



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών  
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Ανδική μουσική: Ζητήματα ταυτότητας στην περιοχή του  
Cuzco στο Περού*

Αικατερίνη-Ζωή Θ. Κρέτση-Σιαμπαλιώτη

Επιβλέπουσα: **Μαρία Παπαπαύλου**, Καθηγήτρια ( Αντιπρόεδρος)

ΑΘΗΝΑ

Νοέμβριος 2023-Ιούνιος 2024

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Ανδική μουσική: Ζητήματα ταυτότητας στην περιοχή του Cuzco στο Περού*

**Αικατερίνη-Ζωή Θ. Κρέτση-Σιαμπαλιώτη**

**A.M.: 1569201900036**

**Τριμελής Επιτροπή:**

**Μαρία Παπαπαύλου, Καθηγήτρια (Αντιπρόεδρος)**

**Γεώργιος Κίτσιος, (μ.Επίκουρος Καθηγητής)**

**Παναγιώτης Πούλος, (Επίκουρος Καθηγητής)**

### Σημείωμα της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιούλιο του 2024. Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά την συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα Καθηγήτρια.



**Μουσικός στη Fiesta Patronál de la Virgen de Rosario de  
Huallua, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	7
Εισαγωγή.....	9
Θεωρητικές προσεγγίσεις .....	14
Ταυτότητα.....	14
Εθνοτικοκοινωνικές ομάδες .....	16
Indigenismo.....	18
Φολκλόρ – Παραδοσιακό .....	21
World music.....	24
Πολιτισμικός συγκρητισμός.....	26
Περί μεθοδολογίας.....	27
Επιτόπια έρευνα στο Cuzco του Περού.....	31
Σύντομη ιστορική αναδρομή.....	36
Το πεδίο.....	40
Γνωρίζοντας το αντικείμενο στο πεδίο .....	45
Ποια είναι η ανδική μουσική;.....	45
Μουσικά όργανα.....	45
Μουσικά είδη και ύφη .....	48
Wayno/Huayno .....	48
<i>El cóndor pasa</i> ο « <i>eso no es netamente andino</i> »- <i>El cóndor pasa</i> ή «αυτό δεν είναι καθαρά ανδικό».....	51
Ποιοι την παράγουν και καταναλώνουν, Πότε, Πώς και Γιατί; .....	55
Fiestas Patronales .....	58
Fiesta Patronál del Doctor Patrón San Jerónimo .....	58
Fiesta Patronál de la Virgen del Rosario de Huallua.....	65
Σύγκριση των Fiesta Patronál del Doctor Patrón San Jerónimo και Fiesta Patronál de la Virgen del Rosario de Huallua.....	68
«Yo soy neta Huancaína» - τοπική ταυτότητα.....	72
¿indigeno o andino? – Ιθαγενής ή ανδίνο; Συστατικά της ανδικής ταυτότητας.....	80
Τουρισμός.....	81
Κυβερνητικές πολιτικές .....	82
Φύση.....	83
Συναίσθημα .....	84

Andino.....	85
Συμπεράσματα .....	87
Επίλογος-Αναστοχασμός.....	91
Ευχαριστίες.....	93
Βιβλιογραφία.....	94
Παράρτημα.....	98



## Πρόλογος

Πρώτα από όλα επιθυμώ να αναφερθώ στις συνθήκες που έδωσαν ζωή σε αυτήν την έρευνα. Ήξερα ότι δεν ήθελα να κάνω μία βιβλιογραφική πτυχιακή εργασία. Ήθελα να ζήσω την εμπειρία μίας επιτόπιας εθνογραφικής έρευνας και τη συγγραφή μίας εθνογραφίας, μεγαλύτερης κλίμακας από ότι οι εργασίες εξαμήνου. Η επιλογή του θέματος φυσικά δεν έγινε τυχαία. Γιατί να επιλέξω να πάω σε μία άλλη, ξένη ήπειρο, χωρίς μάλιστα κάποια οικονομική βοήθεια για κάτι που θα μπορούσα να πραγματοποιήσω στον τόπο μου (εθνομουσικολογία οίκοι), όπου όλα μου είναι πιο γνωστά και εύκολα; Στην πραγματικότητα, η επιλογή του πεδίου και του συγκεκριμένου θέματος ήταν ασυνείδητη θα έλεγα, βράζοντας σε ένα καζάνι εδώ και σχεδόν 20 χρόνια.

Η ιδέα της έρευνας αυτής πηγάζει από την παιδική μου ηλικία. Από πολύ μικρή, είχα μία ανεξήγητη έλξη για τις κουλτούρες των ιθαγενών της Αμερικής (Βόρειας και Νότιας), με ιδιαίτερη αγάπη για την αυτοκρατορία των Ίνκας. Αυτό το τελευταίο, καθώς και οι ιστορίες τις μητέρας μου από το ταξίδι της στο Περού και την επίσκεψή της στο θρυλικό Machu Picchu με τις οποίες μεγάλωσα με έκαναν να αποφασίσω πως θέλω να επισκεφθώ τη χώρα αυτή. Εκτός από τις ιστορίες της, η μητέρα μου είχε φέρει μαζί της από την εξωτική αυτή χώρα και CD με μουσικές πνευστών οργάνων και charango, οι οποίες με σαγήνευσαν από την πρώτη στιγμή και, πάντα, ακόμα και τώρα μετά από τόσα χρόνια, το άκουσμά τους μου δημιουργεί την ίδια ευφορία. Από όλα τα παραπάνω προκύπτει πως, στο παιδικό μου μυαλό, είχα ρομαντικοποιήσει σε μεγάλο βαθμό το ινκαϊκό παρελθόν και το ανδικό αγροτικό παρόν, σχεδόν όπως έκαναν τον προηγούμενο αιώνα και οι indigenistas.

Φοιτώντας στη σχολή και ακούγοντας στην πρώτη διάλεξη εθνομουσικολογίας που είχα ποτέ, για κάποια φοιτήτρια που πραγματοποίησε την επιτόπια έρευνα για την πτυχιακή της σε κάποια άλλη χώρα της Λατινικής Αμερικής, επί τόπου αποφάσισα πως θα κάνω ό,τι περνάει από το χέρι μου για να κάνω τη δική μου επιτόπια έρευνα πτυχιακής στο Περού. Αυτό που δεν γνώριζα έως τότε και που

έμαθα αργότερα, ήταν πως αυτό που εγώ (όπως και πολλά άλλα άτομα όπως ανακάλυψα στην πορεία) κατηγοριοποιούσα ως ανδική μουσική δεν είχε σχεδόν καμία σχέση με αυτό που στην πραγματικότητα είναι η ανδική μουσική σήμερα. Παρ' όλα αυτά, το ενδιαφέρον μου για αυτήν, αλλά και την «πραγματική» ανδική μουσική συνέχισε να μεγαλώνει . Στη σχολή ήρθα επίσης σε επαφή με την Ταυτότητα ως ερευνητικό αντικείμενο το οποίο, όντας επίσης ένας διαρκώς αυτοαμφισβητούμενος και μη εφησυχάζομενος άνθρωπος, μου κέντρισε το ενδιαφέρον και έτσι γεννήθηκε στο πεδίο των ενδιαφερόντων μου η ανδική μουσική και η σχέση της με την ταυτότητα των ατόμων που την παράγουν. Συνεπακόλουθα, όταν ήρθε πια η ώρα να αποφασίσω για τη θεματική της πτυχιακής μου, η επιλογή ήταν μονόδρομος. Έτσι, ξεκίνησα μαθήματα ισπανικών, προσπάθησα (ανεπιτυχώς) να μάθω κέτσουα και αποταμίευσα όσα περισσότερα χρήματα μπορούσα. Και να που τώρα γράφω για αυτό σε παρελθοντικό χρόνο...



## Εισαγωγή

Η ρομαντικοποίηση εκ μέρους μου του προκολομβιανού αμερικανικού παρελθόντος και ειδικότερα του ινκαϊκού, ήταν αυτή που με οδήγησε να ασχοληθώ με τη μελέτη της περουβιανής ανδικής κουλτούρας και τη σχέση της με τις προκολομβιανές κοινότητες. Μέσω της βιβλιογραφίας ήρθα σε επαφή με τα κινήματα του ιθαγενισμού (indigenismo), του νέο-ινδιανισμού (nuevo-indianismo, neo-indian movement) και του παναμερικανισμού (panamericanismo, panamericanism), μερικά από τα κινήματα που, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές προσπάθησαν να αναδείξουν την ιθαγενή ταυτότητα η οποία είχε τοποθετηθεί από τις κυβερνήσεις και την κοινωνία στο περιθώριο, σε μία εθνική (ιθαγενισμός) και αργότερα διεθνή (νέο-ινδιανισμός) βάση, διαχωρίζοντάς την από την κυρίαρχη κρεολική ταυτότητα, ενώ στην περίπτωση του παναμερικανισμού, η διεθνής ενοποίηση πραγματοποιείται στη βάση της αμερικανικής ταυτότητας, ασχέτου εθνότητας. Οι σχέσεις, συνεργατικές ή ανταγωνιστικές, που αναπτύσσονταν ανάμεσα στις διάφορες εθνοτικές ομάδες στον χώρο της Λατινικής Αμερικής και που διαφοροποιούνταν κατά περίπτωση και χρονική στιγμή, με συνεπήραν και συνέχισα τη μελέτη μου σε αντίστοιχες διεργασίες στη δόμηση της εθνικής και της εθνοτικής ταυτότητας. Ψάχνοντας, έμαθα για τις προσπάθειες της περουβιανής κυβέρνησης έως τώρα να εργαλειοποιήσει το παρελθόν αυτό για διάφορους σκοπούς, από τη συγκρότηση του κράτους και τη δημιουργία μέρους του εθνικού του αφηγήματος έως την προβολή στο εξωτερικό και την προσέλκυση τουρισμού. Το ερώτημα επομένως που ξεχώριζε ήταν το *αν και κατά πόσο και οι ίδιοι οι άνθρωποι ενστερνίζονται μία τέτοια οπτική.*

Αρχικός στόχος της μελέτης μου ήταν να αναδείξω ποια είναι η ανδική μουσική και κατά πόσο αυτή σχετίζεται με το προκολομβιανό παρελθόν, στο επίπεδο μίας κοινής ιθαγενούς ταυτότητας και ποιες είναι οι απηχήσεις αυτής στην σύγχρονη πραγματικότητα, ως πολιτισμική συνέχεια. Ουσιαστικά επιθυμούσα να ερευνήσω την ύπαρξη ή μη κάποιας ταύτισης ανάμεσα στα ιθαγενή άτομα (ανδίνος, andinos) με τις μουσικές πρακτικές τους και στο προκολομβιανό παρελθόν. Πολλοί ερευνητές από τον χώρο της ανθρωπολογίας, της αρχαιολογίας, της λαογραφίας και της

μουσικολογίας έχουν ασχοληθεί με την ιχνηλάτηση στοιχείων της κουλτούρας των προκολομβιανών ανδικών κοινοτήτων και της μουσικής τους. Άφθονη είναι και η βιβλιογραφία επίσης, από κοινωνιολογική και εθνολογική σκοπιά, που ασχολείται με το παρόν των κοινοτήτων αυτών, τοποθετώντας την ύπαρξη μίας πολιτισμικής συνέχειας από τις προκολομβιανές στις σύγχρονες ανδικές κοινότητες στην αποσπασματική επιβίωση εθίμων και συνηθειών. Περισσότερο ωστόσο αποκαλύπτεται μέσω αυτών των ερευνών η πολιτισμική ανάμιξη και η δημιουργία μίας νέας κουλτούρας, που ισορροπεί ανάμεσα στις προκολομβιανές κουλτούρες και την ευρωπαϊκή κουλτούρα των αποικιοκρατών και που την ονομάζουν *ανδική κουλτούρα*.

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία, με ερμηνευτική ανθρωπολογική σκοπιά, παρουσιάζω μέσα από τη συλλογή και ανάλυση του εθνογραφικού υλικού (το είδος του εθνογραφικού υλικού και ο τρόπος εργασίας περιγράφονται αναλυτικά παρακάτω) και της βιβλιογραφίας, ποια είναι η ανδική μουσική και πώς σχετίζεται με την ανδική ταυτότητα σήμερα. Συγκεκριμένα, α) δείχνω ότι η ανδική μουσική των κοινοτήτων διαφέρει από την «ανδική μουσική» της world music, β) παρουσιάζω τη ταύτιση συγκεκριμένων μουσικών ειδών και στιλ με ξεχωριστές εθνοτικές ομάδες στα πλαίσια φολκλορικών εορτών, γ) αναδεικνύω την ύπαρξη πολλών τοπικών υφών ανδικής μουσικής και τη ταύτισή τους με τοπικές μουσικές ταυτότητες, οι οποίες δ) υπερισχύουν μίας γενικευμένης ανδικής ή περουβιανής ταυτότητας, η οποία ωστόσο έρχεται στο προσκήνιο στην περίπτωση τοποθέτησης της ανδικής έναντι μίας ξένης κουλτούρας, όπως η Δυτική μουσική κουλτούρα. Τέλος, αυτό που με εξέπληξε περισσότερο και στο οποίο αφιερώνω μέρος της εργασίας ήταν ο αυτοπροσδιορισμός των συνομιλητών μου ως ανδίνος (andinos) και όχι ιθαγενείς (indigenos), λόγω του κοινωνικού στίγματος που εξακολουθεί να υπάρχει.

Ο βασικός κορμός της εργασίας αποτελείται από οκτώ κεφάλαια, το καθένα με τις υποενότητές του. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά γενικά στον κλάδο της εθνομουσικολογίας και των μεθόδων της επιτόπιας έρευνας και εθνογραφίας, καθώς και στον τρόπο προσωπικής εργασίας και τα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για την διεκπεραίωση της παρούσας εργασίας. Τα κεφάλαια 2

και 3, στη συνέχεια, σκιαγραφούν το πεδίο της έρευνας μέσα από τη βιβλιογραφία (ιστορική περιγραφή) και την προσωπική μου εμπειρία (παρουσίαση των επιμέρους περιοχών στις οποίες εργάστηκα). Αμέσως μετά, στο τέταρτο κεφάλαιο, προβαίνω στην περιγραφή και διασαφήνιση των θεωρητικών εννοιών, ορισμών και κινήματων που κρίνονται χρήσιμοι για την ερμηνεία και ανάπτυξη του εθνογραφικού υλικού. Συγκεκριμένα, αναφέρομαι στην έννοια της ταυτότητας, τις διάφορες εθνοτικές-κοινωνικές ομάδες στο Περού, το κίνημα του ιθαγενισμού, τις έννοιες του φολκλόρ και του παραδοσιακού και τη σχέση ανάμεσά τους, το κίνημα της world music και, τέλος, τον πολιτισμικό συγκρητισμό.

Αφού οριοθετήσω το *ποια είναι η ανδική μουσική*, παραθέσω τα βασικότερα μουσικά όργανα, είδη (δίνοντας έμφαση στο *wayno/huayno*<sup>1</sup>) και ύφη αυτής και τη διαχωρίσω από αυτό που συχνά χαρακτηρίζεται ως «ανδική μουσική» στα πλαίσια της world music στο πέμπτο κεφάλαιο, μεταβαίνω στο πρακτικό σκέλος της εργασίας, όπου παρουσιάζεται το επεξεργασμένο υλικό της επιτόπιας έρευνας. Στο κεφάλαιο 6 παίρνω ως παράδειγμα δύο τοπικούς εορτασμούς (*fiestas patronales*), τη *fiesta patronal del Doctor Patron San Jerónimo* (στην ομώνυμη περιοχή της πόλης του Cuzco) και τη *fiesta patronal de la Virgen de Rosario de Huallua* (σε ένα χωριό στα περίχωρα του Cuzco) για να μελετήσω τις αναπαραστάσεις εθνοτικών ταυτοτήτων σε αυτές και την ταύτιση μουσικών στιλ με κάθε μία από αυτές. Μέσω του υλικού εθνογραφικών συνεντεύξεων, αναδεικνύω, στο έβδομο κεφάλαιο, την ύπαρξη πολλών τοπικών υφών ανδικής μουσικής και ότι η τοπική μουσική ταυτότητα υπερισχύει συνήθως μίας γενικευμένης ανδικής ή περουβιανής ταυτότητας και στο όγδοο κεφάλαιο επιχειρώ την απαρίθμηση των συστατικών που δομούν την σύγχρονη ανδική ταυτότητα, όπως αυτή μου παρουσιάστηκε στο πεδίο. Βοηθητικά όλων όσων αναφέρονται στα ανωτέρω κεφάλαια, έχουν τοποθετηθεί στο Παράρτημα διαδικτυακοί σύνδεσμοι μουσικών παραδειγμάτων και βίντεο, καθώς και οι στίχοι επιλεγμένων τραγουδιών (στην αρχική τους γλώσσα, αλλά και μεταφρασμένοι στα ελληνικά) και φωτογραφίες από το πεδίο.

---

<sup>1</sup> *Wayno* με την εντόπια γραφή (*quechua*) και *huayno* με την φωνητική αγγλική του γραφή. Στην Εργασία χρησιμοποιώ την αγγλική φωνητική γραφή.

Τελικώς, τα σημαντικότερα συμπεράσματα στα οποία με οδήγησε η έρευνα είναι πως α) η ανδική μουσική και ταυτότητα όπως αυτή γίνεται αντιληπτή σε τοπικό επίπεδο διαφέρει από τον τρόπο αντίληψής της στο πλαίσιο της world music, ενώ, παράλληλα, ο τρόπος που σκέφτονται οι σύγχρονοι ανδίνος για τους εαυτούς τους αποκαλύπτει και την μετααποικιακή συνθήκη που βιώνουν. β) Αυτό που ξεχωρίζει μουσικά από το ρεπερτόριο και το οποίο χαρακτηρίζεται ως το κατεξοχήν μουσικό είδος είναι το wayno/huayno, το οποίο αναδεικνύεται τελικά στο χαρακτηριστικότερο ανδικό μουσικό είδος, ενώ μέσω των υφολογικών και στιλιστικών διαφοροποιήσεων προάγεται η εκάστοτε τοπική ταυτότητα. γ) Οι fiestas patronales αναδεικνύουν εξάισια το γεγονός πως η μουσική φέρει ταυτοτικές νοηματοδοτήσεις και αποτελεί μέσο διατήρησης αυτών. δ) Γενικώς δεν μπορεί να γίνει λόγος για μία μοναδική κοινή ανδική μουσική. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται να τονίζεται η ανδική ταυτότητα μέσα σε τοπικότητες. Ωστόσο, μία ανδική ή περουβιανή ταυτότητα γίνεται αποδεκτή όταν η κουλτούρα των ατόμων έρχεται σε αντιπαράθεση με κάποια ξένη κουλτούρα.

Σημαντικό θεωρώ τέλος να διευκρινίσω πως οι όροι που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή εθνοτικών ή/και κοινωνικών ομάδων στις Άνδεις φέρουν μακρά και περίπλοκη ιστορία. Ως εκ τούτου, θέλω να τονίσω πως όλοι οι όροι εθνοτικών ή/και κοινωνικών κατηγοριών χρησιμοποιούνται χωρίς καμία νύξη υποτίμησης ή χλευασμού των ατόμων που αυτές μπορεί να προσδιορίζουν, ακόμα και αν ιστορικά η χρήση τους είχε λάβει αρνητικές νοηματοδοτήσεις. Τέλος, οι όροι ιθαγενής/indigeno και ανδίνο/andino χρησιμοποιούνται εναλλακτικά και ως ταυτόσημοι σε σημεία που πράγματι μπορεί να είναι. Ωστόσο οφείλω να τονίσω ότι αυτό δεν ισχύει πάντα και προσπαθώ να είμαι συνεπής με τη χρήση του εκάστοτε όρου στο σωστό πλαίσιο.



## Θεωρητικές προσεγγίσεις

### Ταυτότητα

Η ταυτότητα είναι ένα μοντέρνο δημιούργημα, δυτικής και ευρωπαϊκής κατασκευής. Ο εκμοντερνισμός και εκσυγχρονισμός των κοινωνιών οδήγησε στην χαλάρωση των δεσμών που ένωναν τις παραδοσιακές κοινωνίες, με αποτέλεσμα, όπως τονίζει ο Bendle, οι παράγοντες που συνέβαλλαν στην συνοχή και την ενότητα να αποσταθεροποιηθούν, ενώ αυτοί που συνέβαλαν στη διαφοροποίηση να απονομιμοποιηθούν (Malesevic, 2006). Έτσι, επανακαλύφθηκε η έννοια της ατομικότητας (Malesevic, 2006:23).

Σε ένα αρχικό, απλουστευμένο και επιδεχόμενο εμπλουτισμού στάδιο, η ταυτότητα θα μπορούσε να ορισθεί ως *ο τρόπος με τον οποίο ένα άτομο ή μία συλλογικότητα ορίζει τον εαυτό του/της*. Πολλοί αναγνωρίζουν διάφορα είδη ταυτότητας (λογική, νουμερική [numeric], προσωπική, συλλογική) (Jean-Marc Tetaz στο Kiossen, 2003:2). Οι Brubaker και Cooper διακρίνουν 5 τρόπους με τους οποίους αντιμετωπίζεται η έννοια της ταυτότητας στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες: α. οι ταυτότητες ως μη λειτουργικές μορφές κοινωνικής δράσης, β. οι ταυτότητες ως συλλογικά φαινόμενα ομοιότητας της ομάδας, γ. οι ταυτότητες ως βαθιές και θεμελιώδεις μορφές εγώτητας (“selfhood”), δ. οι ταυτότητες ως διαδραστικά, διαδικαστικά, ενδεχόμενα προϊόντα κοινωνικής δράσης και, ε. οι ταυτότητες ως κυμαινόμενες, ασταθείς, κατακερματισμένες εκφράσεις του εαυτού (Malesevic, 2006:16-17).

Η Malesevic, σχολιάζει πως το να συνδέει κανείς την ταυτότητα με την κοινωνική και πολιτική δράση δηλώνει τον προσδιορισμό της ομάδας εκ των έξω και σε αντίθεση με το προσωπικό συμφέρον. «Η ιδέα είναι ότι οι πράξεις των ατόμων και των ομάδων δεν καθορίζονται μόνο από τη λειτουργικότητά τους (instrumental rationality), αλλά και από κοινές πολιτισμικές αξίες οι οποίες αντικατοπτρίζονται σε κοινές πολιτισμικές ή πολιτικές ταυτότητες» και στον επιστημονικό λόγο για την

εθνοτικότητα μπορεί κανείς να βρει πληθώρα τέτοιων παραδειγμάτων χρήσης της ταυτότητας (Malesevic, 2006:17).

Η πολιτισμική ταυτότητα αποτελεί ακόμα ένα είδος, όπου το άτομο ή η ομάδα (αν πρόκειται για ατομική ή συλλογική πολιτισμική ταυτότητα αντίστοιχα), χτίζουν και διαπραγματεύονται τον πολιτισμικό τους εαυτό και τους τρόπους με τους οποίους ανήκουν σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο, ενώ όλα αυτά επιδέχονται αλλαγής, καθώς οι ταυτότητες είναι ρευστές. Αναγκαστικά, στην περίπτωση της συλλογικής (πολιτισμικής) ταυτότητας αναδύεται ισχυρό το αίσθημα του «ανήκειν» το οποίο συμβάλλει στις κοινές και πολλαπλές πράξεις αναγνώρισης των μελών της ομάδας και προϋποθέτει μία εσωτερική αυτο-αναγνώριση (Kiosseu, 2003:2).

Οι διάφορες πολιτισμικές θέσεις και διαδικασίες εμπλέκουν την ομοιογένεια και τη συνοχή, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αρθρώνονται, διαπραγματεύονται, εξηγούνται και αξιοποιούνται οι διαφορές και οι αντιθέσεις (Hall, 1986a στο Turino, 1993:8). Η δόμηση της εκάστοτε ταυτότητας μπορεί να γίνεται με διάφορους τρόπους, όπως ο προσδιορισμός της βάσει των κοινών στοιχείων των μελών της ομάδας ή, αντίθετα, βάσει των διαφορών της με άλλες ομάδες (ορισμός εκ του αντιθέτου). Στην τελευταία περίπτωση ο πολιτισμικός Άλλος συχνά εμφανίζεται ως παράδειγμα προς αποφυγή ή και απειλή για την «αυθεντικότητα» της ομάδας. Για να νιώθει το άτομο μέλος μίας συλλογικότητας, άρα να μοιράζεται μία ταυτότητα, θα πρέπει να συμμετέχει των διάφορων χαρακτηριστικών και ποιοτήτων που έχουν ορισθεί από τα άτομα ως δείκτες της κοινής τους ταυτότητας (Kiosseu, 2003:2).

Σε κάθε περίπτωση συλλογικής ταυτότητας ένα μέρος του συνόλου αυτής πάντα αποκρύπτεται, καθώς υπάρχουν πάντα υπο-ομάδες και αφηγήματα αυτών που αποσιωπούνται. Η ποιότητες δηλαδή που χαρακτηρίζουν μία ταυτότητα αποτελούν το τελικό προϊόν μίας εσωτερικής διαδικασίας που σκοπός της είναι η παρουσίαση ενός συνεκτικού σώματος, αρκετά συμπαγούς (για αυτό συχνά επιδιώκεται και η απόδειξη της συνεχούς παρουσίας του στον χώρο και στον χρόνο) ώστε να δικαιολογεί την ύπαρξη του εαυτού του και να διεκδικεί χώρο στο πεδίο των λόγων ταυτοτήτων. Όσον αφορά τη μουσική ταυτότητα, η μουσική διαδικασία και η δημόσια σύνδεση της μουσικής με κάτι συγκεκριμένο, όπως είναι η ατομική ή συλλογική ταυτότητα ή η κουλτούρα, είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις σχέσεις

εξουσίας, ενώ και οι διάφορες πολιτισμικές μορφές αντλούν την νομιμότητά τους από την ομάδα με την οποία συσχετίζονται.

Στο Περού, η δόμηση της ινδιάνικης ταυτότητας αποτέλεσε μία διαδικασία από πάνω προς τα κάτω. Οι ίδιοι οι κάτοικοι των Άνδεων που θεωρούταν ότι μοιράζονται μία ινδιάνικη ταυτότητα, δεν είχαν λόγο στην παρουσίαση της ταυτότητας αυτής σε εθνικό επίπεδο. Όπως φαίνεται από την εθνική ρητορική, αλλά και μέσα από την ίδια την ακαδημαϊκή, παλαιότερων ωστόσο χρόνων, βιβλιογραφία, οι ιθαγενείς αντιμετωπίζονται ως μία ομοιογενής εθνοτική ομάδα (Devine, 1999:65).

