general: Se desprende de las anteriores. Es la tendencia actual de las sociedades occidentales a organizar la producción cultural como un festival. Es la influencia del festival en la organización de nuestro espacio-tiempo.

Uno de los roles de un festival, entendido dentro del proceso de festivalización, es el de generar un imaginario espacial que pueda ser a la vez que reconocido y reivindicado como propio por los locales, identificado como auténtico por parte de individuos ajenos al lugar festivalizado.

5. Metodología

5.1 Preguntas y Objetivos

Pregunta principal:

¿Cómo reconfiguran el imaginario espacial oxapampino sus festivales de música Country?

Preguntas específicas:

- a) ¿Qué actores y prácticas participan en la emergencia de una escena Country en Oxapampa?
- b) ¿Qué narrativas de lugar se negocian con la autoproclamación de Oxapampa como “capital peruana del Country”?
- c) ¿Cómo se ponen en escena estas narrativas en la apropiación del espacio durante los festivales estudiados?

5.2 Enfoque Metodológico

El recojo de información para la presente investigación partió de una metodología cualitativa de enfoque etnográfico. Las técnicas aplicadas durante el campo fueron

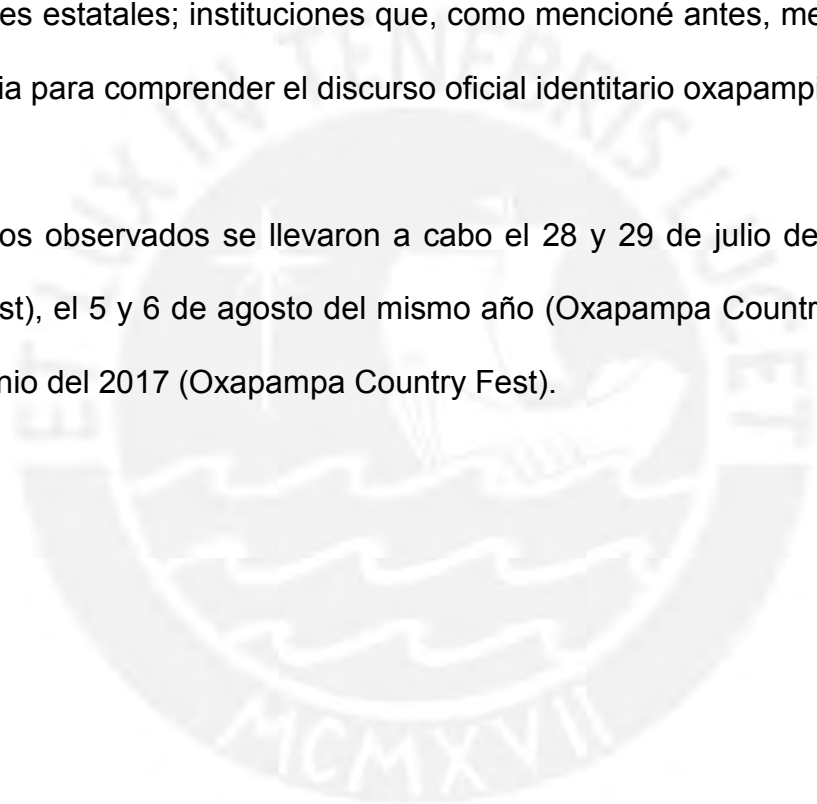
principalmente entrevistas semi-estructuradas, entrevistas informales, distintos tipos de observación y análisis de interacción en los portales web y redes sociales oficiales de los festivales estudiados. Además, De la misma forma, he recopilado data institucional e histórica en las instituciones oficiales de Oxapampa (Municipio, Gerencia de Desarrollo Económico, Biblioteca Municipal, etc.). Aunque con un diseño metodológico previo al campo y una primera lista tentativa de actores relevantes, al llegar al campo me valí de la técnica de bola de nieve para valerme de las redes de mis primeros informantes y lograr un mayor y más diverso número de contactos. Asimismo, fue de gran importancia el registro audiovisual de cada festival asistido y de, así como la recolección de diversos objetos (volantes, afiches, discos)

2.3.3 Estrategia Operativa

El trabajo de campo se realizó en distintas etapas entre los meses de julio del 2016 y junio del 2017. Dentro de la provincia de Oxapampa, específicamente me centré en los distritos de Chontabamba y Oxapampa. El primero, pues es el lugar en el que se han dado la mayor cantidad de ediciones de los festivales estudiados, además de albergar a la Comunidad Nativa de Tsachopen. Esto último es crucial para entender las distintas identidades en despliegue en un mismo espacio, así

como las tensiones / negociaciones que puedan surgir a partir de eso. Visto así, la producción de un imaginario de lugar a partir de los paisajes evocados por la música Country adquieren un sentido de afirmación identitaria por oposición. El segundo, pues al ser la capital de la provincia, articula, a mi parecer, la producción de sentido local, así como centraliza gran parte de los actores y data de instituciones estatales; instituciones que, como mencioné antes, me serán de gran importancia para comprender el discurso oficial identitario oxapampino.

Los eventos observados se llevaron a cabo el 28 y 29 de julio del 2016 (D'Oxa Rodeo Fest), el 5 y 6 de agosto del mismo año (Oxapampa Country Fest), y el 10 y 11 de junio del 2017 (Oxapampa Country Fest).



6. Oxapampa: Migración, mestizaje e identidad

6.1 Breve contexto histórico: Colonización y (re)configuración espacial

Oxapampa está ubicada en el Valle del Río Palcazú, departamento de Pasco, y conformada actualmente por los distritos de Oxapampa, Chontabamba, Huancabamba, Palcazú, Pozuzo, Puerto Bermúdez y Villa Rica. Fue creada como provincia en 1944 por el entonces presidente Manuel Prado Ugarteche, y su nombre proviene de las palabras quechuas *uqsa* (paja) y *pampa* (llanura), evidentemente fruto de la descripción del espacio geográfico en que se fundó. Con 81 929 habitantes de acuerdo al censo del 2007, la provincia ha tenido como actividades principales, históricamente, la agricultura y ganadería, y en menor medida, la explotación y producción maderera; más recientemente, el turismo se ha posicionado como una actividad económica importante para ciertos distritos, particularmente Pozuzo, Chontabamba y el mismo Oxapampa (Selvacentral 2016).

Si ha habido una gran constante en la región, ha sido la migración proveniente de diversas partes del país y el mundo, y con esta, los cambios en la concepción y configuración espacial local. Territorio Yanasha por cientos de años, a fines del

s.XIX (exactamente en 1891), la zona ahora conocida como Oxapampa fue ocupada y fundada *formalmente* por colonos austro-alemanes provenientes de la colonia de Pozuzo, establecida unos años antes. A lo largo del s.XX, además, fue destino del flujo migratorio de habitantes de la sierra, sea en respuesta a búsqueda de oportunidades económicas, o huyendo de la violencia interna.

Así, la historia de esta provincia puede dividirse en tres grandes etapas, cada una directamente relacionada a un distinto proceso de asentamiento.

En primer lugar, la **ocupación temprana**, que data de aproximadamente el año 3000 A.C., cuando grupos étnicos amazónicos proto-arawak se desplazaron desde el curso medio del Amazonas, en el actual Brasil, hasta llegar al límite con los Andes, en una serie de oleadas migratorias que significaron en última instancia la ramificación de dicho grupo etno-lingüístico hasta la configuración de las etnias actuales Yanesha, Asháninka, Nomatsiguenga, etc. Son las dos primeras las que se asentaron en el Valle del Palcazú.



Ubicación del Departamento de Pasco / División política de la Provincia de Oxapampa. Fuente: Wikipedia

Un segundo momento llega con la **colonización española**, que trajo consigo las misiones evangelizadoras. La primera, en 1595 y a cargo de jesuitas, no significó una ocupación del territorio. Esta, sin embargo, vino años más tarde, en 1635, con la orden de los franciscanos, quienes comandados por Fray Jerónimo Jiménez, fundaron las primeras misiones en la selva centra (Santos Granero; Barclay 1995); como consecuencia del contacto más fluido entre evangelizadores y nativos, las tensiones crecieron y se sucedieron enfrentamientos constantes en las décadas que siguieron, hasta llegar a su auge más de un siglo después, cuando en 1742 se lleva a cabo la rebelión de Juan Santos Atahualpa, autoproclamado verdadero descendiente del Inca del mismo nombre (Ibíd.)Esta rebelión, que se mantuvo durante 13 años, significó una retracción en las fronteras coloniales, que, a pesar de numerosos intentos por restablecer las misiones, no se modificaría hasta ya entrada la República.