Θεωρείται ότι υπάρχει μία, μοναδική, ινδιανικότητα (indianess), κάτι το οποίο δεν ισχύει καθώς, όπως και σε άλλες ανδικές χώρες (πχ Εκουαδόρ), έτσι και στο Περού, υπάρχουν διάφορα ιθαγενή φύλα, με διακριτές πολιτισμικές διαφοροποιήσεις από κοινότητα σε κοινότητα. Η ταξινόμηση επομένως όλων αυτών ως μία εθνοτική ομάδα είναι εξομοιωτική, απλουστευτική και τουλάχιστον ασεβής. Με τα λόγια του Degregori, οι ιθαγενείς αντιμετωπίζονται ως «ομοιογενή εθνοτικά υποκείμενα – που ερμηνεύονται ως ριζικά διακριτά και αντιπαραβαλλόμενα προς τη Δύση – η μόνη πρόθεση των οποίων τείνει να είναι η αντίσταση προς το κράτος ... [και] η οποία δεν φαίνεται να έχει αλλάξει από την εποχή της Κατάκτησης» (Degregori, 1998:202 στο Devine, 1999:65). Οι εθνοτικές ομάδες όμως δεν εμφανίζονται από το πουθενά. Η εθνοτικότητα<sup>2</sup> αναδύεται ως ετικέτα κάποιας ομάδας σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή και για συγκεκριμένο κοινωνικό ή πολιτικό λόγο (Malesevic, 2006:27).

### **Εθνοτικοκοινωνικές ομάδες**

Οι εθνοτικές-κοινωνικές ομάδες στον γεωγραφικό χώρο της Λατινικής Αμερικής γενικότερα και του Περού ειδικότερα αποτελούν περίπλοκο ζήτημα. Το θέμα των κοινωνικών και φυλετικών τάξεων και της περιθωριοποίησης των ιθαγενών

---

<sup>2</sup>Η Malesevic ορίζει την εθνοτικότητα ως «πολιτικοποιημένη κοινωνική δράση, μια διαδικασία με την οποία στοιχεία των αληθινών, πραγματικών, βιωμένων πολιτισμικών διαφορών πολιτικοποιούνται στο πλαίσιο της εντατικής αλληλεπίδρασης της ομάδας».



κοινοτήτων έχει τις ρίζες του πολύ πίσω, ξεκινώντας ήδη από την αποικιοκρατική περίοδο. Με την έλευση και επικράτηση των Ισπανών, οι διάφορες εθνοτικές ομάδες κατηγοριοποιήθηκαν και ταξινομήθηκαν. Οι βασικότερες κατηγορίες ήταν Spaniards, indios, mestizos και criollos, κατηγορίες που αντιστοιχούν, κατά σειρά, στους Ισπανούς κατακτητές, τους ιθαγενείς, τους απογόνους Ισπανών και ιθαγενών και τους απογόνους των Ισπανών οι οποίοι είχαν γεννηθεί σε περουβιανό έδαφος (Mendoza, 2000:10). Πρόκειται για έναν τρόπο κατηγοριοποίησης ο οποίος βασίζεται κυρίως στον φαινότυπο του ατόμου. Ωστόσο, το πράγμα δεν είναι τόσο απλό, καθώς κάθε ομάδα από τις προηγούμενες συσχετίζεται και με άλλα χαρακτηριστικά που αφορούν τον τρόπο ζωής του ατόμου, όπως το επάγγελμα, η γλώσσα, ο τόπος κατοικίας, τα ρούχα και άλλα. Οι δύο κατηγορίες που θα με απασχολήσουν ιδιαίτερα στην εργασία είναι το δίπολο indio-mestizo.

Με το πέρασμα των χρόνων και την όλο και αυξανόμενη φυλετική ανάμιξη, οι παραπάνω κατηγορίες έπαψαν σταδιακά να βασίζονται τόσο στα εξωτερικά φυλετικά χαρακτηριστικά του ατόμου και συσχετίστηκαν περισσότερο με τον τρόπο ζωής και την κοινωνική τάξη (Hunefeldt, 2004:82). Οι mestizo εξακολουθούν να συσχετίζονται ακόμα και σήμερα με τα αστικά κέντρα και επαγγέλματα, την πανεπιστημιακή εκπαίδευση, την ισπανική γλώσσα και μία σχετικά καλύτερη κοινωνικοοικονομική κατάσταση από ότι οι indios (ή αλλιώς indigenos), οι οποίοι ταυτίζονται με τον αγροτικό τρόπο ζωής και επαγγέλματα, την ομιλία κέτσουα (ή άλλης ιθαγενούς γλώσσας) και με χαμηλότερο βιοτικό επίπεδο. Ο όρος indio ωστόσο, σήμερα, είναι προβληματικός: λόγω της παραπάνω κατηγοριοποίησης κατά τα προηγούμενα χρόνια έχει ταυτιστεί με έναν στιγματισμένο και περιθωριοποιημένο τρόπο ζωής και εθνοτική ομάδα, στο σημείο που αποτελούσε και αποτελεί ακόμα και σήμερα προσβολή, μαζί με άλλες αντίστοιχες λέξεις, όπως cholo<sup>3</sup>.

Η αποσύνδεση των παραπάνω κατηγοριών από τον φαινότυπο λειτούργησε βοηθητικά ως προς την ευχέρεια κοινωνικής κινητικότητας των ατόμων. Αυτό που έπρεπε και επεδίωκαν τα άτομα να κάνουν για να ανέλθουν κοινωνικά ήταν να υιοθετήσουν έναν πιο mestizo τρόπο ζωής. Ως mestizo τρόπος ζωής χαρακτηρίζεται

---

<sup>3</sup>εθνοτική-κοινωνική κατηγορία ανάμεσα στις mestizokai Indio (Mendoza, 2000:10)

ο τρόπος ζωής της αντίστοιχης κοινωνικής/εθνοτικής τάξης της εποχής, στενά συνδεδεμένος με την αστικοποίηση, κάποιου είδους εκπαίδευση και επαγγελματική κατάρτιση, αλλά και άλλες πτυχές της καθημερινότητας, όπως το ντύσιμο και η διασκέδαση και το ευρύτερο lifestyle το οποίο πηγάζει από τις ισπανικές-ευρωπαϊκές συνήθειες που έφεραν μαζί τους οι κατακτητές. Συνεπαγόταν, μεταξύ άλλων, την μετακίνησή τους στις πόλεις, ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα όπως η Λίμα, την απάρνηση, τουλάχιστον στους δημόσιους χώρους, των κέτσουα ή της όποιας άλλης εκτός των ισπανικών γλώσσας μιλούσαν στο σπίτι τους και την απομάκρυνση από τις αγροτικές εργασίες. Ιδιαίτερα κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα (τέλη δεκαετίας '50), η συγκέντρωση ατόμων από την οροσειρά στις παράκτιες πόλεις έλαβε τεράστιες διαστάσεις και λόγω άλλων οικονομικών κυρίως παραγόντων και την αναζήτηση μίας καλύτερης ζωής (Millones, 2010:85).

Η συσπείρωση όμως στις πόλεις δεν εξάλειψε τις κοινωνικο-εθνοτικές διαφορές. Ρατσισμός και περιθωριοποίηση εξακολουθούσαν να υπάρχουν, ενώ τα στερεότυπα παρέμειναν ως είχαν. Σε μία απόπειρα εξαφάνισης του στίγματος των ιθαγενών, η κυβέρνηση του Velasco κατήργησε από το επίσημο λεξιλόγιο τις λέξεις *indio* και *indigeno* και τις αντικατέστησε με τη λέξη *campesino*, που σημαίνει στα ισπανικά «αγρότης». Ο όρος αυτός, αν και αποτέλεσε τον επίσημο νομικό όρο χαρακτηρισμού των ατόμων που θα έλεγε κανείς ότι ουσιαστικά ανήκουν στην εθνοτική ομάδα των ιθαγενών, δεν υιοθετήθηκε ποτέ από τα ίδια τα άτομα, τα οποία, όπως αναφέρει ο Millones (Millones, 2010:87) δεν αυτοπροσδιορίζονταν με κανέναν από τους τρεις παραπάνω όρους. Οι περισσότεροι από αυτούς προτιμούσαν τοπικούς χαρακτηρισμούς, ανάλογα με τον τόπο καταγωγής τους, κάτι στο οποίο θα επανέλθω αργότερα.

## **Indigenismo**

Σημαντικό ρόλο στη χειραφέτηση των ιθαγενών και τη διεκδίκηση της εθνοτικής τους παρουσίας σε τοπικό αλλά και σε εθνικό, κυρίως, επίπεδο είχε το κίνημα του αυτοχθονισμού (*indigenismo*). Ο αυτοχθονισμός είναι ένας κορμός λογοτεχνικού,

γλωσσικού και κοινωνικοπολιτικού λόγου που ασχολείται με την ιθαγενή υπηκοότητα και μπορεί να ερμηνευθεί ως μία μετααποικιακή απάντηση στην ιστορική υποταγή των αυτοχθόνων κοινοτήτων και στην παράλειψή τους από το εθνικό φαντασιακό των εθνών-κρατών στα οποία αυτοί κατοικούν (Devine, 1999:66). Ως μία αναλυτική κατηγορία, ο αυτοχθονισμός, σύμφωνα με τον de Souza Lima, θα μπορούσε να προσδιοριστεί ως ένα σύνολο ιδεών και ιδανικών που απασχολούνται με την ένταξη των ιθαγενών στο εθνικό αφήγημα του έθνους-κράτους (de Souza Lima, 1991:229 στο Devine, 1999:66)<sup>4</sup>.

Το κίνημα του *indigenismo*, προέβαλε μία άλλη εικόνα για την περουβιανή εθνικότητα, μία εικόνα που βασιζόταν περισσότερο στην ανδική κουλτούρα (Tucker, 2013:6) και που η οικοδόμησή της βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στο δίπολο αυτής και της κουλτούρας της ακτής. Είναι ένα κίνημα από πάνω προς τα κάτω (*top-down movement*) (Tucker, 2013:8), που ξεκίνησε δηλαδή από την ελίτ, στην προκειμένη περίπτωση τη *mestizo* ελίτ των ορεινών αστικών κέντρων και αμφισβήτησε την ηγεμονία της Λίμα (Tucker, 2013:6), η οποία ήταν συνδεδεμένη με την κρεολική ταυτότητα.

Οι εκφραστές του κινήματος αυτού επεδίωκαν τη σύνδεση των ανδικών πολιτισμικών στοιχείων που επιβίωναν με ένα ινκαϊκό παρελθόν και την καταδίκη

---

<sup>4</sup>Η Devine αναφέρεται σε δύο τάσεις του αυτοχθονισμού, μάλλον εκ διαμέτρου αντίθετες. Η πρώτη τάση πιστεύει σε μία αγνή (*pure*) και αδιάφθορη (*uncorrupted*) τάξη Ινδιάνων, η οποία πρέπει να διασωθεί και να αποκοπεί από την υπόλοιπη περουβιανή κοινωνία με σκοπό να προβληθεί με αυτόν τον τρόπο η εγγενής ευγένεια (*nobility*) που χαρακτηρίζει τους ιθαγενείς και να βρεθούν στον πυρήνα μία φαντασιακής εθνικής ταυτότητας. Η δεύτερη τάση βλέπει στην αφομοίωση και εξάλειψη της ιθαγενούς ταυτότητας μέσω βιολογικών προσμίξεων με *mestizo* και λευκά άτομα την λύτρωση του ιθαγενούς ατόμου. Το άτομο ουσιαστικά επιδιώκεται να λυτρωθεί μέσα από τον αφανισμό της ινδιάνικης φυλής (*Indian race*) – άρα και την εξάλειψη της ιθαγενούς του ταυτότητας – και τη συνεπακόλουθη ενσωμάτωσή του στην κυρίαρχη περουβιανή κοινωνία (Devine, 1999:66).

Κατά τη γνώμη μου, η δεύτερη τάση φαίνεται να ταιριάζει περισσότερο στην παλαιότερη κοινωνία του Περού, όπου ο πληθυσμός ήταν διαχωρισμένος με βάση βιολογικά κριτήρια και ένας τρόπος να ανέλθει το άτομο κοινωνική θέση και άρα να ενσωματωθεί περισσότερο στην κυρίαρχη εθνοτική ομάδα ήταν οι επιγαμίες μεταξύ ατόμων που ανήκαν σε διαφορετικές φυλετικές/κοινωνικές ομάδες. Είναι επίσης μία διαδικασία που πραγματοποιείται σε βάθος χρόνου και με το πέρασμα γενεών. Αντίθετα, η πρώτη τάση φαίνεται να ήταν η επικρατέστερη, τουλάχιστον μετά την καμπή του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι κοινωνικοί αγώνες και τα διάφορα πολιτικά κινήματα που βασίστηκαν στις ιδέες του αυτοχθονισμού για τη διεκδίκηση μίας επιφανούς θέσης του Ινδιάνου στο εκάστοτε αφήγημα (εθνικό ή τοπικό), αλλά και μιας διαφορετικής μεταχείρισης των ιθαγενών ατόμων από τις τοπικές αρχές και την κοινωνία, δεν στηρίχθηκαν σε βιολογικές φόρμουλες και προσμίξεις μεταξύ εθνοτικών κατηγοριών, αλλά σε ευκολότερα διαχειρίσιμα στοιχεία, όπως, μεταξύ άλλων, ο τρόπος ζωής, ιστορικά τεκμήρια και η επανεφεύρεση του παρελθόντος και της ινδιάνικης ταυτότητας.

των νεωτερικών στοιχείων που ήρθαν με την αποικιοκρατία ως στοιχεία που αλλοιώνουν και φθείρουν την ανδική πολιτισμική κληρονομιά. Χτίζουν ένα ουτοπικό προκολομβιανό αφήγημα στο έργο τους, όπου το παρελθόν αντιμετωπίζεται ως ένδοξο, ενώ το παρόν ως ευτελές (Tucker, 2019:103).

Οι δυο βασικές πόλεις στην οροσειρά των Άνδεων όπου άνθισε το κίνημα του αυτοχθονισμού ως μέρος της πνευματικής και πολιτικής ζωής ήταν το Cusco και το Puno (πρωτεύουσα της ομώνυμης επαρχίας, συνορεύουσα με το Cusco) (Mendoza, 1998:169). Οι εκφραστές του κινήματος έδωσαν ιδιαίτερη σημασία στην ιδεολογία και την πνευματικότητα (spirituality) των προ-ισπανικών χρόνων και των σύγχρονων αγροτών των Άνδεων. Σε αντιπαράβολή με τα νεωτερικά στοιχεία, κατέβαλαν προσπάθειες για τη διάσωση μουσικών, χορών, εργόχειρων, εθίμων, αυτοχθόνων γλωσσών και προφορικών παραδόσεων που θεωρούσαν ότι εξέφραζαν την ανδική κουλτούρα (Mendoza, 1998:169).

Τη δεκαετία του 1920 το ινκαϊκό παρελθόν είχε εξιδανικευτεί σε μεγάλο βαθμό και οι εκφραστές του κινήματος, σε μία προσπάθεια εύρεσης εμβλημάτων και συμβόλων, κατέληξαν να δώσουν ιδιαίτερη βαρύτητα στην ανδική μουσική και τον χορό, κυρίως λόγω του ότι, αυτά τα δύο εξέφραζαν περισσότερο και εμφανέστερα τις πολιτισμικές διαφορές της ανδικής ταυτότητας και της ευρωπαϊκής, αμερικανικής και κρεολικής ταυτότητας (Mendoza, 1998:170). Η επιλογή λοιπόν έγινε κατ' αντίθεση με την κυρίαρχη πολιτισμική ομάδα και κατά κύριο λόγο την κουλτούρα του παράκτιου Περού. Στο πλαίσιο αυτό, όπως αναφέρει ο Pool, οι αυτοχθονιστές εργάστηκαν «για να αναστήσουν και να επανεφεύρουν τις έννοιες της *ινδιανικότητας (Indian-ness)*, του *ινκαϊκού παρελθόντος*, της *ανδικής κουλτούρας* και του *κουσκιενισμού (cusquenismo)* στον αγώνα τους για τοπική ανεξαρτησία από την συγκεντρωτική παράκτια κυβέρνηση» (Poole, 1988:368 στο Mendoza, 1998:170).

Ωστόσο, το φολκλόρ που υπερασπίζονταν και επιθυμούσαν να διασώσουν οι αυτοχθονιστές ανήκε ουσιαστικά σε μία εθνοτική-κοινωνική ομάδα η οποία εν γένει ήταν υποταγμένη στην κυρίαρχη εθνοτική-κοινωνική ομάδα, αλλά και ειδικότερα μέσα από την διαδικασία της φολκλοροποίησης της κουλτούρας της, είχε χάσει τη φωνή της. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τα υποταγμένα αυτά κοινωνικά στρώματα

άρχισαν να αμφισβητούν τη δεδομένη μορφή εξουσίας μέσα από πολιτικούς αγώνες. Τότε άρχισε να χρησιμοποιείται από τους αυτοχθονιστές και ο όρος «φολκλόρ», καθώς μπορούσε εύκολα να προσαρμοστεί στις διάφορες δημόσιες εκφραστικές μορφές, αλλά και να λαξέψει και να επανερμηνεύσει πολιτισμικά στοιχεία. Δύο ήταν οι βασικές ποιότητες που συσχετίστηκαν με το φολκλόρ. Η πρώτη ήταν η αποσυγκέντρωση και η δεύτερη η ανωνυμία. Το φολκλόρ δηλαδή ήταν προϊόν μίας αποσυγκεντρωμένης κοινότητας (ιδανικά προκολομβιανής, αγροτικής και ιθαγενούς) και, ως εκ τούτου, το φολκλόρ ήταν επίσης ανώνυμο<sup>5</sup> (Mendoza, 1998:171).

### **Φολκλόρ – Παραδοσιακό**

Η έννοια του φολκλόρ αποτελεί βασικό όρο για τη μελέτη της ανδικής κουλτούρας. Πρόκειται για μία λέξη που συχνά χρησιμοποιείται πολύ εύκολα στην καθημερινότητα, αλλά που όμως δεν φέρει πάντοτε την ίδια νοηματοδότηση από αυτούς που την χρησιμοποιούν. Στα αγγλικά, ο όρος μπορεί να σημαίνει «το σύνολο των άγραφων παραδόσεων, δοξασιών, θρύλων, γνωμικών, κ.λπ. ενός πολιτισμικού μορφώματος (culture)» και «τη συστηματική μελέτη και επιστημονική διερεύνηση όλων των στοιχείων του παραπάνω συνόλου» (Webster, 2000:549 στο Κάβουρας 2010:29). Οι δύο αυτοί όροι εκφράζονται στα ελληνικά με τον όρο *λαογραφία*, ενώ απαντάται και μία τρίτη σημασία αυτού με ευρύτερη καθημερινή χρήση, η οποία χρησιμοποιείται με τρόπο απαξιωτικό και δηλώνει την «κακόγουστη αισθητική που βασίζεται στην επιφανειακή μίμηση προτύπων από τον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό» (Μπαμπινιώτης, 1998:1917 στο Κάβουρας 2010:29). Σε ακαδημαϊκό επίπεδο, σύμφωνα με τον Tucker, ο όρος μπορεί ακόμα να αναφέρεται στη σκηνοθετημένη μορφή πολιτισμικά διακριτών δραστηριοτήτων για διδακτικούς σκοπούς ή σκοπούς διατήρησής τους (Tucker, 2019:103). Η θέση και η χρήση του όρου αυτού ωστόσο στον λατινοαμερικανικό χώρο γενικότερα διαφέρει. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιώ τον όρο φολκλόρ για να αναφερθώ στο σύνολο των

---

<sup>5</sup> Το πολιτισμικό προϊόν οφείλει να προέρχεται από μία ενοποιημένη κοινότητα (folk), η οποία συμμετέχει σε μία κοινή γνώση (lore)

πολιτισμικών πρακτικών των υπό μελέτη ανδικών κοινοτήτων, χωρίς να προσδίδω στη λέξη καμία αρνητική χροιά.

Το φολκλόρ στη λατινική Αμερική έφτασε από την Ευρώπη, ως ερευνητικός κλάδος που καταπιάνεται με τις λαϊκές παραδόσεις των ανθρώπων. Έλαβε ακόμα πολιτικές συνδηλώσεις, αφού χρησιμοποιήθηκε για την ανάπτυξη νέων εθνικών κοινοτήτων (Mendoza, 2008:4; Herzfeld 1986; Rowe & Schelling 1991). Σε πολλές χώρες της Λατινικής Αμερικής, όπως και στο Περού, ο όρος φολκλόρ φέρει μία βαριά πολιτική νοηματοδότηση, ενώ έχει ενισχύσει έναν ήπιο ρατσισμό εκ μέρους αυτών που κατηγοριοποιούν μία δραστηριότητα ως φολκλορική. Έχει πολλές φορές χρησιμοποιηθεί από τις τοπικές (αλλά και τις κρατικές) αρχές για την διατύπωση μίας διαλεκτικής για μία ενοποιημένη τοπική ταυτότητα, την οποία όμως οι αμβλείες φυλετικές διαφορές καθιστούν τελικά αδύνατη (Mendoza, 1998:166).

Στην περιοχή των Άνδεων, το φολκλόρ έχει δώσει μία διαφορετική νοηματοδότηση στην τοπική ταυτότητα. «Στις ανδικές χώρες, η δημόσια επιτέλεση χορού και μουσικής έχει προσφέρει μία ευκαιρία για την αντιμετώπιση και διαπραγμάτευση ταυτοτήτων από την πρώιμη αποικιοκρατική περίοδο» (Mendoza, 2008:6). Οι κουλτούρες που συγκαταλέγονται στο φολκλόρ αντιμετωπίζονται ταυτόχρονα ως εκφράσεις αυθεντικών πρακτικών τοπικών κοινοτήτων, καθώς και ως σύγχρονες κουλτούρες που προσφέρουν μία εναλλακτική στις ισχύουσες δομές εξουσίας και σε αυτές ακριβώς τις – μάλλον αντίθετες – νοηματοδοτήσεις πέφτει και όλη η πολιτική σημασία του φολκλόρ (Mendoza, 1998:166). Ακόμα, χρήσιμος είναι ο όρος της φολκλοροποίησης, φαινόμενο κατά το οποίο, σύμφωνα με την Mendoza, συγκεκριμένες δημόσιες μορφές έκφρασης επιλέγονται, διαμορφώνονται και προωθούνται ως αντιπροσωπευτικές μίας ευρύτερης περιοχής. Όταν αυτές οι μορφές γίνονται γνωστές ως φολκλόρ, τότε βρισκόμαστε στην διαδικασία της φολκλοροποίησης, η οποία εν γένει στην λατινική Αμερική έχει αποδειχθεί ιδιαίτερα χρήσιμη στην προώθηση ταυτοτήτων (Mendoza, 2008:6). Πρόκειται πρακτικά για «αυτό που συμβαίνει όταν η λαϊκή κουλτούρα (Volkskultur) μεταδίδεται και επιτελείται από δεύτερο χέρι» (Hans Moser στο Παπαπαύλου, 2010:91). Ο μουσικός φολκλορισμός σήμερα παρουσιάζεται ως βασικό στοιχείο της

μουσικής του κόσμου (world music) ή ως «μορφές εντόπιας μουσικής παραγωγής για ένα αλλοεθνές κοινό (κατά βάση τουριστικό)» (Παπαπαύλου 2010:95).

Στον αντίποδα του φολκλόρ τοποθετείται συνήθως το παραδοσιακό, το οποίο τείνει να αντιμετωπίζεται ως η αυθεντική και πρωταρχική έκφραση αυτού που στη συνέχεια μετατράπηκε σε φολκλόρ. Η Finnegan κάνει λόγο για τη σημασία της παράδοσης ως α) το σύνολο της κουλτούρας, β) έναν καθιερωμένο τρόπο να κάνει κανείς τα πράγματα, άσχετα με την παλαιότητα αυτών γ) την διαδικασία με την οποία μεταδίδονται πρακτικές, ιδέες και αξίες και δ) τα προϊόντα που μεταδίδονται μέσω αυτών, ε) αυτό που ανήκει στην κοινότητα, το κοινοτικό προϊόν σε αντίθεση με τον προϊόν ενός μεμονωμένου ατόμου ή κοινωνικής ομάδας, στ) αυτό που είναι άγραφο και ζ) οτιδήποτε έχει τη σφραγίδα της κοινοτικής ταυτότητας (Finnegan, 1992:6). Από όλα τα παραπάνω, το παραδοσιακό – και η παράδοση εν γένει – πολύ συχνά συσχετίζεται με το παλαιό, το ξεπερασμένο, έναντι της προόδου και του μοντερνισμού και αντιμετωπίζεται ως κάτι πεθαμένο, ένα μουσειακό αντικείμενο, το οποίο συντηρείται μέσα από τις φολκλορικές αναπαραστάσεις. Λίγοι είναι αυτοί που λογίζουν την παράδοση ως κάτι το ζωντανό. Ωστόσο, δεν θα μπορούσα να συμφωνήσω περισσότερο με τον Mariátequi όταν λέει πως «η παράδοση είναι, αντίθετα με αυτό που επιθυμούν οι λάτρεις των παραδόσεων (“tradicionalistas”), ζωντανή και κινούμενη. Την δημιουργούν αυτοί που την αρνούνται για να την ανανεώσουν και να την εμπλουτίσουν. Την σκοτώνουν αυτοί που τη θέλουν νεκρή και σταθερή» (Mariátequi, 1979:117 στο Landeo, 2020:211).

Στις ανδικές κοινωνίες στις οποίες βρέθηκα, η παράδοση πράγματι, αποτελεί, ακόμα, ζωντανό κομμάτι αυτών και, αμφίρροπα, τα άτομα αποτελούν κομμάτι αυτής, ρόλος που δέχονται και αναλαμβάνουν με περηφάνια. Όλοι μου οι συνομιλητές εξέφρασαν την ανάγκη να διατηρήσουν, τόσο οι ίδιοι όσο και γενικότερα οι κοινότητες στο σύνολό τους, την παράδοση των προγόνων τους. Ανάγκη η οποία αναδύεται, θα έλεγα, με έναν τρόπο πολιτισμικής υποχρέωσης και ως απάντηση και μέσο προστασίας απέναντι στην παγκοσμιοποίηση και τον καπιταλισμό.