El tercer momento, entonces, es el de la **colonización republicana**. Entre los años 1851 y 1855, el gobierno nacional firma un acuerdo con el barón alemán Damián Schutz Von Holtzhausen para importar colonos austro-alemanes, que empiezan por colonizar Pozuzo, Huancabamba y Villa Rica, hasta finalmente en 1891 fundar Oxapampa (Frey y Salazar 2007)¹². Este proceso continuó ya bien entrado el s.XX, pues como resultado de las dos Guerras Mundiales, nuevos

¹² Es en esta etapa cuando se da el patrón de asentamiento urbano mantenido hasta la actualidad: una plaza central de la que se desprenden calles paralelas y perpendiculares que forman cuadras más o menos regulares.

grupos de migrantes europeos (siempre alemanes, pero esta vez también yugoslavos, polacos, e italianos) arribaron a la región en busca de mejores oportunidades. Además, la apertura de la carretera en 1943 permitió una intensa explotación forestal, de la mano con una nueva oleada migratoria proveniente de la sierra, mayoritariamente de Huánuco, Junín, la sierra de Pasco y Apurímac (Municipalidad Provincial de Oxapampa 2012: 27). En las décadas siguientes, también, tanto el conflicto armado interno, como el narcotráfico forzaron grandes desplazamientos poblacionales, en su mayoría provenientes de regiones andinas. Esta seguidilla de migraciones de más de un siglo significó una nueva forma de apropiación y utilización del espacio frente a la que predominó mientras los Yanesha eran el principal grupo poblacional en la zona; de esta forma, las nuevas actividades económicas y la creciente densidad poblacional empezaron a transformar el paisaje:

“La colonización de Oxapampa, con la presencia austro-alemana y los flujos migratorios principalmente andinos, provocan el desplazamiento de la población indígena a territorios cada vez más pequeños y fragmentados. De igual manera, se comienza a transformar la fisonomía del territorio, con la construcción de vías de comunicación terrestre, el establecimiento de la industria maderera, la construcción de viviendas de arquitectura europea, la instalación de cultivos con técnicas más avanzadas y la implementación de la ganadería.” (Separ 2013: 41)

El desplazamiento y fragmentación que la cita menciona, al ser un fenómeno presente en gran parte de la Amazonía, buscó ser, si no revertido, al menos frenado a partir de la promulgación de la Ley de Comunidades Indígenas en 1974.

Es así que Oxapampa se reconfigura una vez más territorialmente, y el *otro* de los grupos austro-alemanes y mestizos andinos tiene ahora delimitado un lugar. Pasa a ser un *otro* no sólo étnico, pero también geográfico (Cánepa 2007). Actualmente la provincia cuenta con aproximadamente 47 comunidades nativas, entre Yaneshas y Asháninkas (Municipalidad Provincial de Oxapampa 2012); la más cercana al distrito de Oxapampa es la Comunidad Nativa de Tsachopen, ubicada a tan solo 6 kilómetros de distancia, en Chontabamba.

Esta cercanía facilita un contacto que acarrea tensiones de todo tipo, incluyendo evidentemente aquellas entre distintas formas de experimentar un mismo espacio. Y es que a pesar de que el discurso oficial reivindica una convivencia armónica entre las distintas tradiciones presentes en el mismo territorio, y de que una gran parte de la población se autodefine como mestiza, existe una clara noción de jerarquías espaciales asociadas a cada uno de estos grupos. Una muestra de esto es un mapa de Oxapampa elaborado por el viajero alemán Michael Palomino junto a los comuneros Yaneshas de Tsachopen Francisco Espíritu, Luis Ortiz Espíritu y Marcial Ortiz Espíritu, compartido en el blog de viajes del primero. En él, la percepción racializada (con señalizaciones claras de la ocupación “gringa”, “andina” o yanesha según sea el caso) del espacio es clara, y choca con el mestizaje pregonado. La creación, en 1986, del Parque Nacional Yanachaga-Chemillén, y en 2010, de la Reserva de Biósfera Yánesha-Asháninka, si bien de gran importancia para la conservación del medio ambiente y recursos naturales,

pueden haber ayudado a consolidar esta percepción altamente racializada del espacio que se tiene en Oxapampa, en tanto reafirma a los “gringos” y andinos en las zonas urbanas, y ubica a los nativos alejados, siempre más cerca de la naturaleza que de la “modernidad urbana”. En ese sentido, es relevante para el presente trabajo, que se ha llevado a cabo principalmente en los distritos de Oxapampa y Chontabamba, notar que los centros económicos y de poder con mayor jerarquía en la región están vinculados racialmente a “gringos” y andinos; notablemente los distritos mencionados, además de Villa Rica.

6.2 Oxapampa y el Country: Nuevos espacios para una identidad local

6.2.1 Preámbulo: mestizaje y la renegociación identitaria

Como mencioné anteriormente, existe un discurso oficial que reivindica las diversas tradiciones culturales presentes en el territorio oxapampino, el mismo que es capitalizado turísticamente como una forma de exponer aquellas dos (yanesha y austro-alemana) que sirven como eje para la constitución de una identidad local frente a los visitantes. Esta “convivencia armónica” trae sus propias tensiones, y tiene como contraparte una alta racialización del territorio al encontrarse

yuxtapuestas distintas tradiciones en un espacio común. Al otro lado, sin embargo, se encuentra el hecho de que un grupo cada vez más grande de la población, hijos de, o ellos mismos en algunos casos, migrantes andinos se autodefinen mestizos, lo que conforma un tercer grupo. En ese sentido, es pertinente incluir la definición de mestizaje de Gisela Cánepa (2007) según la cual este es:

“[...] el campo discursivo y de praxis donde las categorías de clasificación y jerarquización social son reformuladas, permitiendo a distintos actores escapar a la adscripción a categorías fijas. Se trata de un espacio de argumentación y disputa estratégicas. Por esta misma razón, el carácter contra-hegemónico y liberador que puede tener en ciertos contextos, puede convertirse al mismo tiempo en un discurso de poder, según el lugar de donde se anuncia o representa el mestizaje.” (Cánepa 2007)

En el caso de Oxapampa, la experiencia en el campo me sugiere que existe un vacío en la representación identitaria, y que la dicotomía austro-alemanes/yáneshas ya no es suficiente para cubrir las expectativas de los descendientes andinos. No es casual que 3 de los 4 más entusiastas promotores de la identidad Country sean migrantes andinos, u oxapampinos de 1era generación¹³. Este vacío es, a su vez, una oportunidad para nuevas negociaciones, y reformulaciones.

¹³ Es el caso de César Pumar, Lidia Vilena, y César Romero, como se verá más adelante.

Al hablar de la música y estética *Country*, sea en entrevistas formales o en charlas casuales, era común que la conversación gire hacia la cuestión identitaria. Ya sea que estuvieran activamente a favor, o fueran escépticos de estas manifestaciones musicales como el eje adecuado para constituir una nueva identidad oxapampina, existía cierto consenso en el hecho de que es difícil hallar una forma representativa en la que los *nuevos*¹⁴ oxapampinos puedan reconocerse. “Si tu me preguntas cuál es la comida típica de Oxapampa, no sabría qué decirte”, llegó a decirme un entrevistado perteneciente a la Cámara de Turismo y Medio Ambiente de la provincia, y oxapampino de nacimiento.

Muchos de los migrantes andinos que en las últimas décadas llegaron a Oxapampa, lo hicieron como especialistas técnicos o de docencia. Esto, debido en gran parte a que en 1980 se abrió la sede local de la Universidad Daniel Alcides Carrión -con las especialidades de Zootecnia y Agronomía en un primer momento-, por lo que desde un inicio ocuparon una posición más o menos privilegiada y con cierta capacidad de maniobra política dentro de la comunidad. Esto parece mantenerse hasta ahora. Es desde esta posición privilegiada desde donde se empieza a construir un sentido común del mestizaje en la región (sin una reivindicación político-ideológica detrás, como si se dio con el neo-indigenismo

¹⁴ Esta categoría la utilizo a fin de distinguir a los migrantes (o hijos de) andinos, de los descendientes de austro-alemanes o yaneshas. En ningún caso encontré personas que se autodenominaran “nuevos” oxapampinos.

cusqueño, por ejemplo (De la Cadena 2004)), que ha preparado el terreno para el proceso en curso actualmente.

Es en este contexto en que, desde ciertos sectores de la población, el *Country* surge como una opción viable para la constitución de una identidad que cumpla con las expectativas de representación buscadas por un sector de la población. Pero, ¿es realmente este género musical lo suficientemente popular para cumplir ese rol?