## World music

Απότοκο των δύο αυτών φαινομένων, της παγκοσμιοποίησης και του καπιταλισμού, στον τομέα της μουσικής δημιουργίας είναι και η *μουσική του κόσμου (world music)*, στην οποία συγκαταλέγεται ένα είδος μουσικής που συχνά χαρακτηρίζεται ως ανδική μουσική, χωρίς ωστόσο να αποτελεί μέρος της μουσικής παραγωγής των ανδικών κοινοτήτων, ζήτημα με το οποίο απασχολούμαι παρακάτω στην εργασία μου.

Η έννοια της «μουσικής του κόσμου» είναι δύσκολο να οριστεί με σαφήνεια. Χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά τη δεκαετία του 1960 στα πλαίσια της εθνομουσικολογίας και τη δεκαετία του 1980 υιοθετήθηκε από τη μουσική βιομηχανία για να περιγράψει και, πρακτικά, να κατηγοριοποιήσει τις μουσικές του μη Δυτικού κόσμου. Σύμφωνα με τον ορισμό του IBO πρόκειται για έναν όρο ομπρέλα που καλύπτει τις μουσικές από όλον τον κόσμο, εξαιρουμένων της Δυτικής λόγιας, της δημοφιλούς και της jazz μουσικής (Κοκκίδου, 2022:257-259). Στην ουσία, «όλα τα είδη παραδοσιακής ή λαϊκής μουσικής που παράγονται από αυτόχθονες μουσικούς, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων με Δυτική προέλευση, κατατάσσονται στην μουσική του κόσμου» (Κοκκίδου, 2022:276). Μέσα σε μία μόλις δεκαετία λοιπόν, δημιουργήθηκε αυτός ο όρος, βασισμένος στις τότε ζητήσεις της παγκόσμιας αγοράς. Οι μουσικές δημοσιεύσεις συνήθως συνοδεύονταν από κείμενα που εξηγούσαν το γεωγραφικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εκάστοτε μουσικής και τη βιογραφία των εμπλεκόμενων καλλιτεχνών (Κοκκίδου, 2022:265) επιδιώκοντας την παροχή των πληροφοριών που κρίνονταν σημαντικότερες για να μπορέσει ο ακροατής να σχηματίσει μία πληρέστερη εικόνα για αυτήν.

Σημαντικό είναι να παρατηρήσουμε πως, από τον ίδιο τον ορισμό της, η μουσική του κόσμου διαγράφει μία διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη Δυτική μουσική και σε όλες τις υπόλοιπες, θέτοντας συχνά τις τελευταίες σε ένα πλαίσιο πρωτόγονο ή/και εξωτικό (Feld, 2000 στο Κοκκίδου, 2022:260). Οι διάφορες μουσικές προσεγγίζονται στη βάση μίας αγνότητας και αυθεντικότητας που η Δυτική



δημοφιλής μουσική πια δεν μπορεί να προσφέρει, με αποτέλεσμα το ακροατήριο να την αναζητά αλλού, εξωτικοποιώντας και ρομαντικοποιώντας τη (Κοκκίδου, 2022:260). Οι δισκογραφικές εταιρείες δεν ήταν οι μόνες που αξιοποίησαν το στάτους του πολιτισμικού Άλλου που χαρακτήριζε τη μουσική του κόσμου. Αναπόφευκτα, οι διάφορες μουσικές έγιναν φορείς και πρεσβευτές τοπικών, εθνοτικών ή άλλων ταυτοτήτων, κατά βάση μειονοτικών ομάδων, ενώ συχνά εργαλειοποιούνταν στο πλαίσιο συγκεκριμένων όπως ο τουρισμός ή η ατζέντα εθνικιστικών κυβερνήσεων και στρατηγικών. Σε αυτές της περιπτώσεις έχουμε συνήθως μία μουσική ιδιοποίηση, λειτουργώντας ως επί το πλείστον γενικευτικά και προβάλλοντας μία πολύ συγκεκριμένη ταυτότητα που αναπαρίσταται από ένα μουσικό είδος ή κομμάτι ως χαρακτηριστική μίας ευρύτερης περιοχής ή ακόμα και έθνους.

Στον αντίποδα της άποψης της αλλοίωσης και της εισβολής στις διάφορες μουσικές κουλτούρες στα πλαίσια μίας παγκόσμιας και παγκοσμιοποιημένης αγοράς με γνώμονα το οικονομικό κέρδος, στέκεται μία θετική κριτική για τη μουσική του κόσμου. Μία θέση που τονίζει την πρωτοτυπία των υβριδικών μορφών και ενθαρρύνει τον μουσικό δανεισμό και πειραματισμό. Αντιλαμβάνεται τις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης ως φυσικές και ως την αρχή για τη συνομιλία τοπικών παραδόσεων με το *τοπικό* και το *παγκόσμιο* (Κοκκίδου, 2022:274), ενώ οι υβριδικές μουσικές μορφές που προκύπτουν ξεφεύγουν των δεδομένων περιορισμών και «δίνουν θετική έμφαση στις ρέουσες ταυτότητες» (Feld 2000; Frith 2000 στο Κοκκίδου, 2022:274). Για τον Negus, η μουσική του κόσμου, με την ελεύθερη χρήση διαφορετικών μουσικών στοιχείων, στιλ και ειδών σε ένα παγκόσμιο επίπεδο προβαίνει τελικώς στην επιβεβαίωση του τοπικού (Negus 1999:164 στο Κοκκίδου, 2022:274). Για τη διαλεκτική σχέση τοπικού και παγκόσμιου ο Roberson εισάγει τους όρους *glocal* και *glocalization* (τους οποίους μεταφέρω στα ελληνικά ως παγκοσμιοτοπικό και παγκοσμιοτοπικότητα αντίστοιχα). Κατά τη γνώμη του, η σχέση τους προάγει τον τοπικό μουσικό πολιτισμό ως κάτι πολύ πιο ανθεκτικό από ότι πιστεύεται ότι είναι, το οποίο προσαρμόζεται στη νέα αυτή συνθήκη, αξιοποιώντας την ανάμιξη με τα παγκόσμια μουσικά στιλ ως έναν τρόπο επιβίωσης. Έτσι, οι επιμέρους μουσικοί πολιτισμοί δεν εξαφανίζονται, αλλά

ανασυνθέτονται σε ένα νέο πλαίσιο, όπου το τοπικό και το παγκόσμιο είναι άρρηκτα συνδεδεμένα. (Robertson, 1999:164 στο Κοκκίδου, 2022:274-175).

### **Πολιτισμικός συγκρητισμός**

Τέλος, χρήσιμη είναι η έννοια του *συγκρητισμού*. Έννοια κεντρικής σημασίας στην ανδική κουλτούρα, ο πολιτισμικός συγκρητισμός αποτελεί την ανάμιξη διαφορετικών μεταξύ τους κουλτουρών, παράγοντας μία νέα κουλτούρα με χαρακτηριστικά αυτών. Ο όρος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για διάφορες πτυχές της κουλτούρας, όπως και για τη μουσική. Στην περίπτωση αυτή γίνεται λόγος για μουσικό συγκρητισμό<sup>6</sup>, όπου, αντίστοιχα, οι μουσικές παραδόσεις δύο διακριτών μεταξύ τους κουλτουρών, συγχωνεύονται σε μία νέα μουσική παράδοση (Rice, 2010 στο Sadie & Tyler, 2001:850-851). Η διαδικασία του συγκρητισμού συναντάται σε πολλές συνθήκες μετακίνησης πληθυσμών, ενώ γίνεται συστηματικά λόγος για αυτήν στις περιπτώσεις αποικιοκρατίας (Nettl, 2005:335).

Κατά τη γέννηση της νέας κουλτούρας, τα υποκείμενα προβαίνουν σε μία διαδικασία πολιτισμικής διαλογής, επιλέγοντας ποια χαρακτηριστικά θα κρατήσουν και ποια θα αποβάλλουν από κάθε μία από τις αρχικές κουλτούρες (Nettl, 2005:440). Όπως γίνεται αντιληπτό, πρόκειται για μία διαδικασία που κυριαρχούν οι σχέσεις εξουσίας (Nettl, 2005:423), με την κουλτούρα της κυρίαρχης ομάδας να κληροδοτεί συνήθως περισσότερο υλικό στο νέο πολιτισμικό μόρφωμα. Πολύ συχνά, όπως στο πάντρεμα μεταξύ μίας Δυτικής και μη-Δυτικής κουλτούρας στην προκειμένη περίπτωση, στοιχεία της υποτελούς κουλτούρας (προκολομβιανές κουλτούρες) συγκαταλέγονται στο νέο πολιτισμικό μόρφωμα κυρίως στη βάση της επιβίωσης του πολιτισμικού παρελθόντος, της διαρκούς υπενθύμισης των ριζών της κοινότητας και τη συναισθηματική της σύνδεση με παρελθοντικές κοινότητες στο πλαίσιο το φαντασιακού (Bagon, 1997:214-216).

---

<sup>6</sup>Για μουσικό συγκρητισμό μιλάει πρώτος ο Richard Waterman (1948:26)

## Περί μεθοδολογίας

Η εθνομουσικολογία είναι μία σχετικά πρόσφατη επιστήμη που ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία των *ανθρωπιστικών σπουδών*. Σύμφωνα με τον Merriam, αν και χρησιμοποιούνταν ήδη νωρίτερα, ο όρος εμφανίζεται πρώτη φορά γραπτώς στο βιβλίο *Musicologica* του Jaap Kunst (Kunst 1950), για να χωριστεί από την συγκριτική μουσικολογία, όρος που χρησιμοποιούταν έως τότε ταυτόσημα (Merriam στο Nettl, 2016:68). Από τότε και ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το ζήτημα του ορισμού του νέου αυτού πεδίου απασχόλησε έντονα τους εθνομουσικολόγους. Ο Seeger θεωρούσε πως ο ρόλος της εθνομουσικολογίας είναι «η προώθηση της γνώσης της μουσικής και των στοιχείων μερί της μουσικής [και] της θέσης και της λειτουργίας της μουσικής στον ανθρώπινο πολιτισμό» (Seeger, 1977:217 στο Nettl, 2016:279). Ο Merriam (Merriam, 1977) στο άρθρο του στο περιοδικό *Ethnomusicology*, το οποίο έχει μεταφραστεί και ενσωματωθεί στο συλλογικό τόμο *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία (Καλλιμοπούλου & Μπαλαντίνα, 2014)*, αποπειράται μία χρονολογική απαρίθμηση μία σειράς ορισμών για την εθνομουσικολογία. Βάσει αυτών, ένας δόκιμος ορισμός του αντικειμένου της εθνομουσικολογίας θα μπορούσε να είναι «η μελέτη της μουσικής των εθνών (εθνοτήτων<sup>7</sup>) στην κουλτούρα και ως κουλτούρα».

Για τη κατανόηση της μουσικής μέσα στον πολιτισμό, η μελέτη και κατανόηση επίσης των άλλων στοιχείων που τον συγκροτούν, αλλά και η σχέση της με αυτά, είναι τεράστιας σημασίας (Nettl, 2016:279). Ως προς την κατανόηση της έννοιας του πολιτισμού, μέρος του έργου του έχει αφιερώσει ο Tylor (Nettl, 1871:1:1), από τον οποίο αντλώ τον παρακάτω ορισμό του πολιτισμού ως «το σύμπλοκο όλων που περιλαμβάνει γνώση, πίστη, τέχνη, ήθη, έθιμα, νόμους και πολλές άλλες ικανότητες ή συνήθειες που αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας (Nettl, 2016:280)» προσθέτοντας τον περιορισμό όλων των παραπάνω ως συστατικά στοιχεία της γνώσης που «έχει συμφωνηθεί από κάποια ορισμένη ομάδα ανθρώπων» (Nettl, 2016:284).

---

<sup>7</sup> η διευκρίνιση δική μου

Σημαντικό χαρακτηριστικό του πολιτισμού, άρα και της μουσικής παραγωγής που υπάγεται σε αυτόν, είναι η μη στασιμότητά του. Η εθνομουσικολογία προσεγγίζει τη μουσική ως σύνθεση που μεταβάλλεται και αντιμετωπίζεται στα πλαίσια ενός κοινωνικού συστήματος το οποίο νοείται ως «ζωντανό» (Γιωργούδης, 2004:49). Αν και σε πολλές περιπτώσεις, ειδικά στις πρώτες δεκαετίες του τομέα, αντιμετωπιζόταν ως κάτι το στατικό, στην πραγματικότητα, τόσο ο πολιτισμός στο σύνολό του όσο και η μουσική παραγωγή που πραγματοποιείται στα πλαίσιά του, σχηματίζουν μεταξύ τους, αλλά και μεταξύ άλλων πολιτισμικών πτυχών, δυναμικές σχέσεις, τις οποίες ο εθνομουσικολόγος καλείται να ερευνήσει και ερμηνεύσει (Nettl, 2016:287). Η μελέτη της μουσικής σύνθεσης από την εθνομουσικολογία δηλαδή περιλαμβάνει τη χρησιμότητα και τη σημασία της, σε σχέση πάντα με το πολιτισμικό της συγκείμενο (Merriam 1972:562-564; Seeger 1971:V στο Γιωργούδης, 2004:70).

Γέννημα της μουσικολογίας από τη μία και της επιστήμης της ανθρωπολογίας και της λαογραφίας από την άλλη (Nettl, 1961:2 στο Γιωργούδης, 2004:64), η εθνομουσικολογική έρευνα συνδέεται και αυτή στενά, σχεδόν άρρηκτα, με την επιτόπια έρευνα. Ως εκ τούτου, τα ζητήματα που προκύπτουν σχετικά με το πεδίο είναι αντίστοιχα, αν όχι πανομοιότυπα, με τα ανθρωπολογικά, ενώ «οι πρώτες μεθοδολογικές κατευθύνσεις για την επιτόπια έρευνα προήλθαν από την ανθρωπολογία» (Myers, 1992 στο Καλλιμοπούλου & Μπαλαντίνα, 2014:123). Ο Malinowski, ο οποίος θεωρείται από τους πατέρες της ανθρωπολογίας, έθεσε τις βάσεις και κατέστησε ως προϋπόθεση και ανεκτίμητο εργαλείο την παραμονή του εθνολόγου-εθνογράφου στο πεδίο, απομακρύνοντας την επιστήμη από το μοντέλο του «ανθρωπολόγου του καναπέ» που επικρατούσε στα αρχικά χρόνια, μοντέλο που δεν απαιτούσε η συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων και η ανάλυσή τους να πραγματοποιείται αναγκαστικά από το ίδιο πρόσωπο (Nettl, 2016:188-189).

Ο εθνομουσικολόγος, όπως και ο ανθρωπολόγος, «πρέπει όχι μόνο να παρατηρεί αλλά και να ερμηνεύει διαρκώς, να δομεί, συσχετίζοντας μεταξύ τους μεμονωμένα κομμάτια δεδομένων να διαθέτει εξαιρετική ικανότητα στην αυτοκριτική, συνειδητοποιώντας ότι πολλές προσεγγίσεις αναπόφευκτα οδηγούν σε εσφαλμένα συμπεράσματα και αδιέξοδα και να είναι έτοιμος να ξαναρχίσει από την αρχή»

(Malinowski, 1935:317 στο Nettl, 2016:186). Το έργο του ανθρωπολόγου φαντάζει έτσι δύσκολο και χαοτικό, όπως ακριβώς και η πληθώρα των εργαλείων και θεωριών που έχει στη διάθεσή του (Rice στο Barz & Cooley, 2008:43). Βασικά εργαλεία της επιτόπιας έρευνας είναι η παρατήρηση, η συμμετοχική παρατήρηση, η εθνογραφική συνέντευξη, η εκμάθηση μουσικών οργάνων με τη μορφή μαθητείας, τα ερωτηματολόγια, οι ηχογραφήσεις πεδίου, η ανάλυση αυτών και η μελέτη δευτερογενών πηγών.

Η επιτόπια έρευνα, όπως την ορίζει ο Hughes (Hughes, 1960), είναι «η παρατήρηση ανθρώπων *in situ*», κατά την οποία ο ερευνητής μένει κοντά τους έχοντας κάποιον ρόλο που είναι αποδεκτός από αυτούς για να τους μελετήσει με σκοπό το όφελος της επιστήμης, χωρίς να τους βλάψει (Hughes, 1960 στο Καλλιμοπούλου & Μπαλαντίνα, 2014:121). Σημαντικές στο πεδίο είναι οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ του εθνομουσικολόγου και των συνομιλητών. Κάποιοι από αυτούς θα αποτελέσουν τους κύριους πληροφορητές της έρευνας και θα συνδράμουν σημαντικά στη συλλογή πληροφοριών για την κουλτούρα, ενώ άλλοι θα παρέχουν λιγότερο σημαντικές πληροφορίες. Σε κάθε περίπτωση, ανεξάρτητα από τη συμβολή τους στη συλλογή υλικού και την εγκυρότητα των πληροφοριών τους – η οποία καλό είναι πάντα να διασταυρώνεται μέσω άλλων πληροφορητών και δευτερογενών πηγών – ο εθνογράφος οφείλει να τους αντιμετωπίζει με σεβασμό, όπως και την κουλτούρα τους και να μην αμφισβητεί την προσωπική τους ερμηνεία για το τι συμβαίνει στην κοινότητα. Στο κάτω-κάτω, κάθε βιωμένη εμπειρία είναι διαφορετική από οποιαδήποτε άλλη.

Ακόμα, βασικό χαρακτηριστικό της επιτόπιας έρευνας αποτελεί η «εντατική απόπειρα κοινωνικοποίησης ανθρώπων διαφορετικής προέλευσης, διαφορετικού πολιτισμικού υποβάθρου και διαφορετικών αξιακών πεποιθήσεων: του εθνογράφου-ερευνητή και των ανθρώπων-φορέων του πολιτισμού τον οποίο προτίθεται να ερευνήσει» (Χαψούλας, 2010:21). Αυτό, αν και είναι περισσότερο αισθητό στο παραδοσιακό μοντέλο εθνογραφικής έρευνας, όπου ο εθνομουσικολόγος ταξίδευε και εγκαθίσταντο μαζί με κάποια «εξωτική» φυλή, πολύ μακριά από την κουλτούρα του, ισχύει ακόμα και στην επιτόπια έρευνα *οίκοι*, όπου ο μελετητής ερευνά μία ομάδα στο εγγύς πολιτισμικό του πλαίσιο. Σε

αμφότερες τις περιπτώσεις, η κουλτούρα δεν μπορεί να μελετηθεί μόνο «εκ των έσω», από την πλευρά δηλαδή του πληροφορητή. Είναι απαραίτητη η αντιδιαστολή της με κάτι ξένο (ξένο προς τον υπό μελέτη πολιτισμό, αλλά οικείο προς τον εθνομουσικολόγο) για να εμφανιστεί το ειδικό και ξεχωριστό της στοιχείο και έτσι να γίνει εν τω συνόλω κατανοητή σε μεγαλύτερο βάθος και με μεγαλύτερη ευκολία (Χαψούλας, 2010:18).

Τελικό προϊόν της επιτόπιας έρευνας είναι συνήθως η συγγραφή της απορρέουσας εθνογραφίας. Στο εγχείρημα αυτό, ο εθνομουσικολόγος καλείται επί της ουσίας να ερμηνεύσει όσα έζησε στο πεδίο. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, επειδή η γνώση που παράγεται είναι στον πυρήνα της ερμηνευτικής, δεν μπορεί ποτέ να είναι αντικειμενική, καθώς ο εθνομουσικολόγος, όπως και ο πληροφορητής, δεν μπορεί να ξεφύγει του πολιτισμικού του πλαισίου (Nettl, 2016:202). Όσο και αν το επιθυμεί, είναι αδύνατον να φτάσει σε μία αντικειμενική αλήθεια. Για αυτό, σημαντικό μέτρο που πρέπει να λάβει ενώ εκπονεί το κοπιαστικό εγχείρημα της εθνογραφικής συγγραφής είναι η διατήρηση μίας ισορροπίας ανάμεσα στην ημική και ητική<sup>8</sup> προσέγγιση (Nettl, 2016:294-296), δηλαδή ανάμεσα στην αλήθεια και τον τρόπο ερμηνείας της πραγματικότητας των πληροφορητών στο πεδίο από τη μία και του ιδίου από την άλλη (η πρώτη διαμεσολαβείται από μία σειρά πεποιθήσεων και άλλων πολιτισμικών μεταβλητών και η δεύτερη από μία επιστημονική γνώση, αμφότερες όμως είναι εν τέλει υποκειμενικές).

Ο εθνομουσικολόγος δεν καλείται όμως μόνο να ερμηνεύσει, αλλά και να «μεταφράσει». Απώτερος στόχος της εθνογραφικής εργασίας είναι «η κατανόηση της πραγματικότητας ενός ξένου πολιτισμού ή μίας έκφασής του και η έκθεσή της με επιστημονικά τεκμηριωμένο τρόπο» (Χαψούλας, 2010:21). Η πολιτισμική απόσταση που χωρίζει συχνά, τουλάχιστον κατά τα πρώτα στάδια της επιτόπιας έρευνας, τον ερευνητή και τον ερευνώμενο, δεν λειτουργεί μόνο αρνητικά, καθώς, όσο πιο ανοίκειος είναι ο υπό εξέταση πολιτισμός για τον εθνογράφο, τόσο λιγότερα πράγματα κινδυνεύουν να θεωρηθούν ως δεδομένα (Χαψούλας, 2010:26). Κρίνεται λοιπόν απαραίτητη η μεταφορά όρων και εννοιών από τον έναν πολιτισμό

---

<sup>8</sup>Οι όροι προέρχονται από την επιστήμη της γλωσσολογίας, συνήθως αποδίδονται στο βιβλίο της Kenneth Pike (1954)

(τον υπό έρευνα πολιτισμό) στον άλλο (αυτόν του ερευνητή και του κοινού στο οποίο απευθύνεται η εθνογραφία). Πρόκειται ουσιαστικά για μία «*διαπολιτισμική ερμηνευτική διαδικασία*», η οποία οφείλει να πραγματοποιείται με προσοχή (Χαψούλας, 2010:29). Ως *δια-πολιτισμικός διερμηνέας*, ο εθνομουσικολόγος «δεν θα πρέπει να αρκείται μόνο στην αναπαράσταση εκείνου που πραγματικά είπε ο συνομιλητής του, αλλά να αποδίδει ουσιαστικά την άποψή του με τέτοιον τρόπο, ώστε να ερμηνεύει και τη συνάφειά της με την ιδιαιτερότητα της κάθε περίπτωσης» (Χαψούλας, 2010:32).

Συνολικά, όπως λέει ο Nettl, «η έρευνα πεδίου είναι ένα είδος δειγματοληψίας» όπου «οι εθνομουσικολόγοι είναι και οι ίδιοι δείγματα. Όπως ακριβώς δεν μπορεί κάποιος να μελετήσει τον μουσικό πολιτισμό συνολικά, αλλά πρέπει να τον βιώσει μέσα από δείγματα, δεν μπορεί να επίσης ικανοποιήσει όλες τις επιθυμητές προσεγγίσεις, αλλά είναι αναγκαίο να βασιστεί στις δικές του ικανότητες. [...] Αν κάποιος [...] είναι ενήμερος των βασικών προβλημάτων των άλλων, έχει μία ευκαιρία να πετύχει στο να προσφέρει κάποια αξιόπιστη πληροφορία και μια πιστευτή ερμηνεία» (Nettl, 2016:198).

### **Επιτόπια έρευνα στο Cuzco του Περού**

Από την αρχή του σχεδιασμού της έρευνας μέχρι τη συγγραφή της μικρής εθνογραφίας που αποτελεί το προϊόν αυτής, πέρασαν πολλά στάδια σχεδιασμού και οργάνωσης. Βασικός οδηγός μου υπήρξε το βιβλίο της Bell *Πώς να συντάξετε μία επιστημονική εργασία* (Bell, 2005), καθώς και η προηγούμενη εμπειρία αντίστοιχων ερευνών που είχα αποκτήσει στα πλαίσια μαθημάτων και σεμιναρίων στο πανεπιστήμιο.

Την αρχική μου σκέψη επί του ερευνητικού θέματος ακολούθησε η μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας και η συγκέντρωση μερικών πρώτων σημειώσεων. Η βιβλιογραφία στην οποία επικεντρώθηκα περιστράφηκε αρκετά, μεταξύ άλλων, γύρω από το έργο των F. Rios, T. Turino, J. Tucker και Z. S. Mendoza, από τους χώρους της ανθρωπολογίας και της εθνομουσικολογίας, αλλά και άλλων κειμένων

και συγγραφέων γύρω από την ιστορία του Περού και την οργανολογία των Άνδεων. Παράλληλα δεν παρέλειπα να σκέφτομαι και να καταγράψω τα διάφορα ερωτήματα που προέκυπταν και τους διαφορετικούς τομείς με τους οποίους θα μπορούσα να καταπιαστώ και να εξερευνήσω όταν θα βρισκόμουν, επιτέλους, στο πεδίο.

Βασικό εμπόδιο στον λεπτομερή σχεδιασμό της έρευνας αποτελούσε η απόστασή μου από το πεδίο, γεωγραφική και πολιτισμική. Ναι μεν είχα διαβάσει πολλή βιβλιογραφία, γενική και ειδική, για τη μουσική και την κουλτούρα διάφορων περιοχών του Περού, τίποτα όμως δεν μπορούσε να μου φανεί γνώριμο (παρά την επαφή μου με αντίστοιχες κουλτούρες σε κοντινές του Περού περιοχές) μέχρι να το συναναστραφώ. Ταυτόχρονα, η γεωγραφική απόσταση από το πεδίο και η έλλειψη επαφών σε αυτό, δυσχέραιναν ακόμα περισσότερο την οργάνωση: δεν ήξερα σε ποια περιοχή να επικεντρωθώ, πού ακριβώς να αναζητήσω τη μουσική, αν η παραμονή μου στο Περού θα συνέπιπτε με εορτασμούς (fiestas patronales), αν η γνώση μου των ισπανικών θα ήταν αρκετή και αν τελικώς οι συνομιλητές μου θα μίλαγαν και την ισπανική γλώσσα ή αν θα μιλούσαν αποκλειστικά quechua, για να αναφέρω μερικούς μόνο από τους προβληματισμούς μου. Ως εκ τούτου, αποφάσισα ότι ο καλύτερος τρόπος για να δουλέψω ήταν η χάραξη ενός γενικού προ-σχεδίου, ως προς το περιεχόμενο, τις τεχνικές και τη μεθοδολογία και να αφήσω ό,τι συναντούσα στο πεδίο να με καθοδηγήσει (διατηρώντας φυσικά μία γενική γραμμή πλεύσης). Ευτυχώς, στάθηκα πολύ τυχερή πέφτοντας πάνω στους κατάλληλους ανθρώπους την κατάλληλη στιγμή.

Όντας στο πεδίο, οι δυσκολίες δεν εξέλειψαν. Δεν ήταν λίγες οι φορές που με κυρίευαν απελπισία και άρνηση, συνοδευόμενες από έντονη επιθυμία να τα παρατήσω. Οι στιγμές αυτές οφείλονταν σε πολιτισμικές διαφορές και σε ατυχείς επιλογές καταλυμάτων, που δεν πληρούσαν ούτε στο ελάχιστο τις υγειονομικές συνήθειες του ευρωπαϊκού κόσμου. Ακόμα δεν ήταν λίγες οι φορές που ένιωσα αρκετά άβολα ως μόνη λευκή (και άρα ξένη-τουρίστρια) γυναίκα, με κορύφωση αυτών των συναισθημάτων σε ένα περιστατικό κατά τη διάρκεια ενός φεστιβάλ. Ωστόσο, η έμφυλη ταυτότητά μου μού φάνηκε χρήσιμη ορισμένες φορές που



μουσικοί (η πλειονότητα των μουσικών είναι άνδρες) με προσέγγισαν και, τελικώς, έγιναν συνομιλητές μου, χωρίς να περάσουν τα όρια που έθετα.

Ο χρόνος παραμονής μου στο πεδίο είχε από πριν οριστεί στον έναν μήνα. Έτσι, αφού πέρασα μία εβδομάδα προσαρμογής στη Λίμα, βρέθηκα για μερικές μέρες στο Huancayo και έπειτα έναν μήνα (29 Σεπτεμβρίου-29 Οκτωβρίου 2023) στην αυτοκρατορική πρωτεύουσα, το Cuzco. Ο περιορισμένος χρόνος παραμονής μου σήμαινε μεν λιγότερα οικονομικά έξοδα, αλλά, δυστυχώς, και την απουσία δυνατότητας ανάπτυξης ισχυρών δεσμών και ενσωμάτωσης σε κάποια κοινότητα, μία έρευνα δηλαδή εγγύτερα στο παραδοσιακό ανθρωπολογικό μοντέλο, κάτι το οποίο πολύ θα το ήθελα. Ως εκ τούτου τα βασικότερα εθνογραφικά μου εργαλεία έγιναν η παρατήρηση (απλή και ημι-συμμετοχική), η μελέτη δευτερογενών πηγών, η συλλογή φωτογραφικού υλικού και η εθνογραφική συνέντευξη. Ανεπιτυχώς ακόμα, πραγματοποίησα και μία προσπάθεια χρήσης της μουσικής συμμετοχικής παρατήρησης με τη μορφή μουσικής μαθητείας, επιδιώκοντας να λάβω μαθήματα quepa από έναν από τους πληροφορητές μου, ωστόσο τελικά το σχέδιο αυτό δεν υλοποιήθηκε.



Έχοντας ως απώτερο στόχο την όσο δυνατόν βαθύτερη κατανόηση της υπό μελέτη κουλτούρας, προσπαθούσα να είμαι όσο πιο ανοιχτή και επικοινωνιακή μπορούσα, κάτι στο οποίο οι συνομιλητές μου ανταποκρίνονταν θετικά. Γενικώς, φάνηκε να εκτιμούν το ενδιαφέρον μου για την κουλτούρα και τις συνήθειές τους, ενώ οι περισσότεροι από αυτούς ήταν εξοικειωμένοι με την ιδέα της ανθρωπολογικής μελέτης και της επιτόπιας έρευνας (οι πολιτισμοί της Νοτίου Αμερικής εξάλλου έχουν αποτελέσει πεδίο μεγάλου ανθρωπολογικού και εθνομουσικολογικού ενδιαφέροντος, ειδικά κατά το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα). Σε κάθε περίπτωση, φρόντισα να αποκαλύπτω την ιδιότητά μου ως ερευνήτρια και να αποστασιοποιούμαι από μία υποτιμητική-αποικιοκρατική θεώρηση της

κουλτούρας τους, καθιστώντας σαφή τον εγγενή σεβασμό, θαυμασμό και το ειλικρινές ενδιαφέρον μου για αυτήν.

Το συνολικό υλικό που προέκυψε από το πεδίο αποτελούνταν από έξι συνεντεύξεις, ηχογραφήσεις και σημειώσεις 2 «εισαγωγικών» συνομιλιών που είχα με συνομιλητές που μου παρείχαν μία πρώτη βοήθεια και επαφή με την ανδική κουλτούρα, πολλές σημειώσεις πεδίου (κάποιες με τη μορφή ημερολογίου), κάποιες ηχογραφήσεις πεδίου, μία σειρά από μουσικά κομμάτια και βίντεο στο YouTube τα οποία ανταποκρίνονται στο εθνογραφικό υλικό, ενώ κάποια από αυτά αποτελούν συνθέσεις ενός συνομιλητή μου, πολύ φωτογραφικό υλικό και αρκετή επιπλέον βιβλιογραφία που συνέλεξα στην πορεία της έρευνας.

Μετά το πέρας της περιόδου της επιτόπιας έρευνας και τη συλλογή του υλικού, πέρασα στην ανάλυση αυτού, διαδικασία αρκετά κουραστική. Εκτός από την αποδελτίωση της πρόσθετης βιβλιογραφίας και των σημειώσεων πεδίου, οι συνεντεύξεις έπρεπε επίσης να υποστούν επεξεργασία. Αφού αποδελτιώθηκαν και μεταφράστηκαν στα ελληνικά, προέκυψαν από κάθε μία ένα σύνολο σημειώσεων με γενικές και ειδικές πληροφορίες για τις τοπικές συνήθειες και παραδόσεις, καθώς και μία σειρά από προσωπικές απόψεις. Τις πρώτες έσπευσα να διασταυρώσω με δευτερογενείς πηγές από την ήδη υπάρχουσα ανθρωπολογική, εθνομουσικολογική και λαογραφική βιβλιογραφία και τις δεύτερες να τις ερμηνεύσω στα πλαίσια του πολιτισμικού περιβάλλοντος και να τις συσχετίσω με την ανθρωπολογική θεωρία. Αυτολεξεί αποσπάσματα των συνεντεύξεων ενσωματώνονται σε αρκετά σημεία της εθνογραφίας, καθώς, σε κάποιες περιπτώσεις, τα ίδια τα άτομα περιγράφουν έννοιες και γεγονότα πολύ καλύτερα από ότι εγώ θα μπορούσα ποτέ να το κάνω. Σημαντικό ζήτημα στο στάδιο αυτό ήταν η μετάφραση και η μεταφορά όρων από τη μία στην άλλη γλώσσα και πολιτισμικό πλαίσιο, για να μην αναφέρω την πνευματική κόπωση του να ακούει και να μιλάει κανείς καθημερινά ισπανικά, να διαβάζει αγγλική βιβλιογραφία και να συγγράφει την εργασία του στα ελληνικά.

Μία έρευνα ωστόσο «δεν τελειώνει μέχρι να γραφτεί» (Bell, 2005:295). Από την ανάλυση του εθνογραφικού υλικού προέκυψε ένα κείμενο που ακολουθούσε λίγο πολύ την τρέχουσα δομή της εργασίας, αλλά που σε καμία περίπτωση δεν

μπορούσε να θεωρηθεί ολοκληρωμένο. Το αρχικό κείμενο αυτό ακολούθησαν πολλές διορθώσεις και αλλαγές, προσθέτοντας και αφαιρώντας υλικό, σε σημείο δημιουργίας αισθήματος αποστροφής! Ακόμα, από τη στιγμή που κάθε εθνογραφία αποτελεί το προϊόν ερμηνείας του εθνομουσικολόγου, αν και προσπαθώ να διατηρήσω μία όσο το δυνατόν ουδέτερη στάση παρουσιάζοντας την γνώμη και σκέψη των υποκειμένων της έρευνας και συνομιλητών μου στο πεδίο σε διάλογο με τη βιβλιογραφία, αναγνωρίζω πως ούτε και εγώ μπορώ να ξεφύγω από τις προσωπικές μου προκαταλήψεις και ιδέες. Τέλος, στα πλαίσια της επιστημονικής δεοντολογίας και προφύλαξης των συνομιλητών μου, τα ονόματά τους παραμένουν αυτούσια μετά από συναίνεσή τους, χωρίς να αναφέρεται ωστόσο το επίθετό τους (η περίπτωση του Teo Farfan, όπου, φαινομενικά, αποκαλύπτεται το εοίθετό του, είναι στην πραγματικότητα καλλιτεχνικό ψευδώνυμο).

## Σύντομη ιστορική αναδρομή

Προτού βρεθώ στο πεδίο και προχωρήσω στην ερμηνεία αυτού, θεώρησα απαραίτητη την κατανόησή του μέσα από δευτερογενείς ιστορικές πηγές. Για τον ίδιο λόγο, για την καλύτερη δηλαδή κατανόηση της παρούσας εθνογραφίας, προβαίνω πρώτα σε μία σύντομη ιστορική αναδρομή, επιθυμώντας να σκιαγραφήσω αδρά την πορεία που ακολούθησαν οι κοινωνίες των Άνδεων και, συνεπαγόμενα και η κουλτούρα τους, ιστορική αναδρομή που κρίνω αναγκαία ώστε να μπορέσω παρακάτω να περιγράψω με μεγαλύτερη σαφήνεια την σύγχρονη μουσική τους.

Πρώτα από όλα, επιθυμώ να αναφέρω και να τονίσω την ύπαρξη πολλών και διαφορετικών μεταξύ τους εθνοτικών ομάδων και πολιτισμών, που προηγούνται της αυτοκρατορίας των Ίνκας, η οποία λαμβάνει τόσο μεγάλη προβολή, τόσο προς τα μέσα όσο και προς τα έξω της χώρας. Στην πραγματικότητα, οι Ίνκας εξουσίασαν τα εδάφη αυτά για πολύ μικρό χρονικό διάστημα, λιγότερο από δύο αιώνες (15<sup>ος</sup>-16<sup>ος</sup> αιώνας). Ο μοναδικός λόγος για αυτήν την προβολή είναι, εκτός των εμβληματικών αρχιτεκτονικών μνημείων που εξακολουθούν να κάνουν αισθητή την ύπαρξη του πολιτισμού αυτού, όπως το Machu Picchu, το γεγονός ότι ήταν η τελευταία μεγάλη αυτοκρατορία που άνθισε στα περουβιανά εδάφη πριν την έλευση των Ισπανών κατακτητών. Πρόκειται για μία αυτοκρατορία αρκετά εξελιγμένη σε όλους τους τομείς της, με τη δική της μουσική κουλτούρα, η οποία πολύ συχνά συνδέεται άρρηκτα με τη σύγχρονη ανδική μουσική, γεγονός το οποίο, όπως θα δείξω παρακάτω, αποτελεί παραπλανητική ανακρίβεια.

Άλλοι σημαντικοί πολιτισμοί πριν τους Ίνκας είναι οι Paracas και Nazca στην ακτή, οι Wari στην ακτή και την οροσειρά, οι Chavín, Tiwanaku και Pucará στην οροσειρά (Hunefeldt, 2004:2) και οι Chacharoyas στον Αμαζόνιο<sup>9</sup>. Τα περισσότερα τεκμήρια αυτών των πολιτισμών είναι αρχιτεκτονικά ερείπια και αντικείμενα όπως κεραμικά σκεύη, όπλα, κοσμήματα ή υφάσματα. Καθένας από τους πολιτισμούς είχε τα δικά του χαρακτηριστικά και τρόπο διοίκησης, ενώ σε πολλές περιπτώσεις

---

<sup>9</sup><https://culturas-preincas.com/>

έχει εξακριβωθεί η εμπορική τους δραστηριότητα και ανταλλαγές με άλλους πολιτισμούς που συνυπήρχαν χρονικά (Hunefeldt, 2004). Ανέκαθεν επομένως υπήρχε μία επικοινωνία μεταξύ των πολιτισμικών ομάδων, μεταξύ των οποίων συνέβαιναν και πολιτισμικές ανταλλαγές.

Αν και κάθε πολιτισμός είχε τα δικά του χαρακτηριστικά, υπήρχαν και κάποιες ομοιότητες μεταξύ τους, για παράδειγμα στη λατρεία. Όπως είναι αναμενόμενο, καθώς οι πληθυσμοί αυτοί ζούσαν σε άμεση επαφή με τη φύση, οι λατρευτικές τους συνήθειες ήταν άμεσα συνδεδεμένες με αυτήν, όπως συμβαίνει άλλωστε και στις περισσότερες τροφосуλλεκτικές κοινωνίες. Αυτό που προκαλεί εντύπωση ωστόσο είναι η λατρεία κοινών θεών, τόσο στην ακτή όσο και στην οροσειρά. Δύο κύριες θεϊκές φιγούρες, κοινές μεταξύ κάποιων πολιτισμών, είναι οι θεοί Pachacámac και Wiraqocha. Σε ορισμένες περιπτώσεις έχουμε λατρεία θηλυκών θεοτήτων στις οποίες αποδίδονταν ιδιότητες αντίστοιχες με αυτές των προαναφερθέντων θεών, για παράδειγμα η λατρεία της μητέρας γης, Pachamama<sup>10</sup>. Με την έλευση των Ίνκας όμως επιβλήθηκε η λατρεία του Ήλιου ως κύριου θεού εις βάρος όλων των υπόλοιπων θεοτήτων, οι οποίες εξακολουθούσαν ωστόσο να λατρεύονται τοπικά από τους κατακτηθέντες πληθυσμούς.

Η κυριαρχία των Ίνκας επί των πληθυσμών που προϋπήρχαν στα περουβιανά εδάφη, δεν έγινε πάντοτε αναίμακτα. Πολλές ήταν οι περιπτώσεις αντίστασης των κοινοτήτων στην ιμπεριαλιστική πολιτική των Ίνκας. Ωστόσο, όπως είναι γνωστό, αυτοί επικράτησαν τελικώς σε μεγάλο μέρος της οροσειράς των Άνδεων, διαδίδοντας και επιβάλλοντας τη δική τους κουλτούρα και το δικό τους διοικητικό σύστημα (Hunefeldt, 2004:16-20). Ο αυταρχικός τρόπος επιβολής των παραπάνω οδήγησε στην σύνταξη πολλών κατακτηθέντων εθνοτήτων με το μέρος των Ισπανών κατακτητών στη διάρκεια των αγώνων τους για κυριαρχία επί των Ίνκας τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Σε πολλές περιπτώσεις, οι ιθαγενείς τους υποδέχθηκαν επιδεικνύοντας γενναιόδωρη φιλοξενία και φιλικές διαθέσεις.

Είναι σημαντικό να καταλάβουμε ότι δεν αποτελούσαν όλοι οι πληθυσμοί που κατοικούσαν στο Περού πριν την έλευση των αποικιοκρατών ένα ενιαίο πολιτισμικό σύνολο, καθώς και ότι η αυτοκρατορία των Ίνκας δημιουργήθηκε και κυριάρχησε

---

<sup>10</sup>pacha στα κέτσουα σημαίνει γη. Pachacámac σημαίνει ο πατέρας γη και pachamama η μητέρα γη

μέσω καταπίεσης και, σε πολλές περιπτώσεις, βίας. Πολλοί από τους πληθυσμούς που βρίσκονταν υπό τον ζυγό της δεν ήταν ικανοποιημένοι από το σύστημα διακυβέρνησης και τις συστηματικές πιέσεις που ασκούσαν (Hunefeldt, 2004:19-20). Όσοι από αυτούς συμάχησαν με τους κατακτητές βρέθηκαν, συνήθως, σε πιο προνομιακή θέση αργότερα: η γη τους δεν μοιράστηκε στους κατακτητές, όπως συνηθιζόταν, και ως εκ τούτου κατάφεραν να διατηρήσουν μία μεγαλύτερη αυτονομία και ελευθερία, τουλάχιστον σε οικονομικό επίπεδο, από ότι άλλες ομάδες ιθαγενών (Romero, 2001).

Οι Ισπανοί έφτασαν στο Περού το έτος 1531, υπό την αρχηγία του Francisco Pizarro, έπειτα από αρκετές ανεπιτυχείς προσπάθειες. Η πρώτη αποβίβαση έγινε στο Βόρειο Περού και σταδιακά οι Ισπανοί επεκτάθηκαν στα υπόλοιπα εδάφη, κατακτώντας την ινκαϊκή πρωτεύουσα (Cuzco) το 1532 και ιδρύοντας τη νέα πρωτεύουσα του βιρεινάτου του Περού, την Λίμα, το 1535 (Hunefeldt, 2004:34-37). Το Cuzco, αν και η σημαντικότερη πόλη της ινκαϊκής αυτοκρατορίας, βρισκόταν πολύ μακριά από τη θάλασσα για να λειτουργήσει αποτελεσματικά ως η νέα πρωτεύουσα. Παρέμεινε ωστόσο – και παραμένει ακόμα και σήμερα – ένα από τα σημαντικότερα αστικά κέντρα της οροσειράς. Από τους αιώνες που ακολούθησαν την εγκαθίδρυση του αποικιακού καθεστώτος δεν έλειψε η πολιτική αστάθεια λόγω αντιμαχιών ανάμεσα στους Ευρωπαίους ηγέτες και οι εξεγέρσεις εναντίον τους λόγω των αυθαιρεσιών, βιαιοτήτων και αδικιών στις οποίες αυτοί συχνά προέβαιναν εις βάρος των ιθαγενών. Ήταν ωστόσο πάντα ανεπιτυχείς (Hunefeldt, 2004:38-40). Εξέχουσες φιγούρες στις εξεγέρσεις αυτές υπήρξαν οι Juan Santos Atahualpa και Tupac Amaru II (Hunefeldt, 2004:92).

Οι πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα χαρακτηρίζονται από πολιτική αναταραχή σε όλη την έκταση της Λατινικής Αμερικής. Είναι η εποχή που οι κρεολικές και mestizo ελίτ των αποικιοκρατιών επιθυμούν την αποκοπή τους από το ισπανικό στέμμα. Ο απελευθερωτικός αγώνας για τη δημιουργία ενός ανεξάρτητου περουβιανού κράτους ξεκίνησε το 1821 και το 1826 το Περού ήταν πλέον αναγνωρισμένο ανεξάρτητο κράτος (Hunefeldt, 2004:104-105). Από το έτος της ανεξαρτησίας του και μέχρι πρόσφατα, το Περού ταλανίζεται από οικονομική και πολιτική αστάθεια, με τις δημοκρατικές κυβερνήσεις να αντικαθιστώνται διαρκώς από στρατιωτικές

δικτατορίες και απολυταρχικά καθεστώτα. Τραγικότερη ίσως περίοδος εσωτερικής αστάθειας να αποτελεί η περίοδος της τρομοκρατίας, κατά τη δεκαετία 1980, με την εμφάνιση ένοπλων αριστερών οργανώσεων (Sendero Luminoso, Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) και τις ένοπλες αναμετρήσεις στο εσωτερικό της χώρας που κόστισαν τις ζωές ανταρτών, αγροτών και απλών πολιτών.

Ακόμα και μετά το πέρας αυτής της περιόδου, η εσωτερική σταθερότητα δεν αποκαταστάθηκε. Τα πρόσφατα γεγονότα των τελευταίων δύο χρόνων, η απόπειρα πραξικοπήματος του πρώην προέδρου Pedro Castillo (7 Δεκεμβρίου 2022) και η μετέπειτα ανάληψη της ηγεσίας της χώρας από την Dina Boluarte, μαζί με το πλήθος διαδηλώσεων και διαμαρτυριών που ακολούθησαν και την, σε αρκετές περιπτώσεις, βίαιη καταστρατήγηση αυτών, αποτελούν το πιο σύγχρονο παράδειγμα. Κατά την παραμονή μου στο πεδίο, οι συνομιλητές μου μίλησαν για την κατάσταση του τελευταίου ενάμιση χρόνου, αναφέροντάς μου τον φόβο που υπάρχει από τους πολίτες προς την κυβέρνηση και την αποδοκιμασία της Boluarte ως προέδρου της χώρας.

Το πρόβλημα είναι ότι καθ' όλα τα χρόνια διακυβέρνησής του, το Περού κυβερνιόταν πάντα από άτομα που ανήκαν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, από μία κρεολική κοινωνικοπολιτική ελίτ. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, ακόμα και μετά την ανεξαρτησία και το πέραςμα στην δημοκρατική εποχή, οι ανάγκες του μεγαλύτερου μέρους του πληθυσμού της χώρας, ειδικά των ιθαγενών, να μην ακούγονται και να μην αντιμετωπίζονται ποτέ. Όπως αντιλήφθηκα από τις συνομιλίες μου με τους πληροφορητές μου, αλλά και διαβάζοντας κομμάτια της σύγχρονης ιστορίας του Περού (Hunefeldt, 2004), ακόμα και σε περιπτώσεις όπου οι επίδοξοι πολιτικοί υπόσχονταν την υποστήριξη των ιθαγενών πληθυσμών, οι υποσχέσεις που είχαν δοθεί κατά την προεκλογική περίοδο εξανεμίζονταν αμέσως μετά την εκλογή των πολιτικών εκπροσώπων.

## Το πεδίο

Βασικό χαρακτηριστικό του Περού, όπως και άλλων κρατών της Νοτίου Αμερικής, είναι ο πολυεθντικός χαρακτήρας του. Το Περού χωρίζεται γεωγραφικά, αλλά και πολιτισμικά σε τρεις ζώνες: την ακτή, την οροσειρά και τη ζούγκλα (costa-sierra-selva). Τον διαχωρισμό αυτόν ακολουθούν και οι διάφορες μουσικές κουλτούρες και παραδόσεις της χώρας, οι οποίες διαφοροποιούνται από περιοχή σε περιοχή. Οι κάτοικοι της χώρας αναγνωρίζουν και ενστερνίζονται αυτόν τον διαχωρισμό σε πολλαπλά επίπεδα. Σημαντικό επίσης στην αντίληψη των σύγχρονων ανθρώπων είναι το δίπολο ακτή-οροσειρά, το οποίο αντιστοιχείται εθνοτικά-κοινωνικά με το δίπολο mestizo-indio<sup>11</sup>. Έτσι, οι πόλεις της ακτής και ειδικά η Λίμα, θεωρείται ότι ανήκουν σε μία mestizo κουλτούρα, ενώ η οροσειρά εν γένει, τόσο τα χωριά όσο και οι πόλεις θεωρούνται περισσότερο indios.

Η πεποίθηση αυτή θα πρέπει να έχει αφενός ιστορικές καταβολές, με την ίδρυση μεγάλων πόλεων στα παράκτια της χώρας από τους Ισπανούς και την ταύτιση σε μεγάλο βαθμό της οροσειράς με τον προκολομβιανό (και άρα μη ευρωπαϊκό) πολιτισμό των Ίνκας, με τον οποίον ήρθαν αντιμέτωποι οι κατακτητές και αφετέρου να απορρέει από τη σύγχρονη εθνοτική σύσταση των περιοχών: στις ορεινές περιοχές βλέπει κανείς κατά γενική ομολογία σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό ιθαγενή χαρακτηριστικά από ότι στην ακτή, όπου οι πληθυσμοί είναι πολύ περισσότερο αναμειγμένοι, αλλά και στα αγροτικά επαγγέλματα που εξασκούνται κυρίως στην οροσειρά σε αντίθεση με άλλα επαγγέλματα, όπως το εμπόριο, που εξασκούνται στην ακτή. Στην οροσειρά επίσης, έχουμε την εφαρμογή του διπόλου mestizo-indio και στη σχέση πόλης-χωριού αντίστοιχα. Στην περίπτωση αυτή όμως, η αντιπαράθεση θεμελιώνεται κατά βάση σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο/στάτους.

Η παρούσα εργασία καταπιάνεται με τη μουσική των νότιων περουβιανών Άνδεων, πιο συγκεκριμένα του γεωγραφικού διαμερίσματος του Cusco, επομένως με απασχολεί η μουσική και η κοινωνικοπολιτισμική δομή της οροσειράς. Φυσικά, η

---

<sup>11</sup> οι εθνοτικοκοινωνικές κατηγορίες εξηγούνται παρακάτω



περιγραφή αυτής, όπως θα φανεί, σε αρκετές περιπτώσεις γίνεται σε αντιδιαστολή προς την ακτή. Η περιοχή της ζούγκλας, σύμφωνα με την προσωπική μου εμπειρία, δεν εμφανίζεται τόσο συχνά στα πολιτισμικά δρώμενα που λαμβάνουν χώρα στην οροσειρά όσο οι άλλες δύο περιοχές. Όσον αφορά τη βιβλιογραφία, οι εθνογραφίες που καταπιάνονται με εθνομουσικολογικά ζητήματα των παράκτιων και των ορεινών περιοχών υπερέχουν κατά πολύ σε αριθμό αυτών που καταπιάνονται με τη ζούγκλα. Για την τελευταία, μεγάλος αριθμός μελετών κινείται γύρω από την χρήση της *haya huasca* ή τα κινήματα αυτονομίας των ιθαγενών κοινοτήτων, συνεισφέροντας σε ένα corpus μελετών των ανθρωπιστικών επιστημών ευρύτερα, όχι απαραίτητα εθνομουσικολογικού.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, λόγω της πολυεθνοτικότητας του κράτους, ζητήματα όπως ο αυτοπροσδιορισμός των ιθαγενών κοινοτήτων και η κρατική αναγνώρισή τους ως τέτοιων, καθώς και η διεκδίκηση και ο σεβασμός των δικαιωμάτων τους, είναι ζητήματα που έχουν κεντρικό ρόλο στην καθημερινή πολιτική ατζέντα και που επανεμφανίζονται ανά τακτά χρονικά διαστήματα. Ωστόσο, όλες οι προσπάθειες του κράτους για τη διευθέτηση αυτών των ζητημάτων έχουν χαρακτηριστεί από τους ίδιους τους πολίτες στην πλειονότητά τους ανεπαρκείς και επιφανειακές. Θα αναφέρω μόνο ότι το κράτος του Περού πολύ πρόσφατα άρχισε πραγματικά να δίνει σημασία στα ζητήματα αυτά, προβαίνοντας στην ίδρυση αρμόδιων θεσμών και την θέσπιση νομικών όρων, αλλά και νόμων για την προστασία των ιθαγενών κοινοτήτων. Στο 6<sup>ο</sup> κεφάλαιο του Συντάγματος του 1993 καταγράφονται βασικά δικαιώματα των ιθαγενών ατόμων ως προς την ιδιοκτησία, ενώ αναφέρεται και ο αυτόνομος χαρακτήρας των κοινοτήτων (Perú Const. art. 88 & 89). Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι για τον χαρακτηρισμό των ιθαγενών κοινοτήτων, σε επίσημο επίπεδο υπάρχουν δύο όροι: *comunidades indigenas* και *comunidades nativos*. Οι όροι *indigena* και *nativo* στα ελληνικά θα μεταφράζονταν μάλλον αμφότερες ως *ιθαγενείς*, ωστόσο, στα ισπανικά, όπως και στα αγγλικά (*indigenous* και *native* αντίστοιχα), αποτελούν δύο διαφορετικές λέξεις, εκ των οποίων, στην περίπτωση του Περού, η πρώτη αναφέρεται στις ιθαγενείς κοινότητες της οροσειράς και η τελευταία στις ιθαγενείς κοινότητες αποκλειστικά του Αμαζονίου (Millones, 2010:170-173). Δεν καταδικάζω τη θέσπιση και χρήση αυτών των όρων, αντίθετα, η

θέσπισή τους ήρθε να καλύψει ένα κενό που υπήρχε επί αιώνες στη νομική ορολογία. Αυτό που επιθυμώ να δείξω αναφέροντας τον διαχωρισμό αυτό, είναι η κατηγοριοποίηση των αυτοχθόνων πληθυσμών από πλευράς του κράτους, την αντίληψη του κράτους απέναντι στις κοινότητες αυτές, τις οποίες προφανώς αντιμετωπίζει ως διαφορετικές με βάση τη γεωγραφική (και πιθανώς και πολιτισμική) τους θέση.