6.2.2 Los artesanos

Como vengo de mencionar, los artesanos juegan un rol clave en la constitución y legitimación de este nuevo discurso identitario. En cada feria local, regional o incluso nacional, han logrado introducir indumentaria *Cowboy* al conjunto de objetos antes conformados exclusivamente por artesanías yánesha y tirolesas. Uno de ellos, conocido como Lennon (de padre limeño y madre arequipeña, nacido en Oxapampa), en clara alusión al Beatle, tiene un puesto fijo en la feria de artesanías de la plaza de Oxapampa, que se activa en cada feriado o festividad regional o nacional. Entre los objetos que vende, bajo el nombre de “Hecho en Oxapampa”, están pequeños grabados con paisajes campestres, caballos de palo, pequeños llaveros de cuero en forma de botas o sombreros vaqueros, y discos

compactos que él mismo cura, copia y ensambla. Entre los títulos que comercia están los clásicos del Country estadounidense, pero también compilados que intercalan música tirolesa con Country local, bajo el nombre de “Oxapampa Colonia Austroalemana”. Lennon suele viajar a ferias de artesanía de todo el país como representante oficial de Oxapampa, y dicho soporte institucional le permite contribuir a la legitimación de esta identidad en curso.

Por otro lado, Lidia, dueña de “Creaciones Lidia”, se dedica más a confeccionar vestimentas típicas. Es quien se encarga de elaborar los trajes tiroleses y cushmas yáneshas para actuaciones escolares, eventos oficiales, o para turistas. Sin embargo, en los últimos años ha añadido la vestimenta vaquera a sus confecciones, de tal forma que se ha convertido en la primera persona en elaborar localmente las camisas, chalecos de cuero y sombreros con los que se visten los ganaderos locales. En las piezas gráficas que utiliza para promocionar su negocio utiliza también una estética *Cowboy*, e incluye fotos de sus vestuarios: los yáneshas, los tiroleses y los vaqueros, acompañados por la frase “¡Dale identidad a nuestra Oxapampa!”.



Discos a la venta en el stand de Lennon en la Plaza Central

The image is a composite of two parts. On the left is a photograph of a group of people, including men and women, dressed in traditional Oxapampa clothing. They are standing in front of a wooden structure with a sign that reads 'ARTESANIAS VESTUARIOS'. Above the sign, there are phone numbers: 'Tel: 462068' and 'Cel: 990453313'. Below the photograph, contact information is provided: 'Jr. Jeguer N° 163 - Oxapampa', 'Email: artelioxa@gmail.com', 'Lidia Villena.', 'Cel: 9090453313', and 'Fijo: (063) 462068'. On the right is a promotional graphic with a brown background. At the top, it says 'DISEÑO, CONFECCIÓN Y VENTA DE PRENDAS CON BORDADOS PERSONALIZADOS.' Below this is a circular logo with a woman's face and the name 'LIDIA'. The graphic displays several pieces of clothing: a white shirt with a red vest, a yellow and black patterned vest, a red t-shirt with a rooster, a white shirt with a black vest, a red jacket, and a blue and white patterned vest. At the bottom of the graphic, it says '¡¡DALE IDENTIDAD A NUESTRA OXAPAMPA!!'

Lidia tiene una posición privilegiada, además, en tanto suele ser a quien la Municipalidad Provincial busca para proveerlos de atuendos en diversas ocasiones: desfiles escolares, certámenes de belleza, o visitas oficiales. En todos los casos, incluye el atuendo vaquero dentro de su repertorio de trajes típicos oxapampinos, al punto que fue la encargada de confeccionar un chaleco y sombrero de cuero para Ollanta Humala en su visita a la ciudad en 2015.

“Mira, yo estoy confeccionando camisas. Tengo mis camisas. Entonces el año pasado llega el Presidente de la República. Llega el Presidente de la República. ¿Qué le hacemos ahora? No lo vamos a poner de...No somos tan nativos en Oxapampa. ¿Qué le vamos a poner? Nativos, no. ¿Qué le vamos a hacer? Tampoco le vamos a poner aquí [señala traje tirolés]. No, no puede ser. ‘Señora, qué hacemos?’ Ya, ya. Vamos a poner...¿Qué le vamos a poner? Un chaleco. Y lo que tenemos, nuestro sombrero. Ya. Y el es el que me da de repente la patadita, ahora, para sacar unos chalecos super bonitos, porque recién desde el año pasado yo estoy confeccionando y soy la primera en confeccionar acá esos chalecos de cuero pero con motivos de aca, que diga Oxapampa. Y el Presidente se pone por primera vez, porque en todas partes le ponen de nativo, o le ponen su poncho, todo, pero aca le ponen su sombrero y su chaleco.” - Lidia Villena (Artesana)



Ollanta Humala vistiendo chaleco y sombrero de Creaciones Lidia. Fuente: Correo

La circulación de estos objetos tanto a nivel local como a nivel regional o nacional, refuerza la asociación que se busca establecer entre Oxapampa y la música Country, asociación que si bien puede no gozar –aún- de una gran representatividad, avanza rápidamente a gozar de legitimidad debido a la posición privilegiada y acciones estratégicas de estos artesanos, que al estar insertos en el circuito turístico, permiten posicionar este imaginario particular en lo que John Urry (2004 [1990]) llama “la mirada del turista”.

6.2.3 Cantar la geografía, crear el lugar

“Evocar implica reunir una serie de fragmentos vividos en distintos tiempos, y así permite producir algo nuevo e inesperado por la integración de dichos fragmentos. De esta forma la evocación lleva consigo un exceso, una capacidad de producir algo que no había anteriormente” (Neve 2012: 167)

Dado que el *Country* es, antes que nada, un género musical, quisiera en esta sección comentar brevemente dos canciones que llevan por nombre “Oxapampa”. Una es de Caoba, banda oxapampina, y la otra es de Tennessee Country, de Uruguay. Ambas, desde distintos lugares de enunciación, suman a la mitificación de Oxapampa como lugar del *Country* en el Perú. De una forma análoga a la circulación de objetos de artesanía vinculados a lo *Country*, estas canciones circulan sonidos particulares ligados a vínculos territoriales y

emocionales específicos. Y es justamente por esto, además, que he elegido centrarme en las canciones y no así en las bandas o músicos particularmente: en la ciudad se dan pocos (con suerte) eventos musicales/conciertos vinculado al *Country* fuera de las fechas de los festivales, y las bandas de dicha escena, incluso fuera de la ciudad, no suelen presentarse con regularidad. Las canciones, sin embargo -especialmente aquellas de Caoba-, circulan constantemente en radio y televisión oxapampina, así como en eventos oficiales, desfiles escolares, etc, de modo que aportan a la construcción del paisaje físico/sonoro que esta tesis busca explorar.

Son pocas las bandas de *Country* en Oxapampa. La más exitosa es sin duda Caoba, formada en el 2010 y cultora de un *Country* con matices pop y rock. A pesar de esto, su impacto en redes sociales no parece ser muy fuerte, pues cuenta con alrededor de 6000 seguidores en su página oficial de Facebook¹⁵, más de 400 suscriptores a su cuenta en Youtube¹⁶, y menos de 100 seguidores en Spotify¹⁷. Dentro de su repertorio cuentan con más de una canción que hace referencia a lugares o trayectos específicos en Oxapampa.¹⁸ Su canción emblemática, sin embargo, está lleva el nombre de la ciudad, y en ella, aunque no

¹⁵ https://www.facebook.com/caobaoxa/?ref=br_rs

¹⁶ <https://www.youtube.com/channel/UCyOCzDCarAOZMRSBEN37JUA>

¹⁷ Información recolectada al 29 / 01 / 2018

¹⁸ Su canción Wharapo Blues

(<https://www.youtube.com/watch?v=qHgi18ZG3Os>), por ejemplo, alude a la vez a la bebida de caña fermentada llamada localmente “Guarapo”, y a un local en Chontabamba llamado Wharapo, donde se produce la bebida. Este local cuenta con una estética tejanizada.

explícitamente, evoca, entendido como acto creativo, una identidad mestiza diferenciada de los austro-alemanes y los yaneshas. Cuenta, además, con un videoclip realizado por la casa productora limeña Pasaje 18, que fue financiado por la “sub región Oxapampa”, es decir, los municipios distritales de Chontabamba y Oxapampa, y la municipalidad provincial¹⁹, y que a la fecha (enero 2018) cuenta con más de 35mil vistas en Youtube.