Την προσωπική μου μελέτη απασχόλησε αρκετά ο όρος *indigena*, ενώ μάλιστα ο αρχικός τίτλος της εθνογραφίας ήταν «Ανδική μουσική και ιθαγενής ταυτότητα», μεταφράζοντας τον όρο ιθαγενής από τον όρο *indigeno* που τόσο πολύ είχα συναντήσει στην βιβλιογραφία. Παρ' όλα αυτά, όπως θα δείξω παρακάτω, η χρήση του όρου αυτού απορρίφθηκε στην πορεία, κυρίως γιατί τα ίδια τα υποκείμενα της έρευνας, κατά μεγάλη πλειονότητα, τον απέρριπταν. Περισσότερα όμως για αυτό θα αναφέρω στη συνέχεια. Ο όρος *nativo* και οι κοινότητες που προσδιορίζει δεν θα με απασχολήσουν.

Η έρευνα ουσιαστικά πραγματοποιήθηκε σε 3 περιοχές. Ξεκίνησα πρώτα ψάχνοντας πληροφορίες στην πόλη του Huancayo, μία μικρή πόλη με σημαντική μουσική παράδοση και επιρροή σε εθνικό επίπεδο, που βρίσκεται στο ομώνυμο γεωγραφικό διαμέρισμα, στις νοτιοκεντρικές περουβιανές Άνδεις. Το κέντρο της πόλης είναι μικρό, με μερικά εναπομείναντα αποικιακά κτήρια στην πιο κεντρική περιοχή του. Αν και σχετικά ήσυχη – όσο ήσυχη μπορεί να είναι μία λατινοαμερικανική πόλη – κατά τη διάρκεια της ημέρας, το βράδυ η πόλη ζωντανεύει και ο κόσμος, ιδιαίτερα οι πιο νεαροί σε ηλικία και οι φοιτητές, γεμίζει τις γειτονιές με τα κλαμπ και τις πλατείες. Η μουσική που συνάντησα σε αυτά τα μέρη ωστόσο δεν ανήκει σε αυτό που ονομάζεται (και που αμέσως μετά θα εξηγήσω) ανδική μουσική. Η μουσική που ακούγεται στην καθημερινότητα και από το μεγαλύτερο μέρος των ανθρώπων είναι δημοφιλής μουσική όπως *salsa*, *cumbia*, *reggaeton* και *pop* (κυρίως από τις ΗΠΑ) και σε κάποιες περιπτώσεις *chicha*, μουσικό είδος προερχόμενο από, και αρκετά κοντινό στην ανδική μουσική. Αν και κατά τη σύντομη παραμονή μου στην πόλη του Huancayo δεν συνάντησα καμία μουσική εκδήλωση, τα άτομα με τα οποία συνομίλησα μου παρείχαν άπλετες πληροφορίες για περεταίρω μελέτη, επαληθεύοντας έτσι τα λεγόμενά τους περί

μεγάλων μουσικών από την περιοχή. Η περιοχή αυτή ωστόσο δεν αποτέλεσε το επίκεντρο της έρευνάς μου, αλλά η έρευνά μου σε αυτήν λειτούργησε βοηθητικά για την κατανόηση του ερευνητικού μου αντικειμένου, ενώ αποτέλεσε και μία πρώτη επαφή με τις ανδικές κοινωνίες.

Η επόμενη πόλη στην οποία βρέθηκα και η οποία αποτελεί το κεντρικό σημείο της έρευνας είναι η πόλη του Cuzco. Η αυτοκρατορική πόλη, όπως αποκαλείται επειδή υπήρξε η πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας των Ίνκας, είναι σήμερα ένα από τα μεγαλύτερα αστικά κέντρα της οροσειράς και ίσως η πιο γνωστή και τουριστική πόλη αυτής. Η αίγλη και η δημοφιλία της οφείλεται σε πολύ μεγάλο βαθμό ακριβώς στην τύχη της να έχει υπάρξει η αυτοκρατορική πρωτεύουσα και μεγάλο μέρος της τουριστικής προώθησής της απορρέει από αυτήν της την ιδιότητα. Πολεοδομικά, χωρίζεται σε γειτονιές (*municipalidades*) οι οποίες λίγο πολύ είναι όλες δομημένες με τον ίδιο τρόπο. Εξαίρεση αποτελεί το ιστορικό κέντρο της πόλης, το οποίο συγκροτείται από καλοδιατηρημένα αποικιοκρατικά κτήρια και πλατείες. Σε αυτό βρίσκονται τα περισσότερα, αν όχι όλα, μουσεία και τα κύρια τουριστικά αξιοθέατα. Η θέαση τουριστών εκτός της περιοχής του ιστορικού κέντρου είναι σπάνιο φαινόμενο, ενώ η γενικότερη πολιτισμική και καλλιτεχνική δραστηριότητα επίσης εντοπίζεται στην περιοχή αυτήν και είναι, σε αρκετές περιπτώσεις, συνδεδεμένη με κάποιον τρόπο με τον τουρισμό.

Όπως είναι αναμενόμενο, η ιστορική ταυτότητα της πόλης αποτελεί προϊόν τουριστικής εκμετάλλευσης, ενώ η δημοφιλία της προς τους τουρίστες συμβάλλει στην έντονη προώθηση της τοπικής κουλτούρας. Κατά τον έναν μήνα της παραμονής μου στην πόλη, οι φολκλορικές παρελάσεις, οι οποίες αποτελούσαν ουσιαστικά αποκομμένο δείγμα κάποιας *fiesta patronal*, εκδήλωση στην οποία θα αναφερθώ παρακάτω, ήταν σχεδόν καθημερινό φαινόμενο στον χώρο γύρω από την κεντρική πλατεία. Θα έλεγε κανείς λοιπόν με ασφάλεια ότι το ιστορικό κέντρο αποτελεί την καρδιά της πόλης, ειδικά η πλατεία του. Άλλο χαρακτηριστικό του κέντρου είναι η ύπαρξη πλανόδιων μουσικών, κάτι που, προς μεγάλη μου έκπληξη, δεν είναι τόσο συνηθισμένο στην υπόλοιπη χώρα και, σίγουρα, ούτε στις λιγότερο τουριστικές περιοχές. Νομίζω πως είναι ασφαλές να πω πως το κέντρο αποτελεί έναν κόσμο συνάντησης της κουλτούρας του Περού με τη δυτική κουλτούρα των

περισσότερων τουριστών. Είναι αυτή η σύζευξη που σχηματίζει έναν δραστήριο πολιτισμικά πυρήνα, ο οποίος βασίζεται στην φολκλορική αναβίωση ινκαϊκών στοιχείων και την επίδειξη των σύγχρονων ανδικών παραδόσεων.

Η μουσική που δεσπόζει στις πολιτισμικές εκδηλώσεις που λαμβάνουν χώρα στο κέντρο είναι η ανδική μουσική, κατά βάση huaynos (περισσότερα για το μουσικό αυτό είδος παρακάτω) ή άλλα είδη ανδικής μουσικής. Οι πλανόδιοι μουσικοί μπορεί να παίζουν από όλα τα είδη μουσικής, ωστόσο, ο αριθμός προκολομβιανών μουσικών οργάνων, όπως quepas και zamproñas, τα οποία ταυτίζονται συχνά με την ιθαγενή κουλτούρα και το ινκαϊκό παρελθόν, είναι μεγάλος. Αντίστοιχα, η μουσική που παίζεται με αυτά τα όργανα από τους πλανόδιους μουσικούς ανήκει στη world music ή, όπως μου το περιέγραψαν κάποιοι από αυτούς, *μουσική με πνευστά όργανα των Άνδεων*. Κατά την παραμονή μου στην πόλη του Cuzco επίσης παρακολούθησα μέρος της fiesta patronal του San Jerónimo, την οποία χρησιμοποίησα ως ευκαιρία επαφής με την ανδική κουλτούρα και μουσική και τους μουσικούς της. Μέρος της εργασίας αφιερώνεται ακριβώς στις γιορτές αυτές.

Το τρίτο μέρος στο οποίο βρέθηκα για τους σκοπούς της επιτόπιας έρευνάς μου ήταν το χωριό του San Salvador, μία ώρα περίπου έξω από την πόλη του Cuzco. Ο λόγος που με οδήγησε εκεί ήταν μία fiesta patronal την οποία θεώρησα σκόπιμο να παρακολουθήσω μετά την παρευρέσή μου σε αυτή του San Jerónimo στο Cuzco. Το San Salvador είναι ένα μικρό χωριό το οποίο κανείς πραγματικά δεν έχει κάποιον λόγο για να επισκεφθεί εκτός από κάποια αντίστοιχη εκδήλωση. Αυτό φάνηκε και από τον αναπάντεχα μεγάλο αριθμό των colectivos<sup>12</sup> που υπήρχαν την κύρια μέρα των εορτασμών, όχι μόνο προς το Pisac, την κοντινότερη πόλη για την οποία αναχωρούν συνήθως, αλλά και απευθείας προς το Cuzco. Το ηχοτοπίο του χωριού ήταν πολύ διαφορετικό από αυτό της πόλης. Γενικώς θα έλεγα πως, όσο πιο ψηλά στα βουνά και όσο πιο έξω από τις πόλεις πηγαίνει κανείς, τόσο περισσότερο κέτσουα, chichera και ανδική μουσική και λιγότερο ισπανική γλώσσα και λάτιν και pop μουσικά είδη ακούει.

---

<sup>12</sup> μικρά λεωφορεία χωρητικότητας 10-15 ατόμων, πολύ κοινά στην Λατινική Αμερική

## **Γνωρίζοντας το αντικείμενο στο πεδίο**

### **Ποια είναι η ανδική μουσική;**

Η ανδική μουσική είναι καταρχήν η μουσική των Άνδεων. Ορίζεται καταρχάς γεωγραφικά ως η μουσική που παράγεται στην γεωγραφική περιοχή της οροσειράς των Άνδεων. Ο ορισμός όμως οφείλει να επεκταθεί και να συγκεκριμενοποιηθεί. Δεν είναι μόνο ένα το είδος μουσικής που παράγεται και καταναλώνεται στις Άνδεις. Επίσης, οι Άνδεις είναι μία γεωγραφική περιοχή που απλώνεται σε μία τεράστια έκταση, κατά μήκος της Ν. Αμερικής, από την Κολομβία μέχρι την Χιλή και την Αργεντινή. Σε αυτό το κεφάλαιο πραγματοποιείται μία όσο το δυνατόν πιο συμπεριληπτική παρουσίαση της ανδικής μουσικής του Περού, κάνοντας αναφορά στα όργανα, στα διάφορα μουσικά είδη και ειδικότερα το huayno, στο τι είναι και δεν είναι «ανδική» μουσική και στο πότε, πώς, από ποιους και γιατί αυτή επιτελείται.

### **Μουσικά όργανα**

Η αλήθεια είναι ότι υπάρχουν ορισμένες ομοιότητες μεταξύ των διάφορων μουσικών που συναντούνται σε όλη την περιοχή της οροσειράς, κυρίως σε ότι αφορά τα μουσικά όργανα, τα οποία επιλέγω να αποκαλώ ανδικά, διότι, άσχετα από την προέλευσή τους, πλέον αποτελούν μέρος της ανδικής μουσικής και κουλτούρας. Τα βασικότερα από αυτά τα όργανα είναι η quepa (μονός αυλός κλειστού τύπου), η zamroña (αυλός του Πάνα), η tinya (μικρό τύμπανο) και άλλα κρουστά όργανα όπως σείστρα από οπλές μηρυκαστικών και το charango (μικρό έγχορδο λαουτοειδές όργανο). Όλα αυτά τα όργανα εκτός του τελευταίου αποτελούν προκολομβιανά όργανα (Flecher, 2001:506). Σε αυτά προστίθενται επίσης και όργανα ευρωπαϊκής προέλευσης, τα οποία έχουν ενσωματωθεί στην ανδική μουσική σε τέτοιο βαθμό που, στο συγκεκριμένο πλαίσιο, να θεωρούνται

πλέον ανδικά, όπως το βιολί, το ακορντεόν, η ανδική άρπα και διάφορα χάλκινα πνευστά (κυρίως τρομπέτα, κλαρινέτο και σαξόφωνο).



Εικόνα 1: αριστερά: quena, δεξιά: zamboña (πηγές: <https://www.shutterstock.com/el/image-photo/wood-flute-called-quena-traditional-andean-1011225601>, <https://www.flickr.com/photos/alcasami/4683236072>)



Εικόνα 2: αριστερά: charango, δεξιά: βιολί & tinya (πηγές: <https://www.istockphoto.com/photo/south-america-charango-lute-gm517343636-89445039>, <https://www.flickr.com/photos/luisyupanqui/5119349130>)

Εκ πρώτης όψεως, πρόκειται για δύο εντελώς διαφορετικές ομάδες οργάνων, με πολύ διαφορετικό ήχο. Αυτό ακριβώς είναι, τουλάχιστον όπως το καταλαβαίνω προσωπικά, η ανδική μουσική (και η ανδική κουλτούρα γενικότερα): η όσμωση δύο πολύ διαφορετικών κόσμων! Ο *συγκρητισμός* αποτελεί λέξη κλειδί για την κατανόηση της ανδικής κουλτούρας και ταυτότητας. Από την μία πλευρά έχουμε την προκολομβιανή μουσική, από την οποία πλέον επιβιώνουν τα όργανα και κάποιοι ρυθμοί και μελωδίες (Turino, 1993:170 στο Fletcher, 2001:509) και από την άλλη την ευρωπαϊκή μουσική που έφεραν μαζί τους οι κατακτητές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι ορχήστρες χάλκινων πνευστών και τυμπάνων ως το συνηθέστερο μουσικό σχήμα, ειδικά στις αστικές περιοχές, κατά τους εορτασμούς των *fiestas patronales*, που αποτελούν κύρια περίσταση επιτέλεσης της ανδικής μουσικής.

Ανάλογα με την περιοχή και την περίσταση η οργανική συγκρότηση των μουσικών σχημάτων μεταβάλλεται. Στην περιοχή του Huancayo, όπως και γενικότερα στην κοιλάδα του Mantaro, η συνηθέστερη οργανική σύσταση είναι αυτή της τυπικής ορχήστρας (*orchestra típica*) όπως αποκαλείται, η οποία αποτελείται από ευρωπαϊκά μουσικά όργανα όπως σαξόφωνο, κλαρίνο, άρπα και βιολί. Στο Huancayo την ονομάζουν *τυπική [orchestra típica]*, διότι έχει προσαρμοστεί και έχει γίνει αντιπροσωπευτική της περιοχής, ωστόσο θα συναντήσει κανείς την ίδια ορχήστρα και σε άλλα μέρη. Παρ' όλα αυτά, σε κάθε κοινότητα, ακόμα και σε κοντινά μεταξύ τους μέρη, συναντώνται διαφορετικές οργανικές συστάσεις των μουσικών σχημάτων. Όπως μου δήλωσε ο Ρίο, υπάρχουν όμως και όργανα, όπως η *tinaja*, που, ως το αντιπροσωπευτικότερο ανδικό (προκολομβιανό) όργανο της περιοχής, συμμετέχει πάντα σε κάθε μουσικό σχήμα (Ρίο, προσωπική επικοινωνία, 27.09.2023).

Αντίστοιχα, στο Cuzco η οργανική σύνθεση διαφοροποιείται. Η ανδική μουσική στην περιοχή αυτή μπορεί να επιτελείται με ακορντεόν, *queña*, τύμπανο, βιολί, μαντολίνο, άρπα και κιθάρα. Αυτά είναι τα χαρακτηριστικά όργανα της περιοχής. Η *tinaja*, το μικρό προκολομβιανό τύμπανο που είναι τόσο διαδεδομένο σε άλλες περιοχές, εδώ δεν εμφανίζεται ή εμφανίζεται πολύ σπάνια. Οι ορχήστρες χάλκινων

πνευστών εξακολουθούν να συναντώνται, ειδικά στις μεγάλες εκδηλώσεις όπως οι fiestas patronales και οι γάμοι, κυρίως στις αστικές περιοχές.

### **Μουσικά είδη και ύφη**

Από τα πολλά και σύνθετα είδη που συναντώνται στο Περού, τα huayno/wayno, yaraví, muliza και tunantada είναι τα πλέον περουβιανά ανδικά είδη (Romero στο Olsen & Sheehy, 1998:476-477). Εκτός αυτών, στις περιοχές πλησίον των συνόρων συναντώνται και άλλα μουσικά είδη, περισσότερο διαδεδομένα στις γειτονικές ανδικές χώρες, όπως, μεταξύ άλλων, το sanjuanito, πολύ δημοφιλές στο Εκουαδόρ, αλλά γνωστό επίσης και στο βόρειο Περού ή το taquirari της Βολιβίας, γνωστό επίσης και στο νοτιοανατολικό Περού. Τα μουσικά όργανα που αναφέρθηκαν παραπάνω συνηθίζουν να χρησιμοποιούνται στα είδη αυτά και οι περιστάσεις επιτέλεσής τους είναι οι ίδιες με αυτές του huayno που θα εξετασθούν παρακάτω. Στο τελευταίο αυτό είδος δίνεται μεγαλύτερη προσοχή στην παρούσα μελέτη καθώς πρόκειται για το γνωστότερο και σημαντικότερο μουσικό είδος της περιοχής που με απασχολεί.

Ακόμα, σχετικά με το μουσικό ύφος, αξίζει να σημειωθεί πως αυτό μπορεί να αλλάζει από περιοχή σε περιοχή και να γίνεται σε κάποιες περιπτώσεις πιο «σκληρό», «γλυκό» ή «μελαγχολικό» ή ακόμα πιο «γρήγορο», «αργό», «αυστηρό» ή «χαλαρό», για να αναφέρω εδώ μερικούς μόνο χαρακτηρισμούς που έχω συναντήσει διάσπαρτους στη βιβλιογραφία (Turino στο Olsen & Sheehy, 1998:217).

### **Wayno/Huayno**

Αν και υπάρχουν διάφορα είδη που υπάγονται στην ανδική μουσική, το σημαντικότερο και πιο διαδεδομένο από αυτά στο Περού είναι αναμφισβήτητα το wayno ή huayno (Fletcher, 2001:508). Οι συζητήσεις που είχα με τους συνομιλητές μου στο πεδίο περιστρέφονταν διαρκώς γύρω από αυτό. Κάθε περιοχή έχει το δικό



της στιλ huayno και την δική της οργανική σύσταση για αυτό. Για την περιοχή του Cuzco, το χαρακτηριστικό μουσικό σχήμα για το huayno είναι σαξόφωνο, κιθάρα και queena. Κατά περίπτωση μπορεί να προστεθούν ηλεκτρικό μπάσο και ντραμς, σύσταση που ανταποκρίνεται, όπως είναι εμφανές από τη χρήση σύγχρονων μουσικών οργάνων (ντραμς, ηλεκτρικό μπάσο), όχι μόνο στην παραδοσιακή μορφή του huayno, αλλά και σε μία νέα, εκμοντερνισμένη εκδοχή του.

Πρόκειται για ένα μουσικό είδος που αγκαλιάζεται από όλο το περουβιανό ανδικό κοινό και που συναντάται οπωσδήποτε σε κάθε περίπτωση επιτέλεσης ανδικής μουσικής, συνοδευόμενο συνήθως από τον ομώνυμο χορό. Όπως είναι λογικό και όπως συμβαίνει με κάθε έκφραση της παράδοσης, το huayno αλλάζει και μεταβάλλεται διαρκώς. Εκτός από την παραδοσιακή του μορφή, συναντάται σε μία μοντέρνα εκδοχή του, με σύγχρονα μουσικά όργανα, αλλά και σε συνδυασμό με άλλα μουσικά είδη, εντελώς ξένα προς την ανδική παράδοση, όπως η ροκ<sup>13</sup>.

Ως προς το δίπολο παραδοσιακό-νέο huayno, από την εργασία μου στο πεδίο φαίνεται πως οι περισσότεροι προσδίδουν μεγαλύτερη νομιμότητα στο παραδοσιακό. Αναγνωρίζουν το μοντέρνο huayno ως τέτοιο και ως λογική συνέχιση του παραδοσιακού, αλλά δεν φαίνεται να κατέχει την ίδια θέση στις καρδιές τους. Ο García Canclini έχει αναφέρει για τα huaynos πως «δεν υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα σε μοντέρνα και παραδοσιακά, αλλά αυτά τα τελευταία εισέρχονται και εξέρχονται διαρκώς στην σύγχρονη πραγματικότητα (modernidad), καθώς τα μοντέρνα προσδιορίζουν την παράδοση για να την νομιμοποιήσουν» (Canclini, 1995:257 στο Landeo, 2022:212). Η αλήθεια της παρατήρησης αυτής αναδύεται και μέσα από την πραγματικότητα της σύγχρονης παραγωγής: τα τραγούδια που συνθέτονται έχουν σε γενικές γραμμές απήχηση στο ευρύ κοινό, ενώ διατηρούν πάντα τα βασικά χαρακτηριστικά του παραδοσιακού huayno. Επομένως, θα μπορούσαμε ίσως να πούμε πως η παραδοσιακή μορφή του huayno εξακολουθεί να υπάρχει και να επιβιώνει μέσα στη σύγχρονη μορφή του. Η προσωπική μου εμπειρία έδειξε πως, στην καθημερινότητα, τόσο παλαιά όσο και νέα huaynos ακούγονται εξίσου και δεν φαίνεται οι ακροατές να κάνουν κάποια διάκριση

---

<sup>13</sup> παράδειγμα αυτής της μουσικής μίξης είναι το συγκρότημα Pueblo Rebelde

ανάμεσα σε αυτά σε ότι αφορά το πότε θα επιλέξουν να ακούσουν το ένα και πότε το άλλο.

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που διακρίνει το huayno είναι ο ομώνυμος ρυθμός των 2/4, αποτελούμενος από ένα ισχυρό τέταρτο και δύο ασθενή όγδοα (-υυ) και το περιεχόμενο των στίχων των τραγουδιών, τα οποία πραγματεύονται θέματα όπως ο έρωτας, η ερωτική απογοήτευση, η αγάπη για τον τόπο καταγωγής του ατόμου, αλλά και κοινωνικά ζητήματα (κυρίως στα παλαιότερα huaynos, του προηγούμενου αιώνα, κατά τον οποίο συνέβησαν πολλές κοινωνικές αλλαγές). Οι περισσότεροι προσδιορίζουν το huayno με όρους αισθητικούς, χαρακτηρίζοντάς το ως γλυκό και ήρεμο, αλλά μελαγχολικό (Mayda, προσωπική επικοινωνία, 26.09.2023; Pío, προσωπική επικοινωνία, 27.09.2023; Teo, προσωπική επικοινωνία, 13.10.2023).

Όπως η ανδική μουσική στο σύνολό της, έτσι και το huayno δεν μπορούσε να μην προέρχεται από τη συνένωση αυτόχθονων και ευρωπαϊκών μουσικών στοιχείων. Η φόρμα του είναι στροφική (ακολουθώντας συνήθως μία μορφή AABB) (Romero στο Olsen & Sheehy, 1998:477), με επαναλαμβανόμενη μελωδία και στίχους που την ακολουθούν. Άλλο χαρακτηριστικό είναι η εναλλαγή ανάμεσα σε μείζονες και ελάσσονες τρόπους, γεγονός που μάλλον έχει επίσης συμβάλλει, μαζί με το λυρικό περιεχόμενο, στον χαρακτηρισμό του ως μελαγχολικό. Το τελευταίο πιθανώς να έχει να κάνει και με την κατιούσα κίνηση που συνήθως ακολουθεί η μελωδία. Αν και ως προς την στροφικότητά του το huayno προσιδιάζει αρκετά στην ισπανική romance, φέροντας μία «έντονη αποικιοκρατική σφραγίδα», όπως το θέτει ο Tucker (Tucker, 2013:39), άλλες πλευρές του είναι καθαρά ιθαγενικές, όπως η χρήση των quechua στους στίχους. Πολλά τραγούδια είναι στα ισπανικά, αλλά είναι αρκετές και οι περιπτώσεις όπου οι στίχοι είναι είτε εξ ολοκλήρου στα quechua είτε σε εναλλαγή με ισπανικά.

Συχνό φαινόμενο είναι επίσης η πραγματοποίηση διασκευών παλαιότερων huaynos εμβληματικών καλλιτεχνών του χώρου, όπου διατηρούνται οι στίχοι, αλλά αλλάζει η μουσική ή/και η οργανική σύσταση. Ο Arguedas έχει γράψει για το huayno: «Το huayno έχει μεταβληθεί λίγο, ενώ οι στίχοι αναπτύσσονται με ταχύτητα και έχουν πάρει μορφές απείρως ποικίλες, σχεδόν μία φόρμα για κάθε άνθρωπο. Ο ινδιάνος (indio), όπως ο σημερινός mestizo, όπως πριν από εκατό

χρόνια, εξακολουθεί να βρίσκει μέσα σε αυτήν τη μουσική την εσωτερική έκφραση του πνεύματος και όλων των συναισθημάτων του... Και τα *νέα huaynos* (*huaynos nuevos*), τα οποία αρχίζουν να μοιάζουν με έργα γνωστών λαϊκών συνθετών (*obras de compositores populares conocidos*), είναι στην πραγματικότητα παραλλαγές των κλασικών θεμάτων» (Arguedas, 1977:7-8, στο Landeo, 2022:211-212). Το συναίσθημα που αναφέρει εδώ ο Arguedas αναδείχθηκε πολύ σημαντικό στον λόγο των συνομιλητών μου για τη μουσική. Μέσα από την έρευνά φάνηκε πως το huayno και η ανδική μουσική γενικότερα φέρει πάντα το συναίσθημα των ατόμου που τη δημιουργεί, τις αναμνήσεις και τις εμπειρίες από την καθημερινότητά του. Αποτελεί επομένως τον φορέα της βιωμένης εμπειρίας του. Όπως λέει και ο Feld, η σημασία του huayno βρίσκεται στην κοινωνική εμπειρία του ακροατή μέσω του οποίου εκφράζεται τελικώς η παράδοση (Feld στο Frith, 2001).

### ***El cóndor pasa*<sup>14</sup> ο «*eso no es netamente andino*»- *El cóndor pasa* ή «αυτό δεν είναι καθαρά ανδικό»**

Ένα άλλο ζήτημα που θέλω να θίξω σε σχέση με το τι είναι ανδική μουσική, είναι το τι *δεν* είναι ανδική μουσική. Όπως ήδη ανέφερα στον πρόλογο, από πολύ μικρή είχα μία πολύ συγκεκριμένη εικόνα μέσα μου για αυτήν, η οποία, όπως ανακάλυψα μπαίνοντας στο πανεπιστήμιο και μελετώντας σχετική βιβλιογραφία, καμία σχέση δεν είχε με την πραγματικότητα. Κατά τις συζητήσεις μου στο πεδίο με άλλους ταξιδιώτες και τουρίστες που προέρχονταν από περιοχές εκτός της λατινικής Αμερικής (κυρίως Ευρωπαίοι), συνειδητοποίησα ότι και αυτοί είχαν μία αντίστοιχη εικόνα για την ανδική μουσική με αυτήν που είχα και εγώ πριν τη μελετήσω περισσότερο. Τι είναι λοιπόν αυτό που τόσοι άνθρωποι έξω από τον πολιτισμικό αυτό χώρο θεωρούν ως ανδική μουσική;

Πρόκειται για ένα είδος μουσικής που θα έλεγα πως ανταποκρίνεται και εντάσσεται περισσότερο στον χώρο της world music. Μουσική που χρησιμοποιεί ανδικά όργανα όπως το βιολί, η άρπα, το charango και η κιθάρα σε συνδυασμό

---

<sup>14</sup> Τίτλος μουσικού κομματιού που σε ένα παγκοσμιοτικό και έθνικ πλαίσιο έχει συνδεθεί σχεδόν στερεοτυπικά με την ανδική μουσική

οπωσδήποτε με ένα τουλάχιστον προκολομβιανό μουσικό όργανο, συνήθως κάποιο πνευστό όπως η quena ή η zampoña ή και τα δύο μαζί και σε κάποιες περιπτώσεις κρουστά όπως τύμπανα και σείστρα. Σε αρκετές περιπτώσεις οι σίχοι, όταν δεν είναι στα ισπανικά, είναι στα κέτσουα και οι τίτλοι και το περιεχόμενο των σίχων πραγματεύονται θέματα που ανήκουν στην κοινοτική ζωή, τον έρωτα ή ακόμα και κάποιο προαποικιακό παρελθόν. Τα εξώφυλλα επίσης των δίσκων αυτού του τύπου μουσικής φαίνεται να ρομαντικοποιούν πλήρως το προ-ισπανικό, κυρίως το ινκαϊκό, παρελθόν της περιοχής των Άνδεων ή/και το σύγχρονο αγροτικό παρόν των «εναπομεινάντων ινδιάνων», ενώ οι ίδιοι οι μουσικοί εμφανίζονται ντυμένοι πολλές φορές με ronchos και άλλα «ιθαγενή» αντικείμενα. Τελευταίο χαρακτηριστικό τους είναι η συχνή κατηγοριοποίηση και προώθηση της μουσικής τους ως «μουσική των Άνδεων» ή μουσική συγκεκριμένων περιοχών και χωρών των Άνδεων ή ακόμα και ως «ινκαϊκή μουσική». Παρατηρείται δηλαδή μία τάση ομοιογενοποίησης και υποστήριξης μίας κοινής ανδικής μουσικής ταυτότητας, την οποία όλοι μου οι συνομιλητές αρνούνται<sup>15</sup>. Πρόκειται για συγκροτήματα όπως οι Intil Ilimani ή για πιο εναλλακτικές και πειραματικές περιπτώσεις όπως οι Alborada, για να αναφέρω δύο από τα γνωστότερα εξ αυτών.

---

<sup>15</sup> Δέχονταν όμως την ύπαρξή της όσον αφορά τα προκολομβιανά ανδικά μουσικά όργανα και επομένως, στη βάση που αυτά κατά κύριο λόγο χρησιμοποιούνται στην συγκεκριμένη περίπτωση, ίσως η επιδίωξη μίας γενικευτικής *πανανδικής*, ουσιαστικά, μουσικής να μην είναι τόσο παράτολμη. Επίσης, η επιδίωξη αυτή νομιμοποιείται εν μέρει βασιζόμενη στην κοινή ινκαϊκή ταυτότητα του παρελθόντος που απορρέει από την ινκαϊκή αυτοκρατορία, η οποία, ας μην ξεχνάμε, στην μέγιστη έκτασή της απλωνόταν από την Κολομβία έως τη Χιλή και την Αργεντινή, διασχίζοντας τις Άνδεις, καταλαμβάνοντας το μεγαλύτερο μέρος της οροσειράς.



Εικόνα 3: το συγκρότημα Inti Illimani<sup>16</sup>



Εικόνα 4: εξώφυλλο δίσκου των Alborada<sup>17</sup>



Εικόνα 5: εξώφυλλο δίσκου των Inti Illimani<sup>18</sup>



Εικόνα 6: μέλος του συγκροτήματος Alborada<sup>19</sup>

Η ανδική μουσική όμως, όπως θα φανεί μέσα και από αυτήν την μελέτη, δεν είναι αυτό. Μπορεί ίσως να θεωρηθεί ότι το παραπάνω μουσικό είδος αποτελεί

<sup>16</sup> πηγή: <https://www.alamy.com/inti-illimani-6-vintage-american-christian-vinyl-album-image444938545.html>

<sup>17</sup> πηγή: <https://www.discogs.com/release/20930152-Alborada-Meditacion-Inka/image/SW1hZ2U6Njg2MTY2NzA=>

<sup>18</sup> πηγή: <https://www.discogs.com/release/8157893-Inti-Illimani-Inti-illimani-3-Canto-De-Pueblos-Andinos/image/SW1hZ2U6MjE5OTA1NjY=>

<sup>19</sup> πηγή: <https://www.facebook.com/AncestralMusicPeru/photos/a.950370938639180/1546139679062300/?type=3>

μέρος της στον βαθμό που διατηρεί κάποια από τα όργανα και στη σύνδεσή της με το προκολομβιανό παρελθόν της περιοχής. Κανένας όμως από τους συνομιλητές μου δεν την θεωρεί καθαρά αυθεντική ανδική μουσική: όπως μου είπαν αρκετοί από αυτούς «*eso no es netamente andino*» (αυτό δεν είναι καθαρά ανδικό). Αυτό ωστόσο δεν σημαίνει ότι πρέπει να τη διαγράψουμε από τον χάρτη. Ο Pío, ένας από τους συνομιλητές μου ο οποίος εκτός από μουσικός είναι και συνθέτης ανδικής μουσικής<sup>20</sup> μου ανέφερε πως η μουσική συγκροτημάτων όπως οι Inti Illimani και άλλοι, επηρέασε πολύ τον ίδιο και τη γενιά του, αναδεικνύοντας στοιχεία της οικείας τους μουσικής κουλτούρας σε κάτι νέο και αποδεκτό από το παγκόσμιο κοινό. Φαίνεται επομένως πως το μουσικό αυτό είδος μπορεί να συνδιαλέγεται με κάποιον τρόπο και να εντάσσεται στην μουσική καθημερινότητα και δημιουργία, τίθεται όμως διαρκώς και ανεξαιρέτως σε διαφορετική θέση από την παραδοσιακή ανδική μουσική.

Σε αρκετές περιπτώσεις, η μουσική τέτοιων συγκροτημάτων έχει δομηθεί και με βάση τις προτιμήσεις του ευρωπαϊκού κοινού. Δεν ήταν σπάνιο για αυτά τα συγκροτήματα να ταξιδεύουν στην Ευρώπη για να ηχογραφούν και επομένως, στοχεύοντας κιόλας σε ένα ευρύτερο κοινό, να επηρεάζονται από τις εκεί συνθήκες της αγοράς. Πρόκειται ουσιαστικά για μία διαδικασία αυτό-εξωτικοποίησης και τη δημιουργία μίας «ανδικότητας» βασισμένης σε παγκοσμιοποιητικά (globalized) κριτήρια. Τέτοια συγκροτήματα διατηρούν κάποια χαρακτηριστικά των παραδοσιακών μουσικών των Άνδεων, δημιουργούν όμως κάτι καινούριο, το οποίο ο Pío περιγράφει ως μία «πρόταση ανδικής μουσικής» («*eso puede ser una propuesta, muy bonita*», Pío, 27.09.2023). Δεν θα μπορούσα να το θέσω καλύτερα από τον ίδιο: «όλος ο κόσμος μπορεί να κάνει μία πρόταση. Όλα όμως εξαρτώνται από το αν αυτή η πρόταση περνάει, εισέρχεται και γίνεται αποδεκτή (από τον κόσμο)» («*Todo el mundo puede hacer una propuesta. Todo depende de si esta propuesta cala, entra y es aceptado*», (Pío, προσωπική επικοινωνία, 27.09.2023, 00.37.04-00.37.14). Αν γίνεται αποδεκτή, σημαίνει πως ο κόσμος εντοπίζει σε αυτήν κάτι από το πνεύμα του, από τον εαυτό του. Αλλιώς είναι απλώς μία μουσική. Με βάση την τελευταία διευκρίνιση, η άρνηση της μουσικής αυτής ως ανδικής από τους

---

<sup>20</sup> Ο ίδιος έχει υπάρξει και μέλος του συγκροτήματος Alborada για την ηχογράφηση του δίσκου «Dedicado» του συγκροτήματος στην Γερμανία.

ίδιους τους φορείς της ανδικής κουλτούρας, αλλά η θεώρησή της ως αυθεντικής από τους *πολιτισμικούς άλλους*, θα πρέπει, πιστεύω, να συνεπάγεται ακριβώς τον αποκλεισμό της από το πεδίο της ανδικής μουσικής.

Αυτό ωστόσο δεν σημαίνει ότι η μουσική αυτή δεν είναι αρεστή στο ανδικό κοινό. Αρκετά άτομα με τα οποία συνομίλησα στο πεδίο και τα οποία κατάγονταν από τις περουβιανές Άνδεις δήλωσαν θαυμαστές αυτού του τύπου μουσικής. Στις περισσότερες περιπτώσεις και οι μουσικοί από τους οποίους πήρα συνέντευξη δήλωναν οπαδοί αυτής της μουσικής και λάτρεις του «αέρινου ήχου των ανδικών πνευστών», πάντα όμως έσπευδαν να διευκρινίσουν ότι αυτή *δεν είναι η μουσική τους*.

Σημαντικότερα, όπως φαίνεται από τη μελέτη του Rios (Rios, 2008), οι ανδικές κοινότητες και άρα κατ' επέκταση και η ανδική μουσική, είχε συνδεθεί με μία αριστερή πολιτική κατεύθυνση και με το κίνημα του παναμερικανισμού. Η δράση αυτών των μουσικών στην Ευρώπη, οι οποίες επρόκειτο ωστόσο για φολκlorικές και εμπορευματοποιημένες αναπαραστάσεις των αυθεντικών μουσικών μελωδιών των Άνδεων, ενίσχυσε τέτοιες πεποιθήσεις. Τα συγκροτήματα που έπαιζαν αυτήν τη μουσική στην Ευρώπη αποτελούνταν συνήθως από Λατινοαμερικανούς μουσικούς, ειδικά Αργεντινούς. Έτσι έχουμε τη σύνδεσή της, μέσα από ένα κοσμοπολίτικο μουσικό στίλ, με βουκολικά τοπία στα υψίπεδα των Άνδεων και ανδικές κοινότητες ή/και, σε ένα πιο διευρυμένο πλαίσιο, με ένα ινκαϊκό παρελθόν και ένα αριστερό παρόν (Rios, 2008:154).

### **Ποιοι την παράγουν και καταναλώνουν, Πότε, Πώς και Γιατί;**

Η ανδική μουσική, είναι μία μουσική με μακρά ιστορία, η οποία ξεκίνησε να αναπτύσσεται από το σημείο συνάντησης των προκολομβιανών ανδικών κουλτουρών με την ευρωπαϊκή. Είναι αδύνατον μάλλον να ορίσουμε ένα ακριβές χρονικό όριο για το πότε σχηματίστηκε ο βασικός κορμός αυτού που σήμερα ονομάζεται ανδική μουσική και που αποτελεί το ερευνητικό αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Το σίγουρο είναι ότι αυτή έπαιζε ανέκαθεν – και παίζει ακόμα

– σημαντικό ρόλο στις ζωές των ανθρώπων. Όπως και κάθε μουσική παράδοση, είναι φορέας της κουλτούρας της κοινότητας που την παράγει και την καταναλώνει. Άσχετα με τις διάφορες τοπικές διαφορές, η μουσική είναι πάντα παρούσα στις βασικότερες εκδηλώσεις της κοινότητας. Παίζεται σε γιορτές, fiestas patronales και στα γλέντια από γάμους, βαφτίσεις και άλλες τελετές.

Κατά την παραμονή μου στο πεδίο, σε καθημερινές περιστάσεις όπως μπαίνοντας για παράδειγμα σε ένα παντοπωλείο, όπου πάντα υπήρχε κάποιο ραδιόφωνο να παίζει, συνηθέστερο ήταν να ακούγεται cumbia (μουσικό είδος ευρέως διαδεδομένο και περισσότερο συνδεδεμένο με την ακτή) ή chicha (μουσικό είδος προερχόμενο από το huayno και αρκετά δημοφιλές στην οροσειρά και γενικότερα στις κοινότητες των andinos) και πιο σπάνιο τα ακουστεί κάποιο huayno ή santiago (οι δύο κύριοι ανδικόι ρυθμοί/είδη της περουβιανής οροσειράς). Από αυτό θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς πως πρόκειται για μία μουσική που λίγο ακούγεται πλέον, που η μόνη κλωστή που τη διατηρεί σε ύπαρξη είναι περιστάσεις επιβίωσης και προώθησης της παράδοσης. Ωστόσο, δεν είναι έτσι. Η μουσική αυτή ακούγεται τόσο από νέους όσο και από ηλικιωμένους και, αν και το αποκορύφωμά της είναι πράγματι οι παραπάνω περιπτώσεις εκδήλωσης της παράδοσης, πρόκειται για ένα ζωντανό μουσικό είδος. Εξακολουθεί να υπάρχει σύγχρονη παραγωγή ανδικής μουσικής, τόσο στην πιο παραδοσιακή μορφή της, αλλά περισσότερο μάλλον σε μία εκμοντερνισμένη μορφή αυτής (SELVANDINA, Teo Farfán), αλλά και μέσα από διάφορες μουσικές αναμείξεις (Pueblo Rebelde). Εκτός αυτού, η μουσική του παρελθόντος, η μουσική εμβληματικών μορφών της ανδικής μουσικής, όπως οι Flor Pucarina και Picaflor de los Andes, εξακολουθεί να ακούγεται και να αποτελεί τις αγαπημένες επιλογές του κοινού.

Πρόκειται ακόμα για μία μουσική παράδοση που περνάει από γενιά σε γενιά. Όλοι οι συνομιλητές μου είχαν μάθει τη μουσική αυτή βιωματικά. Η επαφή τους με αυτήν είχε ξεκινήσει σε όλες τις περιπτώσεις σε μικρή ηλικία από το σπίτι τους, ακούγοντας τους μεγαλύτερους, γονείς και παππούδες, να τραγουδούν ή/και να παίζουν κάποια όργανα. Έτσι, μέσα από τη βιωματική εμπειρία αγάπησαν τη μουσική και τον ήχο της, μέχρι που ήρθε και η σειρά τους να μάθουν να την επιτελούν. Η διαδικασία αυτή έγινε πάντα εμπειρικά, με την καθοδήγηση κάποιου



έμπειρου μουσικού, πολύ συχνά κάποιο μέλος της οικογένειας, και μέσα από την μουσική σύμπραξη με άλλους μουσικούς. Τέλος, πιο νέοι συνομιλητές μου χρησιμοποιούσαν και σύγχρονα τεχνολογικά εργαλεία, όπως το YouTube για να μάθουν να παίζουν.

Ένα άλλο ερώτημα που επιχείρησα να απαντήσω, είναι το γιατί οι άνθρωποι εξακολουθούν να ακούν και να επιλέγουν αυτό το είδος μουσικής. Και θεωρώ αυτήν την ερώτηση πάντα ως την πιο δύσκολη να απαντηθεί, διότι, συνήθως, η απάντηση είναι τόσο γενική όσο ένα «γιατί έτσι». Ωστόσο, κάποιος από τους συνομιλητές μου έθιξε το ζήτημα της διασποράς, αναφέροντας πως ο γιος του, ο οποίος ζει πλέον στις ΗΠΑ, πάντα ακούει ανδική μουσική επειδή είναι η μουσική των ριζών του (Mario, 05.10.2023). Πρόκειται σε σημαντικό βαθμό για μία σύνδεση με το παρελθόν. Συνεχίζοντας την έρευνα, η ανδική μουσική φάνηκε πως αποτελεί ίσως την επιτομή της έκφανσης, αλλά και συντήρησης, της ανδικής ταυτότητας. Σίγουρα αποτελεί ένα βασικό μέσο-εργαλείο διατήρησης της παράδοσης, είναι φορέας αυτής. Όλοι μου οι συνομιλητές, από τον πιο νεαρό ως στον πιο ηλικιωμένο, τη θεωρούσαν μέρος της παράδοσής τους ως κάτοικοι των Άνδων και συμμετέχοντες της ανδικής κουλτούρας και θεωρούσαν χρέος τους να τη διατηρήσουν. Ακόμα, κάτι που μου έκανε εντύπωση σε σύγκριση με τις ελληνικές κοινωνίες όπου πολλοί νέοι τείνουν να απαξιώνουν την παράδοση (τουλάχιστον αυτή έχει υπάρξει σε πολλές περιπτώσεις η προσωπική μου εμπειρία), στις Άνδεις, τα άτομα νιώθουν περήφανα που μετέχουν της παράδοσης αυτής, αίσθημα το οποίο μου εξέφρασαν όλοι οι νεαροί ανδίνος με τους οποίους συναναστράφηκα, ανεξάρτητα από την περιοχή προέλευσής τους.

## **Fiestas Patronales**

Ανάμεσα σε άλλες περιστάσεις, οι fiestas patronales, ολιγοήμερες τοπικές γιορτές προς τιμήν του Αγίου προστάτη της πόλης ή του χωριού, είναι μία περίπτωση εκδήλωσης της ανδικής ταυτότητας και παράδοσης όπου επιτελείται η ανδική μουσική. Ως εκ τούτου και καθώς η δυνατότητα να παρευρεθώ στο γλέντι κάποιας βάφτισης ή γάμου ήταν εμφανώς περιορισμένη έως ανύπαρκτη, επιδίωξα να παρευρεθώ σε όσες περισσότερες μπορούσα κατά την παραμονή μου στο πεδίο. Αν και γενικώς συμβαίνουν εορτασμοί καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου, αυτοί είναι πιο πυκνοί κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. Κατά την παραμονή μου στο πεδίο από τα τέλη του μήνα Σεπτεμβρίου έως τα τέλη του Οκτώβρη, η εορταστική δραστηριότητα είχε αρχίσει να φθίνει. Παρευρέθηκα ωστόσο σε δύο από αυτές στην ευρύτερη περιοχή του Cuzco, σε αμφότερες τις περιπτώσεις ως παρατηρητής. Εκτός από το προσωπικό μου ενδιαφέρον, αλλά και τη στενή σχέση τους με τη μουσική, επεδίωξα την παρακολούθηση των γιορτών αυτών και διότι θεώρησα πως θα αποτελούσαν μία καλή ευκαιρία για να προσεγγίσω μουσικούς, όπως και πράγματι συνέβη.

### **Fiesta Patronal del Doctor Patrón San Jerónimo**

Η πρώτη γιορτή την οποία παρακολούθησα ήταν η γιορτή του πολιούχου San Jerónimo (Fiesta Patronal del Doctor Patrón San Jerónimo), η οποία γιορτάζεται κάθε χρόνο από τις 27 Σεπτεμβρίου έως τις 2 Οκτωβρίου. Ο San Jerónimo<sup>21</sup> θεωρείται ο προστάτης της ομώνυμης περιοχής της πόλης του Cuzco. Πρόκειται για μία μικρή περιοχή σε απόσταση περίπου τεσσάρων χιλιομέτρων από το ιστορικό κέντρο της πόλης. Αν και κοντά σε αυτό, όπως και άλλες περιοχές που το περικλείουν, τίποτα το κεντρικό δεν έχει η όψη του. Από τις 6 ημέρες των εορτασμών, παρευρέθηκα λόγω δυσκολιών στο πεδίο, στις δύο κεντρικές εξ αυτών (30 Σεπτεμβρίου και 1 Οκτωβρίου).

---

<sup>21</sup>Ο Άγιος Ιερώνυμος της Καθολικής εκκλησίας



Εικόνα 7: Θέα τη πόλης του Cuzco (φωτογραφία από το πεδίο)

Η γνώση μου για τον εορτασμό αυτόν προϋπήρχε του πεδίου, κυρίως μέσω της εθνογραφίας της Mendoza (Mendoza, 2000), η οποία εν πολλοίς αποτέλεσε έμπνευση και έναυσμα για το θέμα και ολόκληρη την επιτόπια έρευνα που πραγματοποιήθηκε. Βοήθησε επίσης στην κατανόηση όσων συνέβαιναν σε αυτές. Παρ' όλα αυτά, η Mendoza πραγματοποίησε τη δική της επιτόπια έρευνα μερικές δεκαετίες νωρίτερα από εμένα και, αν και σε γενικές γραμμές τα λεγόμενά της εξακολουθούν να ισχύουν, μπόρεσα να παρατηρήσω μερικές διαφορές.

Η περιοχή είναι οργανωμένη σαν μία μικρή επαρχία-πόλη, έχοντας μία μικρή κεντρική πλατεία και εκκλησία, η οποία αποτελεί τον πυρήνα των εορτασμών. Αν και στην εθνογραφία της Mendoza, η περιοχή χαρακτηρίζεται ως προάστιο του Cuzco, σήμερα θα έλεγα πως αποτελεί μία συνηθισμένη, περουβιανή αστική γειτονιά. Δεν αποτελεί μέρος του τουριστικού κέντρου της πόλης ούτε έχει τουριστικά αξιοθέατα, ενώ οι κάτοικοί της απασχολούνται κατά βάση σε αστικά επαγγέλματα στην ευρύτερη περιοχή της πόλης του Cuzco και ανήκουν στη μεσαία αστική τάξη. Η συγκοινωνίες που την ενώνουν με τις υπόλοιπες περιοχές της πόλης και το κέντρο της είναι αρκετά συχνές και λειτουργούν από το πρωί μέχρι αργά το απόγευμα. Εμφανώς όμως δεν αποτελεί κεντρική γειτονιά: οι δρόμοι είναι πιο

στενοί, μίας συνήθως λωρίδας (εκτός από τις δύο κεντρικές λεωφόρους που τη διασχίζουν και αποτελούν μέρος των κεντρικών οδικών αξόνων της πόλης του Cuzco), δεν συναντά κανείς μεγάλα πολυκαταστήματα, μόνο μικρά παντοπωλεία. Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε, έχει την κεντρική της πλατεία και εκκλησία, σχολείο, λαϊκή αγορά και παραρτήματα ορισμένων δημοσίων υπηρεσιών.

Κατά τη διάρκεια των εορτασμών, όλη η δράση συσπειρώνεται γύρω από την πλατεία. Στους δρόμους πάνω από αυτήν στήνεται ένα μικρό πανηγύρι με πάγκους με φαγητό και παιχνίδια για μικρούς και μεγάλους. Πολλοί από όσους έρχονται στην περιοχή για τη γιορτή γευματίζουν σε αυτούς τους πάγκους φαγητού. Τα γεύματα που προσφέρονται αποτελούνται από κάποιον συνδυασμό κρέατος, πατάτας, καλαμποκιού, σαλάτας, φύλλα δυόσμου, φύκια και αυγά ψαριού και τείνουν να είναι αρκετά ακριβά σε σχέση με τις συνηθισμένες τιμές ενός πάγκου φαγητού στον δρόμο. Το μενού που σερβίρεται αλλάζει ανάλογα με τις ημέρες της γιορτής, κάθε μέρα έχει το δικό της φαγητό. Η κατανάλωση μπύρας κυρίως – αλλά και chicha (τοπικό αλκοολούχο, συνήθως, ποτό) – επίσης αποτελεί βασικό συστατικό των εορτασμών, τόσο κατά τη διάρκεια αυτών όσο και μετά τη λήξη τους, από το κοινό, αλλά και τους συμμετέχοντες στις εορταστικές διαδικασίες.

Η πλατεία λοιπόν, από νωρίς το πρωί γεμίζει με καρέκλες και κόσμο: ντόπιους, Περουάνους από άλλα μέρη της χώρας, αλλά και, σε πολύ μικρότερο βαθμό, τουρίστες, ενώ καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας, περιφέρονται στον χώρο μικροπωλητές κάθε είδους, μεπραμάτια από αναψυκτικά και γλυκά έως καπέλα, ομπρέλες για τον ήλιο και σκαμπό. Κόσμος παρακολουθεί επίσης από τα μπαλκόνια και τα παράθυρα περιμετρικά της πλατείας. Το ηχοτοπίο είναι αρκετά θορυβώδες και αποτελεί μία μίξη διαφορετικών μουσικών, τόσο ζωντανών από τις μπάντες όσο και από μεγάφωνα από τα γύρω μαγαζιά, φωνών και ομιλιών. Η βοή του κοντινού αυτοκινητόδρομου εξαλείφεται, καλύπτεται από τον θόρυβο της γιορτής. Κατά τους εορτασμούς, η κίνηση των οχημάτων περιμετρικά της πλατείας διακόπτεται, επομένως ο ακροατής μπορεί να «απολαύσει» τον ηχητικό πανζουρλισμό.