Caoba - Oxapampa

Yo nací aquí
 Entre un remalle de montañas
 Bajo este inmenso cielo azul
 Con lluvia o sol por las mañanas

Yo me crié aquí
 Entre colonos y yaneshas
 Que de sus manos las promesas
 Ayer cumplieron para mi

Coro:

Es Oxapampa
 Oqsha pampa
 Pampa de paja para tí

Ellos por tí
 Hicieron de las trochas carreteras

¹⁹ Caoba - Oxapampa <https://www.youtube.com/watch?v=dSNFhCrQraQ>

Sin importarle las fronteras
 Y lo fundaron para tí
 Tu y yo
 Toda la mezcla de las razas
 Y la belleza de sus casas
 Las puedes encontrar aquí

El tema, que puede considerarse *Country Pop*, fue compuesto entre el 2008 y 2009 por Mildred Signori -vocalista-, y grabado en el 2010. Durante las sesiones de grabación, fue la banda la que insistió al productor para la inclusión de elementos que evocaran sonidos Country²⁰, como por ejemplo, arreglos en banjo, arreglos en guitarra simulando el efecto de la slide guitar, etc. Al final de la misma, además, decidieron incluir (siempre emulando una slide guitar) un fragmento de una canción conocida localmente como la “Parishpolka” o “Beirishpolka”²¹ indistintamente, que durante muchos años fue la más utilizada al momento de mostrar las danzas austro-alemanas, y ha quedado en el imaginario oxapampino como una composición “típica”.

Por su parte, para la realización del video. La banda junto con el director, Gustavo De La Torre, buscaron financiamiento del Gobierno Regional, primero (aunque sin mucha suerte), para finalmente lograr un trato con los municipios mencionados antes. La idea detrás de esta búsqueda fue, justamente, la de utilizar la canción como un medio de promoción de Oxapampa, a través de un recorrido por sus paisajes, actividades económicas, y población. Quedan retratados, entonces, los austro-alemanes y sus bailes típicos, los yánesha, pero también los vaqueros mestizos.

²⁰ Comunicación personal con los integrantes de la banda.

²¹ Castellanización de Bayrische Polka (o Polka Bávara)





La banda argentina Tennesse Country, a su vez, compuso una canción dedicada a la ciudad en el marco de su participación en el Oxapampa Country Fest del 2014, y al igual que Caoba, cierran el tema con un guiño a la “Beirishpolka” local.²²

Tennesse Country - Oxapampa

Amanece en Oxapampa una vez más
 Entre sus valles puedo respirar
 El aire fresco lejos de la ciudad
 Entre sus calles está mi libertad
 El sol brillante me hace recordar
 De dónde vengo y a dónde vas

Oxapampa, Oxapampa, eres mi paz

Gente hermosa me puede dar
 Un corazón abierto para amar
 Wharapo, pisco y una Cristal
 [Ininteligible], amigos de verdad
 Violín, guitarra para cantar
 A esta gente que me hace brillar

Oxapampa, Oxapampa, eres mi paz

Oxapampa, te doy todo y mucho más
 Porque tus vientos los llevo dentro
 Eres mi paz

²² <https://www.youtube.com/watch?v=GPIBsmSJeqs>

Como se ve, además del posicionamiento mestizo de Caoba (“Yo me crié aquí, entre colonos y yaneshas”), vale la pena resaltar las referencias en ambas canciones al campo abierto, la naturaleza, y su vínculo con la libertad, pero también con la conquista (“Hicieron de las trochas carreteras, sin importarles las fronteras.”), una simbología vista en las referencias espaciales de la música Country estadounidense y el lugar evocado desde ella.



7. Los festivales: Puesta en escena y negociación

7.1 Oxapampa Country Fest: Inicio de la tradición

El Oxapampa Country Fest (OCF) nace en el 2011, como iniciativa de un grupo de empresarios locales y cultores del género: particularmente César Romero y Susana Albengrin, quienes, al contar con redes y contactos en la escena de festivales Country latinoamericana, decidieron abrir, localmente, un espacio que pudiera articularse con dicho circuito. Fueron en especial los lazos con el San Pedro Country Fest, de Buenos Aires, Argentina, los que motivaron y permitieron la organización de la primera edición del OCF, que contó con actos como Tennessee Country, de Argentina, y Hickory Wind, de Uruguay, ambos presentes previamente en el festival argentino. Luego de algunas ediciones, los fundadores dejaron de trabajar juntos, y el OCF quedó bajo control exclusivo de Romero, empresario y político aprista, hijo de migrantes tarmeños.

A pesar de nunca sostenerlo explícitamente, el hecho de que dos años antes (2009) el Festival Selvámonos haya empezado sus operaciones en Oxapampa, fue también un factor que jugó a favor de la creación del OCF. El éxito de este festival, producido por una asociación cultural sin fines de lucro conformada -en un inicio- principalmente por franceses, buscó de alguna forma ser contestado localmente, capitalizando una música que, si bien no altamente popular, sí había formado parte del paisaje sonoro de la ciudad por al menos un par de décadas. De este modo, se entiende como una búsqueda por condensar una serie de



manifestaciones dispersas vinculadas a la cultura Country, que hasta el momento no contaban con un soporte institucional para su desarrollo. Así, mientras Selvámonos implicaba una descentralización de la oferta cultural peruana (Selvámonos 2015) enunciada desde Lima -esto es, una especie de enclave de la escena musical limeña en un nuevo marco geográfico-, el OCF por su parte era una ventana para exhibir música y costumbres entendidas y

reivindicadas como locales a un público externo. Ambos casos, no obstante, tienen entre sus objetivos principales el abrir nuevas fechas en el calendario turístico local.

Los esfuerzos por el posicionamiento del OCF como una manifestación de la cultural local pasan también por la estética manejada en sus piezas gráficas, que dialogan con los símbolos oficiales oxapampinos, desde los colores de la bandera (verde, azul y blanco), hasta el Gallito de las Rocas, ave presente en el escudo de la provincia. Así, esta ave es utilizada como base para crear la “mascota” del festival, un Gallito vaquero, vestido con sombrero, camisa a cuadros y chaleco, jean y botas, y tocando un banjo, instrumento emblemático del Country.

El blog oficial del festival, en su primer post (7 de marzo del 2011), señala como antecedentes de la creación del evento lo siguiente:

“La Música Country en los tiempos actuales se ha convertido en un género universal que se escucha y se difunde por todo el mundo y en varios idiomas. Prueba de ello es que vemos cómo los artistas country de hoy arrasan de [sic] las premiaciones de la música como los American Music Award y los Grammys [sic]; y con la venta millonaria de sus discos como sucede con las megas [sic] estrellas Taylor Swfit, Carrie Underwood, Keith Urban, Brad Paisley o bandas como Lady Antebellum, Rascal Flatts, Brooks & Dunn, Dixie Chicks. Es por ese auge del Country que muchos artistas del pop y del rock pisan ahora los terrenos del Country como: Bon Jovi, Bruce Springsteen, Jessica Simpson, hasta Robert Plant se animó a grabar música country a dúo con Alisson Krauss. En Sudamérica se hacen festivales grandes en Brasil, Argentina, Uruguay y Chile. Eso ha propiciado que cada vez [sic] sean mas [sic] las bandas Country en esos países con lo cual se acrecienta y masifica su difusión. En el Perú ya comenzó a difundirse la música Country, sobre todo en Oxapampa por su geografía,

sus paisajes, su actividad ganadera, las características de la arquitectura de sus casas de madera y eso explica porque el country ha entrado con bastante fuerza en esta parte del Perú, donde además se combina con eventos con muchas influencias tejanas como los torneos de cintas, los rodeos (competencia a caballos) y la vestimenta a la usanza de los cowboys. Por eso, el habitat natural para la música country en el Perú es Oxapampa. Es por esa misma razón que las bandas country que han surgido en nuestro país son de Oxapampa, como PAMPA DE PAJA y CAOBA.”

En las explicaciones locales que se le da al surgimiento y establecimiento del country en Oxapampa, se recurre comúnmente a una suerte de determinismo geográfico, tal y como se puede evidenciar en la cita anterior. Con esta geografización del género musical, se argumenta que, además de la herencia musical austro-alemana, fue el paisaje oxapampino el marco idóneo para nutrir e inspirar el surgimiento de esta manifestación. Sin embargo, el imaginario que rodea a dicho género musical ha servido a su vez para modificar el paisaje de acuerdo a las expectativas estéticas asociadas a este. Se da así una suerte de norteamericanización de la estética rural, y los restoranes campestres, ranchos locales e incluso bares parecen emular edificaciones de este sur-este estadounidense mitificado.

Durante todo este proceso de apropiación y reinterpretación local de este género musical foráneo, los medios han jugado un rol fundamental (cine, tv, publicidad, etc.) al dotar de imágenes aquello comunicado en las canciones y ayudar a constituir un “paisaje mítico” o *mythscape*, en palabras de Andy Bennett. Esto es,

el potencial de los individuos de construir ideas e imágenes particulares altamente romantizadas sobre lugares particulares (Bennett 2002).

Lo interesante de esta iniciativa es que surge a pesar de no contar con un soporte orgánico; es decir, Oxapampa no cuenta con una escena local de música Country, por lo que este festival se erige como un evento que a la vez que condensa las manifestaciones, presentes pero muy dispersas, ligadas al Country en Oxapampa, las busca catalizar. El usar la palabra “escena” otorga en este caso una profundidad particular y relevante, y es que da cuenta del despliegue de identidades ocurridas en un espacio-tiempo ritualizado, y lo potencialmente efímero de su condición. Es aquí que los festivales estudiados adquieren su relevancia, pues se convierten en eventos privilegiados para articular y desplegar manifestaciones de otra forma dispersas en esta región.

La ventaja de un festival musical es que usualmente reúne características de los tres tipos de escenas propuestos por Bennett (local, translocal y virtual). En este caso, mientras el medio virtual es el principal soporte para establecer redes y mantener una cohesión en la comunidad de gusto, su trans-localidad radica en el carácter internacional de dichas redes, que se concretan y renuevan durante los festivales de Country, formando un circuito latinoamericano junto a sus homólogos en la región (Argentina, Uruguay, Brasil, Colombia y México). Sin embargo, como

he ya expuesto, a nivel local, los festivales sirven también para la puesta en escena y negociación de una nueva identidad oxapampina en estado aún seminal.

El aspecto principal de este festival es que es gratuito desde su primera edición. Los organizadores sostienen que esto va acorde con sus objetivos principales, que son posicionar a Oxapampa como la capital del Country en el Perú, y abrir una fecha nueva en el calendario turístico local. Sin embargo, la poca previsibilidad de la organización de este evento (durante los dos años observados ha estado a punto de cancelarse) hace que sea una inversión de alto riesgo tanto para auspiciadores, como para las mismas instituciones estatales locales, que aportan con recursos mínimos (casetas para la feria de merchandising, difusión moderada en sus redes de comunicación, e impresión de afiches promocionales), pero que aún no lo incluyen en el calendario turístico oficial.

La puesta en escena de la edición del 2016 fue bastante escueta y hasta caótica. Fuera de algunos símbolos claros que remiten a la estética *Cowboy* (como cráneos de ganado, por ejemplo), y de la vestimenta de parte del público asistente y bandas, no existía en la apropiación espacial algo que marque un sentido de lugar como el que sí es evidente en sus campañas de redes y flyers.



.Oxapampa Country Fest 2016

Esta edición estuvo a punto de suspenderse, y finalmente fue aplazada hasta la fecha en que finalmente se dio. Debido a eso, muchas de las bandas del cartel original no se presentaron, y el público asistente fue mínimo. A pesar de eso, la ciudad estuvo sí revestida de un aura de festival que dejaba claro que algo extraordinario estaba sucediendo. La feria artesanal del parque estaba en funcionamiento, y durante los dos días que duró el festival, en la Plaza Central de Oxapampa sonaban canciones *Country*, emitidas desde el stand de Lennon. Además, los músicos internacionales, siempre en personaje, se paseaban por la ciudad, a veces con guitarras en mano, improvisando presentaciones acústicas en

calles y plazas. Esto va en consonancia con un aspecto importante de la festivalización, que es el hecho de que las actividades vinculadas al evento terminan por exceder el espacio-tiempo propuesto por este, para volcarse sobre la ciudad, implantando una espacialidad liminal en la que la ciudad en su totalidad se experimenta de una forma distinta.

La edición del 2017 vio mejoras sustanciales. El lugar elegido para esta ocasión fue el Rancho Anibal Ruffner, uno de los primeros en ostentar una estética netamente tejana localmente. La grilla de bandas se cumplió, y la apropiación del espacio, en juego con la estética del Rancho, fue propicia para una puesta en escena lúdica. Al lado derecho del escenario, una vieja Ford Pick-Up servía de lugar privilegiado para sacarse fotos, y por parte de organización, ese era el espacio oficial de las conferencias de prensa previas y post presentaciones de las bandas.

El auge del evento se dio durante la elección de la Señorita Country Fest, un certamen que ha sido una constante en este festival y en el que, para ganar, las concursantes deben hacer un saludo y esperar a recibir la mayor cantidad de aplausos del público. El espacio se configura como predominantemente masculino, no solo por la prácticamente nula presencia de mujeres entre los músicos u organizadores, sino por cómo son retratadas en las canciones tocadas (generalmente como objeto del deseo masculino), y por cuáles son los parámetros

según los cuales tienen espacio para performar sus cuerpos (ser básicamente un objeto de contemplación para los hombres).

Los intentos por vincular -y así legitimar- el festival y las músicas en él expuestas (covers de El Condor Pasa en clave de Western, o Bluegrass tocado con cajón) parecen aún no ser suficientes para que los asistentes locales se identifiquen con este género y sus imaginarios de la forma que el festival propone. No obstante, la perseverancia de sus organizadores (van 7 ediciones ininterrumpidas, al fin y al cabo), logran compensar esta aparente dificultad para su consolidación como fecha turística; de hecho, en palabras de su organizador, César Romero, un 90% de asistentes son locales, y tan solo un 10% visitantes, proporción que busca constantemente ser revertida, pero que a fin de cuentas sirve como coartada perfecta para reivindicar el festival como uno “de oxapampinos para oxapampinos”, afirmación que sí suma a legitimar el Country como una tradición local. Esto último se logra también con negociaciones: Romero suele ofrecer bandas de su festival para las serenatas de los aniversarios de Chontabamba u Oxapampa como intercambio por apoyo logístico de dichas instituciones en sus eventos. De este modo, a la vez que logra un apoyo institucional, así sea mínimo, logra posicionar el género en posiciones privilegiadas de enunciación, vinculadas estrechamente a la celebración de identidades locales.



Galería: Afiches promocionales del Oxapampa Country Fest

Galería: Afiches promocionales del Oxapampa Country Fest



7.2 D'Oxa Rodeo Fest: Masculinidades en despliegue

El D'Oxa Rodeo Fest surge de la separación de una de las gestoras iniciales del Oxapampa Country Fest, Susana Albengrin (próspera empresaria oxamapina, dueña de hoteles y lounges, y parte de una de las familias consideradas "tradicionales" localmente). A diferencia del anterior, este tiene una entrada que bordea los 40 soles, por lo que marca una distancia entre sus público objetivos también. Aunque solo tuve la oportunidad de realizar la observación de una edición de este evento, su puesta en escena me resultó mucho más rica analíticamente.

El lugar donde se efectuaría el Rodeo, llamado "La Arena del Diablo", nombre que remite a la simbología norteamericana del rodeo y del blues. Este guiño al norte, sin embargo, trajo algunos problemas internos, pues los dueños del terreno donde se efectuaría el evento, personas muy católicas, no estaban de acuerdo con que se renombre de esa forma su espacio. A pesar de esta pequeña tensión, el D'Oxa Rodeo Fest dejó siempre en clara su religiosidad, pues un gran cuadro de Jesús colgaba de una de las vigas del espacio en que se preparaban los vaqueros.

Algo a resaltar es que todas las estructuras presentes en La Arena del Diablo habían sido construidas exclusivamente para este evento. Así, además de contar

con la arena principal, frente a las tribunas, se contaba con una mini arena destinada a los niños, un bar de 360° construido alrededor de un gran y robusto eucalipto, un escenario incrustado entre dos árboles, y muchas planchas de heno para decorar, y cráneos vacunos colgados en cada cabaña de atención al cliente. Además, stands de mercadería venden todo lo necesario para vestirse de Cowboy. Sombreros de cuero, camisas, correos con hebillas plateadas con motivos vaqueros. Hay también un mini-rodeo para que los niños se inicien en estos juegos. A primera vista, se podía entender todo el montaje como una conquista a la naturaleza.