Ολόκληρη η γιορτή είναι δομημένη γύρω από την πλατεία. Ο εορτασμός ξεκινάει με την λειτουργία στην εκκλησία και στη συνέχεια μεταφέρεται έξω από αυτήν, στο πάνω μέρος της πλατείας, η οποία στην προκειμένη περίπτωση τυχαίνει να

αποτελείται από δύο επίπεδα που ενώνονται με σκάλες και που το ψηλότερο εξ αυτών – αυτό που ονομάζω το «πάνω» μέρος της πλατείας – λειτουργεί σαν εξέδρα-σκηνή για τους εορτασμούς. Οι σκάλες αντίστοιχα λειτουργούν σαν κερκίδες, όπου μπορεί να κάθεται ο κόσμος και να στέκονται τα άτομα της χορωδίας. Από όλες τις πλευρές της πλατείας ξεχωρίζει η φιγούρα του San Jeronimo: μία κατασκευή



του ομοιώματος του αγίου στηριζόμενη σε έναν μικρό πάγκο από λουλούδια. Μία

Εικόνα8: φιγούρατης *Virgen del Rosario de Huallua* (φωτογραφία από το πεδίο)

κατασκευή αντίστοιχη με τον επιτάφιο στην Ελλάδα, μόνο που αντί για κάποια εικόνα, υπάρχει η φιγούρα του αγίου, σχεδόν σε πραγματικό μέγεθος, σε όρθια στάση και ντυμένη με εκκλησιαστικά ρούχα. Η φιγούρα αυτή εξέρχεται από την εκκλησία και στήνεται στο πάνω αριστερά μέρος της πλατείας, επί του δρόμου που την περιβάλλει. Σταδιακά, κατά τη διάρκεια του κηρύγματος και των ψαλμωδιών που ακολουθούν, η φιγούρα του αγίου κάνει τον κύκλο της πλατείας, σταματώντας μπροστά από μεγάλες εικόνες αγίων τις οποίες «χαιρετάει» και στη συνέχεια συνεχίζει. Καταλήγει στο πάνω κεντρικό σημείο της πλατείας, όπου βρίσκεται ο ιερέας. Οι ομιλίες και τα κηρύγματα που έπονται της λειτουργίας είναι στα κέτσουα και τα ισπανικά, ενώ κάποιες φορές οι χορωδία συνοδεύεται από ηχογραφημένη μουσική εκκλησιαστικού οργάνου. Οι μουσικοί που δεν παίζουν κατά τη διάρκεια αυτή βρίσκονται σκόρπιοι στην πλατεία και έχουν σχηματίσει «πηγαδάκια», περιμένοντας την σειρά τους.

Η βασικότερη δραστηριότητα της γιορτής και η πιο εντυπωσιακή – που είναι και αυτή που προσελκύει τουρίστες, κυρίως εντός, αλλά και εκτός του γεωγραφικού διαμερίσματος και της χώρας – είναι η παρέλαση των *comparsas*. Οι *comparsas* είναι χορευτικά συγκροτήματα, το καθένα από τα οποία αντιπροσωπεύει κάποια

κοινωνική ή/και εθνοτική ομάδα. Ο αριθμός των χορευτών ποικίλει, αλλά σε γενικές γραμμές πρόκειται για πολυάριθμα χορευτικά συγκροτήματα, τουλάχιστον 25-30 ατόμων. Στις πιο μεγάλες από αυτές, υπάρχει συνήθως κάποιος που οδηγεί την *comparsa*, δίνοντας κάποιου είδους ηχητικό σήμα, είτε με κάποιο μουσικό όργανο ή σφυρίχτρα είτε απλά φωνάζοντας, όταν πρόκειται να επέλθει κάποια αλλαγή στην χορογραφία. Οι χορογραφίες αποτελούνται από απλά επαναλαμβανόμενα βήματα, τα οποία οι χορευτές επιτελούν συγχρονισμένα. Κάποιες φορές, άνδρες και γυναίκες (οι *comparsas* αποτελούνται είτε μόνο από γυναίκες ή άνδρες είτε είναι μικτές, ανάλογα με το τι αυτές αντιπροσωπεύουν) έχουν διαφορετικά βήματα και μπορεί να συναντώνται και να συνδιαλέγονται σε ζευγάρια για κάποιο, σύντομο, μέρος της χορογραφίας. Κάθε συνόλου χορευτών προηγείται ένα ζευγάρι ατόμων που φέρει το πανό με το όνομα της κάθε *comparsas*.

Ακόμα, κάθε *comparsa* έχει το δικό της μουσικό σχήμα που τη συνοδεύει. Αυτό, ανάλογα με τον χαρακτήρα της *comparsa*, μπορεί να είναι μία ορχήστρα, μία μπάντα ή ένα μικρότερο μουσικό σχήμα. Για παράδειγμα, η *comparsa* που αντιπροσωπεύει τους Ισπανούς ταυρομάχους, θα συνοδεύεται από μία ορχήστρα χάλκινων πνευστών ή μία μπάντα<sup>22</sup>, η *comparsa* των *campesinos* (αγροτών), που βρίσκονται στο μεταίχμιο της *mestizo* και *indigena* κουλτούρας, θα συνοδεύεται από ένα μουσικό σχήμα ανδρικών πνευστών, όπως *quepa*, σε συνδυασμό με τύμπανα και ακορντεόν, ενώ η *comparsa* των *ΐνκας* κατά πάσα πιθανότητα θα συνοδεύεται από ένα μουσικό σύνολο αποκλειστικά προκολομβιανών μουσικών οργάνων, όπως *quepas*, *zampoñas* και *tinajas*. Κάποιοι από τους χορευτές επίσης συμμετέχουν στη μουσική, κρατώντας και παίζοντας μουσικά όργανα, όπως *caracoles* (μεγάλα κοχύλια που βγάζουν έναν βαθύ ήχο όταν κανείς φυσάει μέσα τους) και *καραμούζες*. Κάποιοι χορευτές μάλιστα, κυρίως άνδρες χορευτές, φέρουν στα πόδια τους κάποιου είδους σείστρο ή *καμπανάκια*, με τα οποία παράγουν ήχο καθώς χορεύουν, ενώ επιδιώκουν αντίστοιχα την στοχευμένη παραγωγή αυτού

---

<sup>22</sup> Η διαφορά ανάμεσα σε αυτές τις δύο δεν είναι μεγάλη όσον αφορά το ηχητικό αποτέλεσμα. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται δημιουργούν σε αμφότερες τις περιπτώσεις ένα πομπώδες ορχηστρικό, πιο ευρωπαϊκό άκουσμα. Αυτό που διαφέρει αισθητά είναι ο αριθμός των μουσικών που τις αποτελούν: οι ορχήστρα έχει πολύ μεγαλύτερο αριθμό μουσικών, μπορεί να αποτελείται από 50-60 μουσικούς

μέσα από συγκεκριμένους βηματισμούς και χτυπώντας έντονα τα πόδια τους στο έδαφος.

Σε αντίθεση με τον χρόνο κατά τον οποίο πραγματοποίησε την έρευνά της η Mendoza, οπότεν όλες οι *comparsas* και τα μέλη τους ανήκαν στην τοπική κοινότητα και τις εγγύς περιοχές αυτής και αντιπροσώπευαν τις εκεί κουλτούρες και εθνοτικές-κοινωνικές ομάδες (Mendoza 2000), η δική μου εμπειρία έδειξε πως στον εορτασμό αυτόν οι *comparsas* που συμμετέχουν μπορεί να αντιπροσωπεύουν παραδόσεις και εθνοτικές ομάδες από όλες τις περιοχές του Περού. Έτσι, υπήρχαν και μερικές για παράδειγμα που αντιπροσώπευαν κοινότητες από τη ζούγκλα ή από άλλα γεωγραφικά διαμερίσματα, όπως το *Puno*. Η πλειονότητα αυτών όμως αντλούσε της ταυτότητά της από την ανδική κοινωνία και ιστορία. Καθώς όμως οι *fiestas patronales* δεν αποτελούν το επίκεντρο της παρούσας έρευνας και, αν και η όλη διαδικασία της παρέλασης των *comparsas* έχει μεγάλη σημασία και ενδιαφέρον σε ότι αφορά τη διαπραγμάτευση ταυτοτήτων, όπως αναδεικνύει και η Mendoza στο έργο της (Mendoza, 2000), δεν θα εμβαθύνω στην ουσία αυτής. Αυτό που με απασχολεί στην προκειμένη περίπτωση είναι η μουσική και η θέση της στη διαδικασία των εορτασμών: των παρελάσεων περισσότερο και λιγότερο στα πλαίσια του επικείμενου γλεντιού της κάθε ομάδας, σε σχέση πάντα με την έκφραση της ανδικής ταυτότητας.

Για να φτάσουμε ωστόσο στην τελευταία, πρέπει να περάσουμε, έστω και επιδερμικά, μέσα από μία θάλασσα διαφορετικών μεταξύ τους ταυτοτήτων. Καθώς λοιπόν οι *comparsas* αντλούν τη θεματολογία τους από την ιστορία των ανδικών κοινωνιών ή μάλλον, σωστότερα, καθώς εξακολουθούν να διατηρούν τους διάφορους χαρακτήρες των διάφορων *comparsas* κατά το πέρασμα των χρόνων, σε κάθε ετήσια γιορτή, συνεπάγεται ότι διατηρούν και αναπαριστούν και τα εκάστοτε στερεότυπα που έχουν διαμορφωθεί ιστορικά για κάθε ομάδα. Αυτό ωστόσο συμβαίνει χωρίς οι *comparsas* να μένουν εντελώς στάσιμες στον χρόνο και τις κοινωνικές μεταβλητές: για παράδειγμα, η Mendoza αναφέρει για το μήκος των φουστών των γυναικών ότι ήταν περίπου στο ύψος του γονάτου, ενώ εγώ παρατήρησα φούστες κοντές, πολύ πιο πάνω από αυτό το ύψος.

Αυτό που με ενδιαφέρει περισσότερο όμως είναι η στερεοτυπική αναπαράσταση εθνοτικών ταυτοτήτων μέσω της μουσικής. Καθώς η εκάστοτε εθνοτική ομάδα είχε συνδεθεί από τα αποικιοκρατικά χρόνια με μία συγκεκριμένη κουλτούρα, σήμερα, εξακολουθεί να χρησιμοποιείται για την κάθε *comparsa* η εκάστοτε μουσική που έχει συνδεθεί με τον χαρακτήρα αυτής. Έτσι, συγκροτείται ένα μουσικό τοπίο εξίσου ποικίλο όσο και η ίδια η ανδική κουλτούρα, αφού, όλες οι ομάδες που αναπαριστώνται μέσω των *comparsas* αποτελούν μέρος αυτής. Ο πολιτισμικός και θρησκευτικός συγκρητισμός έχει και εδώ, για ακόμα μία φορά τον πρώτο λόγο στη διαμόρφωση της γιορτής. Από τα κοστούμια (που συνδυάζουν τα έντονα χρώματα των ανδικών ιθαγενών κοινοτήτων με ισπανικές γραμμές ρούχων)<sup>23</sup> μέχρι τις οργανικές συστάσεις των μουσικών σχημάτων και από τον συνδυασμό των προκολομβιανών θρησκευτικών συνηθειών και πεποιθήσεων με τον χριστιανισμό που έφεραν μαζί τους οι κατακτητές, η *fiesta patronal de San Jerónimo*, όπως και όλες οι *fiestas patronales*, είναι προϊόν της μίξης της ισπανικής και προκολομβιανής κουλτούρας.

Η συμβίωση ωστόσο των *comparsas* στον χώρο κατά τη διάρκεια της γιορτής δεν είναι καθ' όλα ειρηνική. Η μουσική δεν έχει μόνο τον ρόλο της συνοδείας της παρέλασης, της αναπαράστασης μίας ταυτότητας και της διασκέδασης κατά το γλέντι που ακολουθεί την παρέλαση στον χώρο της κάθε *comparsa* χωριστά (*la casa de la comparsa*). Την επόμενη μέρα των εορτασμών (την πέμπτη ημέρα), όπου όλες οι *comparsas* βρίσκονται συγκεντρωμένες στον χώρο έξω από το νεκροταφείο της περιοχής και γιορτάζουν η κάθε μία στον δικό της, αλλά όλες στον ίδιο υπαίθριο ενιαίο χώρο, διαδραματίζεται ένα είδος ηχητικού αγώνα μεταξύ των μπαντών των *comparsas*. Οι μπάντες παίζουν η καθεμία τη δική της μουσική, όσο πιο δυνατά μπορούν και επικρατεί αυτή που θα καταφέρει να επικαλύψει την άλλη.

Συνοψίζοντας, η δομή μίας ημέρας της γιορτής είναι σχεδιαγραμματικά η ακόλουθη: λειτουργία, λιτανεία και κόσμος που τη ακολουθεί, ορχήστρα, *comparsas* με τις μπάντες τους, κλείσιμο με κροτοβολίδες. Στη συνέχεια η κάθε *comparsa* πηγαίνει στο δικό της χώρο και γλεντάει: παίζουν μουσική, χορεύουν,

---

<sup>23</sup> για περισσότερα σε σχέση με τον ρουχισμό και την ταυτότητα στις Άνδεις και τη Λατινική Αμερική εν γένει βλ. Schevill, Berlo & Dwyer (1996).



πίνουν και τρώνε. Ο ρόλος των μουσικών στους εορτασμούς είναι αρχικά η μουσική επένδυση της κάθε comparsa και στη συνέχεια, μετά το πέρας αυτής, η διασκέδαση και η μουσική επένδυση του γλεντιού που στήνεται από κάθε comparsa ξεχωριστά στον ιδιωτικό της χώρο.

### **Fiesta Patronál de la Virgen del Rosario de Huallua**

Η επόμενη fiesta patronál στην οποία παρευρέθηκα ήταν αυτή της Virgen del Rosario de Huallua. Η γιορτή λαμβάνει χώρα στη Huallua, ένα μικρό χωριό στα όρια του San Salvador, άλλο χωριό στην περιοχή του Cuzco, περίπου μιάμιση ώρα μακριά από την πόλη. Πρόκειται για ένα μικρό χωριό, το οποίο κανείς δεν έχει κάποιον λόγο για να επισκεφθεί, αν δεν πρόκειται για κάποια τέτοια εκδήλωση. Η συμμετοχή μου αυτήν τη φορά στη γιορτή έγινε λίγο περισσότερο εκ των έσω, καθώς γνώριζα έναν από τους μουσικούς μίας comparsa, της comparsa των negrillos (μικροί νέγροι), και αυτός με ενέταξε στο σύνολο. Έτσι είχα την ευκαιρία να συνομιλήσω και με άλλους μουσικούς που έπαιζαν στο μουσικό σχήμα που συνόδευε την comparsa αυτήν και να πάρω συνέντευξη από έναν από αυτούς. Φυσικά, είχα ήδη πάρει συνέντευξη και από τον ίδιο τον Mario, ο οποίος ήταν ο μαέστρος του σχήματος, με την έννοια πως ήταν αυτός που επέλεγε τους μουσικούς και αυτός στον οποίο απευθύνονταν όσοι ήθελαν ένα μουσικό σχήμα. Και σε αυτήν την περίπτωση, παρευρέθηκα στις δύο κεντρικές ημέρες της γιορτής, την 2<sup>η</sup> και 3<sup>η</sup> μέρα από τις 4. Η γιορτή διαρκεί από τις 6 έως και τις 9 Οκτωβρίου και προσελκύει κόσμο από την πόλη του Cuzco και τις κοντινές περιοχές και ντόπιους. Εδώ η παρουσία τουριστών είναι πολύ απίθανη<sup>64</sup>.





Εικόνα 9: Θέα του χωριού San Salvador<sup>24</sup>  
Huallua<sup>25</sup>



Εικόνα 10: υπαίθριος χώρος εορτασμών,

Πολύ παρόμοια στη δομή της με τη fiesta patronal του San Jerónimo που μόλις περιέγραψα, η γιορτή στη Huallua, αποτελεί εν πολλοίς μία μικρογραφία της προηγούμενης. Φυσικά, δεν υπάρχουν δρόμοι και πλατεία ή πολλά κτήρια όπως στην περίπτωση του San Jerónimo, αλλά υπάρχει ένας κεντρικός ανοιχτός χώρος, μέρος του χωραφιού μπροστά από την εκκλησία, ο οποίος αποτελεί το κέντρο των εορτασμών και λειτουργεί όπως η πλατεία κατ' αναλογία με την προηγούμενη περίπτωση. Στο χωριό υπάρχουν επίσης πολύ λίγα σπίτια και ένας ευρύς περιτειχισμένος χώρος γενικής χρήσης, ο οποίος λειτουργεί ως ο χώρος των comparsas, όπου η καθεμία έχει το δικό της πόστο, ο χώρος όμως είναι ενιαίος. Και σε αυτήν τη γιορτή, έχουμε πολλές διαφορετικές comparsas, λιγότερες όμως σε αριθμό σε σχέση με την πόλη, οι περισσότερες από τις οποίες έχουν την μπάντα τους. Ορχήστρες δεν υπάρχουν, μόνο μικρά μουσικά σχήματα, τα οποία μπορεί να αποτελούνται από όλα τα όργανα και τους συνδυασμούς αυτών που αναφέρθηκαν

---

<sup>24</sup> Φωτογραφία από το πεδίο

<sup>25</sup> Φωτογραφία από το πεδίο

πρωτύτερα. Επίσης, καθώς η μεγαλοπρέπεια κάθε *comparsa* είναι ανάλογη με την οικονομική ευχέρεια του *mayordomo*<sup>26</sup> της και καθώς στις μη αστικές περιοχές οι οικονομικοί πόροι είναι συνήθως μικρότεροι, κάποιες *comparsas* δεν είχαν καν μία δική τους μπάντα, αλλά αρκούσαν στην αναπαραγωγή μουσικής από μεγάφωνα. Αυτός ωστόσο δεν είναι ο κανόνας. Άλλη παρατήρηση είναι επίσης πως τα ανδικά προκολομβιανά όργανα όπως οι *quepas* και *zampoñas* ήταν πολύ πιο συνήθη σε σχέση με την πόλη. Σε όλα τα υπόλοιπα ωστόσο, οι δύο αυτές fiestas λειτουργούν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Έχουμε, σχεδιαγραμματικά, την ακόλουθη πορεία: λειτουργία, λιτανεία, παρελάσεις (μόνο που εδώ είναι στάσιμες στον ανοιχτό χώρο μπροστά από την εκκλησία καθώς δεν υπάρχει στην πράξη κάποια πλατεία περιμετρικά της οποίας να μπορούν να κινηθούν), κροτοβολίδες και, τέλος, εορτασμός κάθε *comparsa* χωριστά σε άλλον χώρο από αυτόν της παρουσίασης των *comparsas*.

Η επόμενη μέρα που παρακολούθησα, η 3<sup>η</sup> μέρα συνολικά των εορτασμών, είναι αυτή που λαμβάνει την μεγαλύτερη προβολή. Το πιο ενδιαφέρον και διαφορετικό είναι η τηλεοπτική κάλυψη και η προώθηση του γεγονότος. Τότε συρρέει κόσμος από τις γύρω περιοχές, ενώ τα δρομολόγια των λεωφορείων πολλαπλασιάζονται. Η διαφορά αυτή γίνεται αισθητή με το που φτάνει κανείς στον χώρο της γιορτής, όπου έχει πλέον στηθεί μία σκηνή, πάνω στην οποία αργότερα γίνονται παρουσιάσεις των *comparsas*, προώθηση των χορηγών της διοργάνωσης και προώθηση της τοπικής κουλτούρας μέσα από ευχαριστήριους και επαινετικούς λόγους τοπικών αρχών και προσώπων. Την ημέρα αυτή πραγματοποιείται εκ νέου μία παρουσίαση της κάθε *comparsa* και της χορογραφίας της, αυτήν τη φορά σε έναν μεγαλύτερο χώρο μπροστά από τη σκηνή και, φυσικά, βιντεοσκοποούνται και μεταδίδονται στα τοπικά κανάλια. Ανεξάρτητα από την τηλεοπτική προβολή και των δρώμενων που συμβαίνουν πάνω στη σκηνή – πρόκειται για παρουσιάσεις χορηγών, ανακοινώσεις τοπικών νέων και άλλα, μη μουσικά, γεγονότα – και τις δύο μέρες ακολουθείται πρακτικά η ίδια δομή που σκιαγραφήθηκε ανωτέρω.

---

<sup>26</sup> ο χορηγός της *comparsa*. Κάθε χρόνο εκλέγεται ο *mayordomo* του επόμενου έτους για την κάθε *comparsa*, ο οποίος είναι υπεύθυνος για την οργάνωση και την οικονομική στήριξη του συγκροτήματος. Το να αναλάβει κανείς τον ρόλο του χορηγού αποτελεί τιμή και είναι κάτι που επιδιώκεται. Η χορηγία επίσης αντιμετωπίζεται και ως ευκαιρία επίδειξης του οικονομικού πλούτου του χορηγού.

## **Σύγκριση των Fiesta Patronál del Doctor Patrón San Jerónimo και Fiesta Patronál de la Virgen delRosario de Huallua**

Σκόπιμα δεν προέβη σε μία διεξοδική περιγραφή των γιορτών, καθώς η αποκλειστική τους μελέτη δεν αποτελεί τον σκοπό μου. Στόχος των παραπάνω περιγραφών είναι η αποτύπωση μίας γενικής εικόνας του χώρου και της οργάνωσης των εορτασμών, ώστε να συνεχίσω σχολιάζοντας το ρόλο της μουσικής στην αναπαράσταση ταυτοτήτων.

Όπως ήδη ανέφερα, η οργάνωση μίας fiesta patronál είναι περίπλοκη και πολυδιάστατη. Με ιστορία αρκετών αιώνων, οι fiestas patronales αποτελούσαν ανέκαθεν τρόπο διαπραγμάτευσης ταυτοτήτων. Κοινωνικές, εθνοτικές και έμφυλες ταυτότητες έχουν απασχολήσει συχνά τη σχετική βιβλιογραφία. Στην προκειμένη περίπτωση, επικεντρώνω το ερευνητικό μου ενδιαφέρον στην εθνοτική ταυτότητα και τον ρόλο της μουσικής των comparsas σε σχέση με αυτήν.

Ο κύριος ρόλος της μουσικής είναι η συνοδεία των χορευτικών ομάδων κατά την παρουσίασή τους. Όπως περιέγραψα ήδη, η συνοδεία αυτή ποικίλει και διαφοροποιείται ανάλογα με την κάθε comparsa και τον χαρακτήρα της. Οι διαφορές αφορούν την οργανική σύσταση του εκάστοτε μουσικού σχήματος και το μουσικό υλικό που αυτό αξιοποιεί. Οι fiestas αποτελούν ένα προπύργιο της παράδοσης, όπου οι ίδιες comparsas συντηρούνται και εξακολουθούν να υπάρχουν επί δεκαετίες, αλλάζοντας λίγο και σε δευτερεύοντα ζητήματα, όπως οι στολές και οι χορογραφίες. Η κοινωνική ομάδα την οποία αντιπροσωπεύει κάθε μία δεν έχει αλλάξει, κάτι τέτοιο θα συνεπαγόταν ουσιαστικά τη διάλυση της comparsa. Τόσο άρρηκτη είναι η σχέση αυτών των δύο. Εξ ορισμού επομένως κάθε comparsa αποτελεί έκφραση μίας εθνοτικής-κοινωνικής ταυτότητας.

Αντίθετα από την κοινωνική και εθνοτική προέλευση των ίδιων των μουσικών που αποτελούν τα μουσικά σχήματα, οι οποίοι, ειδικά στις πόλεις, μπορούν να ανήκουν σε οποιοδήποτε κοινωνικό στρώμα και εθνοτική ομάδα, να είναι αυτοδίδακτοι ή απόφοιτοι κάποιου ωδείου ή μουσικής ακαδημίας και να είναι επαγγελματίες ή ημι-επαγγελματίες, οι μουσικές επιλογές ακολουθούν κάποιες

σταθερές. Το γεγονός ότι η *comparsa* των *toreros* (ταυρομάχοι) στη *fiesta patronal* του San Jerónimo εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να συνοδεύεται από ορχήστρα μεταλλικών πνευστών και τύμπανα, ενώ η *comparsa* των *negrillos* στη *fiesta patronal* de Huallua από το τυπικό σχήμα ακορντεόν, *queena*, τύμπανο ή της *comparsa* των *Ίνκας* από *queenas* αποκλειστικά δεν είναι τυχαία. Κάθε μία από αυτές τις ενορχηστρώσεις διατηρεί και αναπαράγει την ταύτιση μίας εθνοτικής ομάδας με συγκεκριμένα μουσικά όργανα και ήχο.

Ωστόσο, οι ταυτότητες που εκφράζονται δεν ανταποκρίνονται πλέον απαραίτητα στη σημερινή πραγματικότητα. Πράγματι, οι παραπάνω αντιστοιχίσεις μουσικής-εθνοτικής ομάδας είναι αληθείς, μιλώντας σε ένα ευρύτερο και πολύ γενικευτικό – επικίνδυνα γενικευτικό – πλαίσιο. Προέρχονται όμως από μία παλαιότερη εποχή, όταν συγκροτήθηκαν οι εκάστοτε *comparsas*, στην οποία και ανταποκρίνονται. Αυτό που έχει ενδιαφέρον εδώ είναι η αποδοχή αυτών των γενικεύσεων από τα υποκείμενα ως μέρος της παράδοσης και η συνέχιση χρήσης μουσικής που ανταποκρίνεται στα πολιτισμικά στερεότυπα. Η μουσική αναπαράσταση των εθνοτικών ταυτοτήτων που συμβαίνει στις *fiestas patronales*, δεν μπορεί να αντιστοιχηθεί σήμερα με ακέραιες εθνοτικές-κοινωνικές ομάδες, καθώς αυτές δεν υπάρχουν πια με τον ίδιο τρόπο που υπήρχαν καν μισό αιώνα πριν. Αν και η εξάλειψη κάποιων ομάδων, η γέννηση νέων ή/και η συγχώνευση κάποιων εξ αυτών αποτελεί φυσικό μέρος της προόδου μίας κοινότητας, οι *comparsas* εξακολουθούν να αναπαριστούν τις ομάδες μίας ανεπίστρεπτα χαμένης κοινωνικής οργάνωσης και συστήματος. Η ευρύτερη μουσική τάση των φεστιβάλ ωστόσο – πρακτικά τα *huaynos* – σίγουρα αντιστοιχούν και εκφράζουν τις μουσικές προτιμήσεις, σε συγκεκριμένες ή και όχι περιστάσεις, μίας σχετικά μεγάλης μάλλον μερίδας του πληθυσμού. Αν αυτό δεν ίσχυε, τότε πιθανότατα το *huayno* να μην εύρισκε συνέχεια σε μία πιο μοντέρνα εκδοχή του.