El evento se inició oficialmente con la presentación del animador: un colombiano, representante de la delegación de ese país. Este, entre sus primeros comentarios se dirige al público masculino para recordarles que deben estar “atentos a las guapas barrileras.” “Pasenme sus hojas de vida, yo los evalúo y ahí vemos qué podemos hacer con ellas”, continuó. Además, bromeaba constantemente con el hecho de que los jinetes, así como debían saber montar caballos, debían saber montar mujeres. La reacción del público fue neutra en ambos casos.

El primer evento de la tarde fue un Torneo de Cintas. Esta actividad es patrimonio cultural oxapampino, aunque sus raíces vienen de la España medieval. El concurso consiste en un jinete yendo a toda velocidad en su caballo, e intentando insertar una varilla en un pequeño aro atado a una cinta bordada.

Tradicionalmente, cada cinta era bordada por una mujer soltera, y el jinete que se llevara la última cinta, tendría permiso de la familia de la muchacha que la bordó para cortejarla. Ahora, el jinete que saca la última cinta será el padrino de la siguiente edición, junto con la muchacha que bordó la cinta en cuestión.

La música de fondo durante la presentación de los jinetes era Marinera Norteña. Esto es importante pues se vincula una tradición local, como es el torneo de cintas, al ámbito de la identidad nacional, a la vez que ambas manifestaciones sirven para dar apertura, y legitimar, una jornada con rodeos tejanos que, sin embargo, son cada vez más comunes en la provincia de Oxapampa. Durante esta presentación, el animador constantemente exalta lo macho que uno debe ser para triunfar en estos juegos.



El bar de La Arena del Diablo.

Durante todo el torneo de cintas, se interrumpe dos veces. La primera para hacer un concurso de jalar la soga. 2 equipos: 6 mujeres locales, 6 mujeres visitantes. Luego, carrera de sacos para hombres es la 2da interrupción. Ambos concursos premian a los ganadores con 6 cervezas.

Una vez que terminó el torneo de cintas de adultos, se replicó pero con niños sobre caballitos de palo como participantes. Entre bromas, el animador dice que normalmente sólo los hombres hacen el juego de la cinta, y las mujeres el torneo de barriles. “No es machismo, es tradición”, dice. Esto a raíz de unas pocas niñas que participaron en la réplica infantil del torneo de cintas.

Al finalizar el torneo de cintas, el animador dio pase a las clases de baile con un grupo de baile brasileño llamado Cowboys de Strada. El público participó aunque no con demasiado entusiasmo pues el sol y el hambre ganaban. Una vez terminadas las clases, se convocó luego por micrófono a 10 mujeres para competir en el juego de atrapar la gallina. Al no haber respuesta de mujeres adultas, el animador dijo que, en su defecto, podían participar niños y niñas. Finalmente así fue.

Luego del concurso de atrapar la gallina, se dio paso al 1er concierto del día a cargo de la banda Álamo, de Chihuahua, México. Un mix de covers y standars de country animaron al público a bailar. Los brasileños de Cowboys Da Strada, ya

mezclados con el público, se encargaban de animar a la gente a seguir sus coreografías. Entre las otras actividades, está también la elección del vaquerito y vaquerita. Niños vestidos de vaqueros concursando por ser elegidos los mejor vestidos y con más “actitud” vaquera. Cuando es el turno de la vaquerita, el presentador hace hincapié en la belleza de las niñas con ascendencia austro-alemana. Lo curioso es que en el mismo concurso hay otras niñas que no tienen esas características físicas, y para ellas reserva comentarios vinculados a sus ropas, o su actitud, mas nada respecto a su aspecto físico. Finalmente, la ganadora fue quien “lució mejor” la herencia europea, aunque con el aplauso del público como barómetro. Por su parte, la elección del vaquerito no tuvo comentarios sobre algún tipo de belleza asociada a rasgos físicos o raciales, sino



más bien a la actitud de los niños. Uno, que hacía constantemente ademanes de domar a su caballito, fue finalmente el ganador.

Finalmente, como a las 7:30 pm, ya con todas las luces de la arena prendidas, el animador dio inicio a los concursos principales. Antes, habló de lo que significa ser vaquero y el significado del sombrero: los hombres se lo sacan en señal de respeto frente a alguien mayor, de mayor jerarquía, o “frente a Dios”; las mujeres sólo “frente a Dios”. Invitó a todos los participantes a entrar al ruedo y rezar antes de iniciar. Luego de una corta demostración de monta de potro salvaje, iniciaron los concursos de mujeres: barriles y vallas. En ambos casos, el animador dijo que eran hechos en caballos sin domar, “traídos de la Sierra”. En paralelo, las tres candidatas a Miss Rodeo se paseaban vendiendo tickets: siguiendo una lógica



emprendedurista, quien lograra desplegar mejor sus estrategias y carisma para vender más, se coronaría.

Presentan:

RODEO

★ Barriles ★ Monta de Toros
★ Lazo ★ Estacas

D'OXA RODEOFEST 2016 3er.

Viernes & Sábado
JULIO 29-30
OXAPAMPA

Elección de Miss Rodeo
Elección de Mimi Vaquerito y Vaquerita

Participación Especial de
LALO CALDERÓN
La Leyenda del Rodeo

Country Music
BRONCO • RED NECK
THONNY CAVAGLIERI • COWBOYS DA STRADA
WACEY BARTA
VUELVE POR LA REVANCHA

Vaqueros:
RAFA JAQUEZ/CARLOS ARAGÓN/JUNIOR MARRUFO/DAVID ROBLES "EL POLLO"
MARCELA OCHOA/TERESITA OROZCO • NABILA BRAVO
ANDRÉS GÓMEZ/LULU BOTERO/MARIANA GALLON/SANTIAGO LONDONO

D PALMA LODGE
CountryTV
Organiza: UMR

MUNICIPALIDAD PROVINCIAL DE OXAPAMPA Presentan:

D'OXA RODEO FEST

I Campeonato de Rodeo
Exhibición de Monta de Toros
Exhibición de Barrileras

Recompensa:
1er Puesto S/2,000 • Trofeo
2do Puesto S/1,000 • Trofeo

Jinetes
Rafael Jaquez Tarangó (Chihuahua - México)
Aldián Ferrero (Chihuahua - México)

Exhibición de Barrilera
Karla Orozco (Chihuahua - México)

Con la participación de equipos de Oxapampa Pozuzo I
Rancho Anibal Ruffner
30 de Agosto

Bandas Invitadas
Billy La Rocka (Rock And Roll)
Tennessee Country (Country)
Frank Jaquet (Tex Mex)
Norton Band (Rock)

WIZEN RIVER PRODUCCIONES SAC



Galería: Afiches promocionales de D'Oxa Rodeo Fest

8. Conclusiones: Festivalización e identidad

Paradójicamente, a pesar de contar con dos festivales internacionales, así como con algunas pocas bandas dedicadas a este género, Oxapampa no cuenta con una escena local orgánica de country -si entendemos escena como una red articulada de actores y procesos que se entrelazan con relatos de identidad arraigados ya sea en géneros musicales, territorios físicos, etc.(Bennett 2004). No obstante, es parte de una escena trans-local sudamericana junto a diversas ciudades en países como Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Colombia y México. Esta trans-localidad inserta a estos festivales en un circuito internacional frente al que deben demostrar una similitud con sus pares, a fin de garantizar su pertenencia, pero frente a quienes deben a la vez exaltar rasgos particulares que hagan de ellos un destino distinto a los demás, y por lo tanto atractivo. Es en este contexto que la festivalización como concepto se vuelve relevante.

Como ya he mencionado, uno de los roles de un festival, entendido dentro del proceso de festivalización, es el de generar un imaginario espacial. En tanto ligado a un territorio específico y a la constitución de una identidad mediada en este caso por el mercado, el festival requiere de un relato congruente con la herencia “histórica” reivindicada localmente; es decir, requiere mostrarse poseedor de

autenticidad tanto frente a los visitantes, como frente a los locales. En ese sentido, los gestores detrás del Oxapampa Country Fest y del D'Oxa Rodeo Fest, con mayor o menor éxito, hilan fino al establecer una narrativa que enlace la tradición ganadera oxapampina con la música Country de manera aparentemente orgánica. Es así que, por ejemplo, el Torneo de Cintas, tradicional en Oxapampa, se festivaliza para servir de acompañante (y validar localmente) al Rodeo Tejano en eventos marcados por una simbología Cowboy. Se elige incluir, además, la propia historia de la colonia austro-alemana y sus tradiciones como forma de reforzar la pertenencia del Country. Esto, como hemos visto, no queda libre de tensiones, no solo entre quienes miran con escepticismo esta nueva representación del espacio geográfico-cultural oxampampino, sino quienes, a favor de esta iniciativa, buscan capitalizar esta narrativa identitaria a través de negocios propios.

Lo particular de este proceso es que, como no existe una escena local como tal, los esfuerzos por constituir esta nueva identidad oxapampina son fruto de la agencia política de un grupo reducido de actores locales. Así, una empresaria (D'Oxa Rodeo Fest), un político local (Oxapampa Country Fest) y dos artesanos, son los principales gestores de la propagación de este nuevo discurso identitario, y son estos festivales los momentos en que sus esfuerzos llegan a concretarse en una gran puesta en escena. Estas iniciativas, sin embargo, son inciertas, pues han demostrado cada año realizarse entre la incertidumbre y, a veces, la improvisación. Es por esto que los esfuerzos por abrir una nueva fecha en el

calendario festivo local -siempre aspirando a estar cerca a Fiestas Patrias y el aniversario de Oxapampa, fechas estratégicas no sólo para el turismo sino para la reivindicación de una identidad nacional o provincial, según el caso- no terminan de cristalizarse, pues tanto el Municipio como otros aliados estratégicos (la Cámara de Turismo, por ejemplo), miran aún con desconfianza la irregularidad o espontaneidad de dichos festivales.

No obstante, en tanto la festivalización implica la transformación temporal de la ciudad en un espacio simbólico particular, donde el uso de la esfera pública se ve afectado por un modelo específico de aprovechamiento cultural (músicos de *Country* tocando con guitarras acústicas en la plaza / venta de souvenirs y artesanías relacionadas al *Country* en los puestos de la plaza / alquiler y venta de indumentaria *country* para asistir al festival, etc), es posible percibir en la ciudad y sus dinámicas -aunque de manera incipiente- un cambio en el ambiente; algo que se logra justamente gracias a la acción concertada de los actores en cuestión.

Por otro lado, la reinvencción identitaria ligada al *Country* pareciera desligarse del pasado andino de quienes se autodenominan mestizos; no es casualidad que de los 4 actores principales, 2 sean hijos de migrantes andinos (Lennon y César Romero), y una migrante ella misma (Lidia, de Cerro de Pasco). De una forma análoga a lo expuesto por Sara Cohen sobre el “sonido de Liverpool” (1994), entonces, es posible que construcción de una identidad mestiza oxapampina

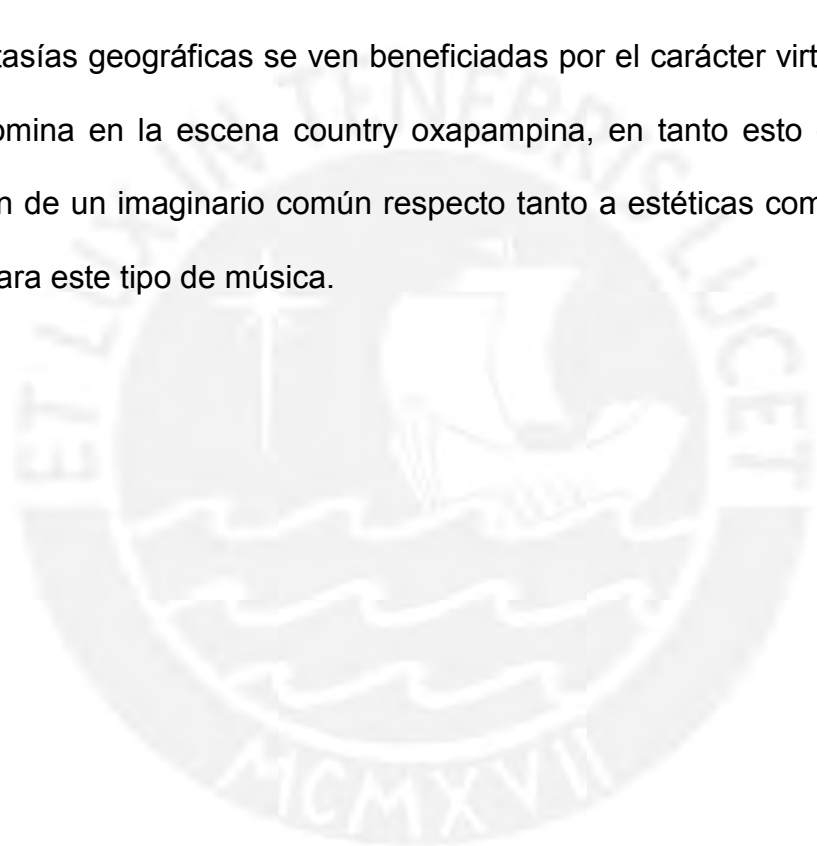
ligada al *Country* pueda entenderse como una estrategia política mediante la cual se puede dar una reconfiguración en el balance de poderes y representaciones locales sobre lo propio, hasta el momento con una clara jerarquía de la dicotomía yáneshas / austro-alemanes.

Además, teniendo en cuenta lo mostrado en la reciente “Radiografía sonora de los gustos musicales en el Perú” realizada por el Instituto de Opinión Pública de la PUCP -esto es, que más allá de no ser de las más populares ni más consumidas, es la música criolla costeña la que representa mejor, para los encuestados, la idea de nación peruana- vale preguntarse hasta qué punto la búsqueda de una identidad local a partir del *Country* estadounidense implica un quiebre en el intento de narrativa nacional históricamente trabajada desde las élites criollas.

Finalmente, Giddens plantea que una consecuencia particular de la modernidad es la separación “fantasmagórica” de espacio y lugar, en tanto estos últimos - definidos por el mismo autor como el marco físico de la actividad social situada geográficamente- son profundamente penetrados y moldeados por influencias sociales distantes a ellos.(Stokes 1994) En ese sentido, la música nos permite articular nuestro conocimiento sobre otras culturas, lugares y tiempos, y a nosotros respecto a ellos; así, esta nutre el sentido que otorgamos o construimos sobre lugares particulares, permitiéndonos relocalizarnos a partir de la evocación (en tanto acto creativo) y organización de memorias colectivas. Estos lugares

evocados/creados traen consigo una organización jerárquica de órdenes políticos y morales, pues definen límites/fronteras entre comunidades imaginadas (Ibíd.) La música en el caso expuesto es un vehículo privilegiado para las fantasías geográficas y para la constitución de imaginarios espaciales (Neve 2014)

Estas fantasías geográficas se ven beneficiadas por el carácter virtual y translocal que predomina en la escena country oxapampina, en tanto esto contribuye a la producción de un imaginario común respecto tanto a estéticas como a geografías idóneas para este tipo de música.



9. Bibliografía

APPADURAI, Arjun

1996 *Modernity at large. Cultural dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press

AUGÉ, Marc

2008 *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa

BENNETT, Andy

2002 Music, media and urban mythscapes: a study of the “Canterbury Sound.” *Media, Culture & Society*, 24(200202), 87–100.

<http://doi.org/10.1177/016344370202400105>

2004 Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3-4), 223–234.

<http://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.004>

2004 “New tales from Canterbury: The making of a virtual scene”. En: BENNETT, Andy y Richard A. PETERSON (editores). *Music Scenes: Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 205 – 220.

BENNETT, Andy y Richard A. PETERSON

2004 “Introducing music scenes”. En: BENNETT, Andy y Richard A. PETERSON (editores). *Music Scenes: Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt

University Press, pp. 205 – 220.

BENNETT, A., TAYLOR, J., & WOODWARD, I.

2014 *The Festivalization of Culture*.

BENNET, Deb

1998 *Conquerors. The roots of New World horsemanship*. Amigo Publications.

CÁNEPA, Gisela

2007 Geopoética de la identidad y lo cholo en el Perú. Migración, geografía y mestizaje.

DE CERTEAU, Michel

1996 *La invención de lo cotidiano*. México DF: Universidad Iberoamericana

COHEN, Sara

1995 Sounding Out The City. En: *Transactions of the Institute of British Geographers* Vol. 20, No. 4, pp. 434-446

CONNEL, John y GIBSON, Chris

2015 Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. PhD Proposal (Vol. 1).

Consulta: <http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

CORNEJO, Pedro

2002 *Alta Tensión. Los Cortocircuitos Del Rock Peruano*. Lima: Emedece Ediciones

2004 *El rock en su laberinto: manual para no perderse*. Lima: Orión Ediciones

CURTIS, Rebecca Anne

2010 Australia's Capital of Jazz? The (re)creation of place, music and community at the Wangaratta Jazz Festival. *Australian Geographer*, 41(1), 101–116.

<http://doi.org/10.1080/00049180903535618>

CUDNY, Waldmar

2016 Festivalisation of Urban Spaces. <http://doi.org/10.1007/978-3-319-31997-1>

DE LA CADENA, Marisol

2004 *Indigenas y Mestizos*. Lima: IEP

DENT, Alexander S.

2005 Cross- Cultural “Countries”: Covers, Conjuncture, and the Whiff of Nashville in Música Sertaneja (Brazilian Commercial Country Music). *Popular Music and Society*, 28(2), 207–227. <http://doi.org/10.1080/03007760500045345>

FALCONI, J. P.

2011 Space and Festivalscapes. *Platform, Communities and Performance*, 5(2), 5–18. Consulta:

<http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/platform/52/4festivalscapes.pdf>

FELD, Steven y Keith BASSO

1996 “Introduction”. En: FELD Steven y Keith Basso (editores). *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, pp. 3-12.

FINNEGAN, Ruth

2010 ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el

campo. *Textos de Antropología Contemporánea*, 6, 203–230.

FURMANOWSKY, Michael

2008 American Country Music in Japan : Lost Piece in the Popular Music History

Puzzle, 31(3), 357–372.Consulta:

<http://doi.org/10.1080/03007760701682383>

FREY, Herberth y Sara SALAZAR

2007 *Colonos Alemanes. Fundadores de Oxapampa*. Lima: Edición del autor.

FRITH, Simon

2003 "Música e identidad". En: HALL, Stuart y DU GAY, Paul (Compiladores).

Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu Editores,
pp.181 - 213.

GIDDENS, Anthony

1990 "The Consequences of Modernity"

FERGUSON, James y Akhil GUPTA.

2002 "Spatializing States. Toward an Ethnography of a Neoliberal

Governmentality". *American Ethnologist* 29.

HEBDIGE, Dick

2004 *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona: Paidós

HERZHAFT, Gérard

1984 *La Country-Music. Que sais-je?* Paris: Presses Universitaires de France.

HILL, Jeremy

2011 "Country Comes to Town: Country Music's Construction of a New Urban Identity in the 1960s". *Popular music and society*. Vol. 34, número 3, pp. 293 - 308.

HOBBSAWM, Eric

2012 *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica

Instituto de Opinión Pública PUCP

2017 Radiografía social de los gustos musicales en el Perú. Lima: PUCP.

Consulta:

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>

KEARNEY, Daithi

2010 Listening for geography: the relationship between music and geography.

Chimera, 25, 47–76. Consulta:

http://eprints.dkit.ie/251/1/Hearing_geography.pdf

KOZOROG, Miha

2011 "Festival tourism and production of locality in a small Slovenian town".

Journal of Tourism and Cultural Change, 9(4), 298–319.

<http://doi.org/10.1080/14766825.2011.617453>

KRIMS, Adams

2007 Music and Urban Geography.

<http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

LAVILLE, Yann

2014 Festivalisation? Esquisse d'un phénomène et bilan critique. *Cahiers D'Ethnomusicologie*, Ginebra, número 27

LOW, Setha M. y Denise LAWRENCE-ZÚÑIGA

2003 "Locating Culture". En: LOW, Setha M. y Denise LAWRENCE-ZÚÑIGA (editores). *The anthropology of space and place*. Oxford: Blackwell Publishing

MÁLAGA, Ximena

2011 *Juli, la Roma de América*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales con mención en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.

MARTÍ, Josep

2002 "Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales" <http://digital.csic.es/bitstream/10261/44097/1/Jmarti-2002-Las%20culturas%20musicales%20vistas%20a%20trav%C3%A9s%20de%20la%20perspectiva%20de%20los%20entramados%20culturales....pdf>
Consultado el 24 /11/2015

MENDÍVIL, Julio

2013 "La música y el paisaje". En: Suburbano.net. Consulta: 03/02/2016
<http://suburbano.net/la-musica-y-el-paisaje/>

2015 "Lima es muchas Limas". Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En ROMERO, Raúl R. (editor).

Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 17-46.

MENDÍVIL, Julio y Christian SPENCER ESPINOSA

2016 *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. Nueva York: Routledge

MUNICIPALIDAD PROVINCIAL DE OXAPAMPA

2012 Plan estratégico de desarrollo económico local provincial 2012- 2021.

NETTL, Bruno

2005 "The harmless drudge: Defining ethnomusicology". *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Illinois: The University of Illinois Press, pp. 3 -15.

2005 "Music and 'that complex whole': Music in culture". *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Illinois: The University of Illinois Press, pp. 215 -231.

NEVE, Eduardo

2014 Tararear el espacio: evocación, expresión musical e imaginarios.

En: LINDÓN Alicia y Daniel HIERNAUX (Directores), *Geografías de lo imaginario*. Barcelona:Antrhopos.

OXAPAMPA COUNTRY FEST

Blog oficial del festival. Consulta: Marzo/Abril 2016

<http://festivalcountryoxapampa.blogspot.pe>

PETERSON, Richard A.

1997 *Creating country music: Fabricating authenticity*. Primera Edición. Chicago: The University of Chicago Press.

POOLE, Deborah

1988 "Paisajes de poder en la cultura abigea del sur andino". *Debate Agrario: análisis y alternativas*. Lima, número 3, pp. 11-37.

RAESCH, Monika, LEE, Micky y Frank R. COOPER

2015 From lonesome cowboys to geek masculinities : A study of documentary films on the financial crisis. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, número 3, volumen 6, pp. 287 - 301

RAMIREZ, Juan Rogelio

2004 "Música y sociedad: La preferencia musical como base de la identidad social". *Sociológica*. Ciudad de México, número 60, pp. 243 - 270.

2012 "¿Identidades socio-musicales rurales?". *Sociológica*. Ciudad de México, número 75, pp.157 - 194.

RATTO, Luis

2016 Baterista de la banda CAOBA. Comunicación personal.

REILY, Suzel Ana

1992 Musica sertaneja and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre. *Popular Music*, 11(3), 337–358.

<http://doi.org/10.1017/S0261143000005183>

RIVEROS, Camilo

2012 *Formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima: El caso de las bandas ska del bar de Bernabé*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales con mención en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.

ROMERO, Raúl R.

2007 "La música tradicional y popular". En FONDO EDITORIAL FILARMONÍA. *La música en el Perú*. Lima: Filarmonía, Fondo Editorial, pp. 216 - 283

2012 "Hacia una antropología de la música: La etnomusicología en el Perú". En DEGREGORI, Carlos Iván; SENDON, Pablo F. y SANDOVAL, Pablo (Editores). *No hay país más diverso vol. 2*. Lima: IEP, pp. 289 - 329.

RONSTRÖM, Owen

2014 Festivals et festivalisations. Cahiers D'ethnomusicologie, (27).

SANTOS GRANERO, Fernando y Federica BARCLAY

1995 *Ordenes y desordenes en la selva central. Historia y economía de un espacio regional*. Lima: IFEA

SELVA CENTRAL

Portal turístico. Consulta: 15/03/2016

<http://selvacentral.com.pe/informacion-oxapampa/>

SEPAR

2013 Oxapimex. Una experiencia de desarrollo sostenible en Oxapampa.

Consulta: <http://separ.org.pe/wp-content/uploads/2014/07/Oxamipex.pdf>

SILVA, Gerardo

2017 *Por ella, por la escena. La construcción de la identidad juvenil de los (chiki) punks de Lima*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales con mención en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.

SHARP, Cecile J.

1918 *American-English folk songs. Collected in the southern appalachians and arranged with pianoforte accompaniment*. Ohio: Ohio State University.

Consulta:

<https://archive.org/stream/AmericanEnglishFolkSongs#page/n5/mode/2up>

SOTANO BEAT

2012 *Días Felices: rock and roll, twist, surf, a-gogó, enfermedad, cumbia- beat, psicodelia y otros sonidos juveniles entre 1957 y 1983*. Lima: Editorial C.

STOKES, Martin

1997 "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". En: STOKES, Martin (editor). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*.

Oxford: Berg, pp. 1-27.

STRAW, Will

1991 „Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music," *Cultural Studies*, Vol. 5, No. 3 pp. 361-375.

TORRES ROTONDO, Carlos

2009 *Demoler: Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú*

1957-1975. Lima: Revuelta Editores

TYLER, P. L.

2014 Hillbilly Music Re-imagined: Folk and Country Music in the Midwest.

Journal of American Folklore, 127(504), pg. 159–190.

<http://doi.org/10.1353/jaf.2014.0028>

URRY, John

2004 [1990] *La mirada del turista*. Lima: Universidad San Martín de Porres