Οι σύγχρονες ανδικές κοινωνίες, τουλάχιστον στις πόλεις, δεν είναι πλέον τόσο εθνοτικά διαχωρισμένες όσο παλαιότερα ούτε τα άτομα ανταποκρίνονται στα πολιτισμικά στερεότυπα που συνόδευαν την κάθε ομάδα. Αντίθετα, λόγω της επιθυμίας ανέλιξης και ανάμιξης της με τις υψηλότερες τάξεις, η κατώτερη εθνοτική-κοινωνική ομάδα υιοθέτησε αρκετές από τις πολιτισμικές συνήθειες της

πρώτης. Πέραν αυτού, σήμερα, στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, η ανάμιξη αυτή είναι ακόμα πιο περίπλοκη και διευρυμένη. Πρακτικά, αυτό που υποστηρίζω είναι πως οι ταυτότητες που αναπαράγονται στις fiestas patronales αποτελούν περισσότερο μία φολκlorική αναπαράσταση και αναπαραγωγή αυτών του παρελθόντος και λιγότερο της σύγχρονης πραγματικότητας. Η μουσική, μέσα από τις δύο παραμέτρους που ανέφερα πριν, παίζει σημαντικό ρόλο στην ταυτοτική αναπαράσταση και αναπαραγωγή, καθώς αποτελεί κύριο συστατικό των εορτασμών.

Το αντιθετικό και διαχωριστικό μουσικό περιβάλλον των comparsas κατά τη διάρκεια των εορτασμών ακολουθεί ο ιδιωτικός εορτασμός κάθε μίας, όπου, στην περίπτωση της Huallua, το μουσικό ρεπερτόριο ανάμεσα στις διάφορες comparsas είναι εν πολλοίς κοινό και αποτελείται κυρίως από huaynos. Βλέπουμε επομένως ότι, μουσικά, τουλάχιστον στην περίπτωση του χωριού, όπου οι κοινωνία είναι μικρότερη και λιγότερο διαφοροποιημένη ταξικά και εθνοτικά από αυτήν της πόλης, εκφράζεται μία κοινή μουσική ταυτότητα, μία ανδική μουσική ταυτότητα, όπως αυτή ορίζεται παρακάτω στην εργασία.

Ακόμα, εξακολουθεί να υπάρχει και να διατηρείται το δίπολο andino-criollo, το οποίο αντιστοιχείται με το δίπολο χωριό-πόλη και ακτή-οροσειρά και βασίζεται σε διαφορές που αφορούν την κουλτούρα, τον τρόπο ζωής των ατόμων. Στην οροσειρά, το επικρατέστερο δίπολο είναι αυτό του indigeno-mestizo, το οποίο, και πάλι, βασίζεται σε πολιτισμικά κριτήρια περισσότερο από ότι σε βιολογικά. Είναι γεγονός πως όσο περισσότερο απομακρύνεται κανείς από την πόλη τόσο λιγότερο ισπανικά και περισσότερο κέτσουα ακούει, ανεξαρτήτως ηλικίας των ομιλητών. Οι ορχήστρες φαίνεται να επικρατούν στις πόλεις, ενώ εκτός αυτής τα μουσικά σχήματα μικραίνουν και τα μεταλλικά πνευστά και οι ορχήστρες σχεδόν εξαφανίζονται. Οι εθνοτικές-κοινωνικές διαφοροποιήσεις ωστόσο δεν είναι τόσο έντονες ώστε να αποκλείσουν την επικοινωνία μεταξύ των ομάδων και σε όλες τις περιστάσεις όπου συναντάται μουσική τα έτσι και αλλιώς αχνά όρια μεταξύ αυτών εξαφανίζονται. Ανεξαρτήτως αστικού ή μη περιβάλλοντος, αυτό που φαίνεται να ενσαρκώνει η μουσική για τα υποκείμενα παραμένει το ίδιο. Αποτελεί έναν τρόπο

έκφρασης της ταυτότητάς τους. Όλοι συνδέουν την ανδική μουσική με την ανδική τους ταυτότητα. Είναι η μουσική των προγόνων τους.

## «Yo soy neta Huancaína»<sup>27</sup> - τοπική ταυτότητα

Όσο αστείο ή χαζό και αν ακούγεται, η πρώτη ερώτηση που έθετα σε κάθε συνομιλητή μου ήταν «Ποια είναι (για σένα) η ανδική μουσική;». Η απαντήσεις που έπαιρνα ήταν πάντα διαφορετικές, αλλά ταυτόχρονα τόσο ίδιες. Όλοι, μηδενός εξαιρουμένου, όριζαν την ανδική μουσική γεωγραφικά, ως την μουσική της περιοχής των Άνδεων και έπειτα προέβαιναν στη διευκρίνιση: «ειδικότερα της ... περιοχής», όπου «...» ο καθένας συμπλήρωνε την περιοχή καταγωγής του.

Από πολύ νωρίς στην έρευνά μου φάνηκε πως υπάρχει μία μικρή πόλωση όσον αφορά τη μουσική ανάμεσα στις διάφορες περιοχές, με την έννοια πως κανένας δεν θεωρούσε πως η μουσική του τόπου του είναι ίδια με του διπλανού χωριού, ακόμα και αν το ρεπερτόριο είναι εν πολλοίς κοινό. Σίγουρα, κάθε γεωγραφικό διαμέρισμα και επαρχία του Περού έχει τη δική του τοπική μουσική ταυτότητα, ωστόσο, ακόμα και μέσα σε αυτό, κάθε πόλη, κάθε χωριό, αξιώνει επίσης ένα ξεχωριστό μουσικό προφίλ. Αυτό που συνάντησα στο πεδίο λοιπόν ήταν η διάκριση, ακόμα και από τα ίδια τα υποκείμενα της έρευνας, πολλών ξεχωριστών τοπικών ταυτοτήτων. Εννοείται επίσης πως ο κάθε ένας από αυτούς θεωρούσε τη μουσική του τόπου του την καλύτερη και πιο χαρακτηριστική της ευρύτερης περιοχής. Αυτός ο τοπικισμός αναφέρεται συχνά και στη σχετική βιβλιογραφία. Αυτό που με εξέπληξε ωστόσο ήταν η σημαντικότητα που είχε τελικά ως προς τον ορισμό και τη δόμηση της ανδικής ταυτότητας.

Στην περίπτωση λοιπόν των Άνδεων έχουμε πολλές διαφορετικές τοπικές ταυτότητες που σχετίζονται/ταυτίζονται από τα υποκείμενα συνήθως με ένα ανδικό μουσικό είδος, την παραδοσιακή οργανική σύσταση των μουσικών σχημάτων του εκάστοτε τόπου, το συναίσθημα που αφήνει στον ακροατή η μουσική (μπορεί να είναι γλυκιά, χαρούμενη, πιο σκληρή κ.α.) και τους γνωστούς μουσικούς που κατάγονται από αυτήν την περιοχή. Χαρακτηριστική περίπτωση τόπου όπου τα άτομα είχαν μία έντονη συνειδητοποίηση και αίσθηση της τοπικής τους ταυτότητας και της μουσικής ταυτότητας του τόπου τους, την οποία επαινούσαν με περηφάνια,

---

<sup>27</sup> «Είμαι γνήσια Huancaína»



είναι αυτή της πόλης του Huancayo, αλλά και γενικότερα του ευρύτερου ομώνυμου γεωγραφικού διαμερίσματος. Σημαντικό ρόλο σε αυτό έχει παίξει η ύπαρξη δύο πολύ σημαντικών και εμβληματικών μουσικών ανδικής μουσικής, του Picaflor de los Andes και της Flor Pucarina. Ακόμα και τα ονόματα αυτών των δύο κρύβουν την τοπική τους ταυτότητα: στην πρώτη περίπτωση η ταυτότητα είναι πιο γενική, ο μουσικός χαρακτηρίζεται ως το κολιμπρί των Άνδεων, ενώ στην περίπτωση της Flor Pucarina, flor σημαίνει λουλούδι και το επίθετο pucarina αποτελεί τοπικό προσδιορισμό και δηλώνει την καταγωγή της τραγουδίστριας από τη γειτονιά Pucara, στα προάστια της πόλης του Huancayo.

Αμφότεροι οι δύο αυτοί καλλιτέχνες, τα ονόματα των οποίων αποτελούν καλλιτεχνικά ψευδώνυμα (Picaflor de los Andes: Victor Alberto Gil Mallma, Flor Pucarina: Paula Efegeña Leonor Chávez Rojas), κατάγονται από το Huancayo και αναδείχθηκαν σε εξέχουσες φιγούρες του ανδικού τραγουδιού του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Θα αναφερθώ εδώ στο έργο αυτών των δύο, προτού ασχοληθώ με το έργο άλλων μουσικών από την περιοχή του Cuzco, αφενός διότι οι καλλιτέχνες αυτοί είναι πολύ σημαντικοί στην ιστορία, αλλά και στον τρόπο αντίληψης του ανδικού τραγουδιού και αφετέρου γιατί σχεδόν σε κάθε συζήτηση που είχα με μουσικούς ή και μη στο πεδίο, τα ονόματά τους αναπόφευκτα αναφέρονταν. Στη συνέχεια εστιάζω στο κομμάτι της τοπικής ταυτότητας.

Το πιο σημαντικό στο έργο των δύο αυτών καλλιτεχνών είναι η διάδοση της ανδικής μουσικής στα διάφορα κοινωνικά στρώματα και εκτός του γεωγραφικού χώρου της οροσειράς (κυρίως στον χώρο της Λίμα), ειδικά στην περίπτωση του Picaflor de los Andes (Arguedas, 1977:27). Μεγαλώνοντας, ο Victor Alberto αντιμετώπισε όλες τις δυσκολίες του μέσου ανδικού ανθρώπου της εποχής του, όπως η εξουθενωτική εργασία από μικρή ηλικία, η κακομεταχείριση και η εκμετάλλευση. Εμπειρίες τις οποίες μετέφερε μέσα από τα τραγούδια του. Είναι ασφαλές να πούμε ότι το κοινό του έβλεπε σε αυτόν ένα μέρος της προσωπικής του εμπειρίας, καθώς το κοινό αυτού του είδους μουσικής αποτελούνταν από άτομα που κατάγονταν από την οροσειρά και ανήκαν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα συνήθως και στην κοινωνικοεθνοτική ομάδα των indigenos. Πολλοί από αυτούς, όπως και ο ίδιος ο Picaflor de los Andes, είχαν μεταναστεύσει σε μεγάλα αστικά

κέντρα, τόσο στην οροσειρά, αλλά και στην ακτή, λόγω των οικονομικών συνθηκών της εποχής.

Αντίστοιχη είναι και η ιστορία της Paula Efegeña, η οποία μετακόμισε στη Λίμα με τους γονείς της και δούλευε από μικρή ηλικία. Τα τραγούδια της επίσης φέρουν τη σφραγίδα του μέσου ανδρικού ατόμου της εποχής, με όλες τις κακουχίες της ζωής, ενώ οι στίχοι πραγματεύονται σκηνές και συναισθήματα της ζωής της, όπως η μοναξιά, ο πόνος, ο έρωτας και η απογοήτευση. Θα πρέπει επομένως και στο δικό της έργο ο ακροατής να έβρισκε θραύσματα της ζωής του. Η σημαντικότητα και των δύο αυτών εμβληματικών μουσικών απορρέει από την αποδοχή που έλαβε το έργο τους από το ευρύ κοινό και από τον σεβασμό που εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να λαμβάνει. Δεν σημαίνει πως με το έργο τους η ανδρική μουσική μπήκε στα σαλόνια των κρεολικών ανώτερων κοινωνικών τάξεων, η εμπορική τους επιτυχία ωστόσο απέδωσε λίγο περισσότερο κύρος στην ανδρική μουσική, κάνοντάς τη τουλάχιστον γνωστή σε ένα ευρύτερο κοινό. Ο πυρήνας του ακροατηρίου της ωστόσο ήταν οι *andinos* που κατοικούσαν σε όλη την επικράτεια της χώρας.

Αυτό που με ενδιαφέρει εδώ είναι η προώθηση και οι νύξεις της τοπικής τους ταυτότητας μέσα από τα τραγούδια τους. Δεν ήταν μόνο τα ψευδώνυμά τους δείκτες της καταγωγής τους. Με τραγούδια όπως το *Huancayo lindo*, της Flor Pucarína και το *Yo soy huancaíno*, του Picaflor de los Andes, μέσα από τους στίχους τους παρουσίαζαν και τόνιζαν με περηφάνια την καταγωγή τους<sup>28</sup>. Αμφότεροι φέρουν μαζί τους, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους και της δισκογραφίας τους, την τοπική τους ταυτότητα, τον τόπο καταγωγής τους. Ακόμα και αν βρίσκονται και έχουν ζήσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους μακριά από αυτόν, τον παρουσιάζουν με περηφάνια, όχι τόσο με νοσταλγία, σαν έναν χαμένο παράδεισο ή μία μακρινή πατρίδα των προγόνων τους, αλλά σαν κάτι που, παρά την πολύχρονη απουσία τους, είναι ακόμα ζωντανό μέσα τους και που αποτελεί κεντρικό κομμάτι του ποιοι είναι. Αντίστοιχη αντίληψη της ταυτότητάς τους παρουσίασαν πολλοί από τους συνομιλητές μου. Για παράδειγμα, η Mayda, ήδη από το πρώτο μισό λεπτό της συνέντευξής μας μου αναφέρει πως είναι καθαρή *huancaína*, από την περιοχή του Huancayo («Yo soy neta huancaína») (Mayda, προσωπική επικοινωνία, 26.09.2023).

---

<sup>28</sup>Για τους στίχους των τραγουδιών αυτών και τη μετάφρασή τους βλ. παράρτημα

Το ίδιο συνέβη και με τους περισσότερους συνομιλητές μου: πάντα, από νωρίς στη συζήτησή μας, προέκυπτε το ζήτημα της καταγωγής τους, του τόπου τους και της περηφάνιας για αυτόν. Όλοι τους μου μιλούσαν για τη μουσική αυτού και το πώς αυτή υπερέχει, κυρίως με όρους συναισθήματος και διάθεσης («Το huayno είναι πιο γλυκό και ήρεμο, αλλά μελαγχολικό», Mayda, προσωπική επικοινωνία, 26.09.2023; «Η queena έχει έναν αέρινο ήχο που την κάνει να ξεχωρίζει», Τεο, προσωπική επικοινωνία, 13.10.2023; «Τα ανδικά όργανα, ο ήχος τους, είναι αρχικά ευχάριστος και χαρούμενος [...] μπορούν να είναι μελαγχολικά ή να φέρουν αναμνήσεις», Alejandro, προσωπική επικοινωνία, 04.10.2023), από τη μουσική άλλων περιοχών ή πώς αυτή επηρέασε άλλες μουσικές. Πολλοί από αυτούς μάλιστα εισέρχονταν σε μία έντονη συναισθηματική κατάσταση όσο μου μιλούσαν για το χωριό ή την πόλη τους. Για όλους τους, ο τόπος τους ήταν συνδεδεμένος με αναμνήσεις από τη παιδική τους ηλικία και τη μετέπειτα παραμονή τους σε αυτόν. Έχει μία εξέχουσα θέση στο ποιοι είναι, στο πώς προσδιορίζονται. Δεν προσδιορίζονται απλά ως andinos ή ως indigenos, αλλά ως huancaínos, cusceños, paucartambinos κ.ο.κ. Με έναν αντίστοιχο τρόπο, η μουσική του τόπου τους, αποτελεί κομμάτι της ταυτότητάς τους. Αντικατοπτρίζει αυτά τα βιώματα και τα συναισθήματα που φέρουν από τον τόπο τους.

Για να μην αναφέρομαι όμως μονάχα σε γνωστές και ιστορικές φυσιογνωμίες στον χώρο της ανδικής μουσικής, ας ασχοληθώ εδώ με την περίπτωση του Τεο Farfán. Μουσικός, τραγουδιστής και τραγουδοποιός, τον οποίο είχα την τύχη να γνωρίσω στο πεδίο και να του πάρω συνέντευξη, ο Τεο κατάγεται από το Paucartambo, ένα μικρό χωριό στο γεωγραφικό διαμέρισμα του Cuzco. Δεν είναι λίγα τα τραγούδια που μιλούν για αυτό το μικρό χωριό στα βουνά των Άνδεων. Ένα από αυτά, το πιο γνωστό, είναι το «He visitado Paucartambo» («Έχω επισκεφθεί το Paucartambo») ή, με άλλον τίτλο, «Recuerdos de Paucartambo» («Αναμνήσεις από το Paucartambo»)<sup>29</sup>. Με στίχους όπως

---

<sup>29</sup>Los Campesinos (2009, Απρίλιος 5). Los Campesinos - Recuerdos de Paucartambo [Video]. YouTube. <https://www.YouTube.com/watch?v=X3zkDvTnlmg>, πρόσβαση: 14.06.2024

*He visitado Paucartambo  
hermosa tierra, tierra bendita  
quiero dejarte en este canto  
un pedacito de mi cariño<sup>30</sup>*

*( Έχω επισκεφθεί το Paucartambo  
Όμορφη γη, γη ευλογημένη  
θέλω να σου αφήσω σε αυτό το τραγούδι  
ένα κομματάκι της αγάπης μου )*

εξυμνείται μέσα από το τραγούδι η «όμορφη γη» του Paucartambo και η αγάπη του τραγουδιστή για αυτήν. Άλλο ταυτοτικό χαρακτηριστικό, αρκετά σύνηθες στα τραγούδια της ανδικής μουσικής, είναι οι ισπανικοί και κέτσουα στίχοι του.

Και ο ίδιος ο Teo έχει γράψει τραγούδια για την πατρίδα του. Μάλιστα, πριν τη συνάντησή μας για τη συνέντευξη, με προέτρεψε να ακούσω ένα μικρό δείγμα της δισκογραφίας του, παραπέμποντάς με σε τρία τραγούδια του, όλα σχετιζόμενα με την πόλη του, το Paucartambo: Belleza Paucartambina<sup>31</sup>, K'ellomedias de Paucartambo<sup>32</sup> και Supay Maqta<sup>33</sup>. Η επιλογή του να μου συστήσει αυτά τα τρία τραγούδια ως μία πρώτη μουσική γνωριμία μεταξύ μας, δεν μπορεί να ήταν τυχαία. Εκτός από τους τίτλους και τους στίχους τους, τα βίντεο που συνοδεύουν τις δημοσιεύσεις των τραγουδιών επίσης προβάλλουν τον τόπο και την κουλτούρα του: τα βίντεο είναι γυρισμένα στο Paucartambo, επιδεικνύοντας την ομορφιά του και τις διάφορες πλευρές του, ενώ σε κάθε ένα από αυτά βλέπουμε και μέρος της

---

<sup>30</sup> LyricsTranslate.com. (χ.χ.). Los campesinos (Paucartambo) lyrics. Ανακτήθηκε 14 Ιουνίου 2024, από <https://lyricstranslate.com/es/los-campesinos-paucartambo-lyrics.html>

<sup>31</sup> Teo Farfán (2021, Ιούλιος 16). BELLEZA PAUCARTAMBINA - TEO FARFAN [Video]. YouTube. <https://www.YouTube.com/watch?v=UK5glYj4oPU>, πρόσβαση: 14.06.2024

<sup>32</sup> Teo Farfán (2019, Δεκέμβριος 27). TEO FARFAN - K'ellomedias de Paucartambo - PRIMICIA 2020 VIDEO OFICIAL "Cusco" [Video]. YouTube. <https://www.YouTube.com/watch?v=9Ly7jm36bHk>, πρόσβαση: 14.06.2024

<sup>33</sup> Teo Farfán (2021, Ιούλιος 15). SupayMaqta [Video]. YouTube. <https://www.YouTube.com/watch?v=biy6fRZOueE>, πρόσβαση: 14.06.2024

κουλτούρας του τόπου, με τη συμμετοχή *comparsas*, όπως αυτές που βλέπει κανείς στις *fiestas patronales*. Αντίστοιχη είναι και η σκηνική παρουσία του Teo σε συναυλίες<sup>34</sup>, όπου οι μουσικοί που τον συνοδεύουν είναι ντυμένοι με παραδοσιακά ρούχα και αξεσουάρ. Ο ίδιος ωστόσο φοράει συνήθως απλά καθημερινά ρούχα, τόσο στη σκηνή όσο και στις περισσότερες σκηνές των βίντεο. Ο ίδιος μου εξηγεί πως η χρήση παραδοσιακών στολών στη σκηνή και στα βίντεο, όπως και η παρουσίαση *comparsas* σε αυτά, συνδέεται με τη βιωμένη εμπειρία τού του Paucartambo. Δεν το κάνει στρατευμένα και στοχευμένα προς την προώθηση της τοπικής του ταυτότητας, αλλά απλά επειδή αυτό είναι του είναι οικείο, είναι κομμάτι του εαυτού του, άρα και της μουσικής του (Teo, προσωπική επικοινωνία, 13.10.2023).

Παρόλο που κάθε ένας από τους συνομιλητές μου έδινε τόσο μεγάλη έμφαση στην ξεχωριστή ταυτότητα της μουσικής του τόπου του, στην πραγματικότητα, οι διαφορές που υπάρχουν από το ένα χωριό στο άλλο, όπως φαίνεται μέσα από τη βιβλιογραφία<sup>35</sup>, αλλά και την προσωπική μου εμπειρία, δεν είναι τόσο μεγάλες (κοινές μελωδίες, ρυθμοί και μουσικά όργανα, καθώς και αντίστοιχες λειτουργίες της μουσικής μέσα στην κοινότητα). Τα άτομα τονίζουν περισσότερο τις διαφορές ανάμεσα στις τοπικές μουσικές παρά τις ομοιότητες, επιδιώκοντας πιθανώς να αναδείξουν τον εκάστοτε τόπο ως ξεχωριστό ή έστω εξίσου σημαντικό με κάποιον άλλον. («Υπάρχουν όμως και περιοχές που έχουν αλλάξει, όπως για παράδειγμα με την εισαγωγή του σαξοφώνου, το οποίο δεν είναι από το Cuzco, αλλά από το Πούνο», «υπάρχει ένα κοινό *corpus* μελωδιών το οποίο είναι και αυτό που παίζεται περισσότερο στο κεντρικό Περού, οι κοινές μελωδίες δηλαδή, διότι, όταν παίζεις σε κάποιο άλλο μέρος και δεν γνωρίζεις τις τοπικές μελωδίες, αναγκαστικά, θα παίζεις αυτές που είναι κοινές», Mario, προσωπική επικοινωνία, 05.10.2023; «υπάρχει επίσης μία μεγάλη ποικιλία μουσικών ειδών», Pío, προσωπική επικοινωνία, 27.09.2023).

---

<sup>34</sup> Η γνωριμία μας έγινε μετά από την εμφάνισή του σε μία συναυλία στην Plaza de Armas στο Cuzco, στην οποία έτυχε να βρεθώ

<sup>35</sup> Για μία σύντομη αναφορά στα κοινά χαρακτηριστικά της ανδικής μουσικής, αλλά και μια σκιαγράφηση των διαφορών ανά περιοχές βλ. Turino στο Olsen & Sheehy, 1998:221-223

Αν και αναγνωρίζουν και δέχονται την ύπαρξη ομοιοτήτων στη μουσική των Άνδεων, δεν θεωρούν ότι ολόκληρη η ανδική μουσική του Περού μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως ένα ενιαίο μουσικό είδος και μία ομοιογενής μουσική. Και πράγματι, λόγω των μικροδιαφορών αυτών, μάλλον είναι σωστότερο τελικά να την χαρακτηρίσουμε ως μία ανδική μουσική η οποία αποτελείται από επιμέρους τοπικές μουσικές και μουσικά ύφη, μία μουσική αποτελούμενη από μικρο-μουσικές. Το ίδιο ακριβώς προκύπτει και για την ταυτότητα: αν και μπορούμε να θεωρήσουμε αληθινή την ύπαρξη μία ανδικής ταυτότητας, αυτή πρόκειται τελικώς για μία ταυτότητα που αποτελείται από μικρότερες, επιμέρους τοπικότητες. Μπορούμε επομένως να μιλήσουμε για μία μουσική με υπο-μουσικές, όπως και για μία ανδική κουλτούρα που αποτελείται από υπο-κουλτούρες, από τοπικές μικροταυτότητες.

Αντίστοιχα, όπως και μία μοναδική περουβιανή ανδική μουσική, απορρίπτεται από τα υποκείμενα της έρευνας και η ύπαρξη μίας ευρύτερης ανδικής μουσικής και ταυτότητας, μίας παν-ανδικής μουσικής. Και σε αυτήν την περίπτωση ωστόσο, αναγνωρίζονται οι ομοιότητες ανάμεσα στις διάφορες μουσικές της οροσειράς από την Κολομβία μέχρι την Αργεντινή και τη Χιλή. Δεν θα μπορούσε να μην είναι έτσι, αφού οι μουσικές συγκλίσεις είναι εμφανείς και αφορούν κυρίως έναν κορμό μουσικών οργάνων, κάποιες μελωδίες και ρυθμούς (σε μικρότερο βαθμό ωστόσο) και την κοινοτική λειτουργία της μουσικής. Και σε αυτήν την περίπτωση όμως τα άτομα επιλέγουν να τονίσουν και εστιάζουν στις διαφορές, οι οποίες συνάγουν σε διάφορες διακριτές (μουσικές) ταυτότητες. Επιλέγουν να συντάσσονται ωστόσο όλοι μαζί απέναντι σε άλλες μουσικές κουλτούρες. Για παράδειγμα, όταν μιλάμε για τη μουσική της ακτής ή ακόμα και κάποιο άλλο, εντελώς διαφορετικό είδος (πχ pop, rock) η ανδική μουσική παρουσιάζεται ως ένας ενιαίος και ομοιόμορφος μουσικός κορμός, τόσο εντός όσο και εκτός του Περού, συνεκτικός κρίκος του οποίου είναι η γεωγραφική οριοθέτησή του στην οροσειρά των Άνδεων και η προέλευση της μουσικής από ανδικές κοινότητες.

Παρ' όλα αυτά, καθώς η επιτόπια έρευνά μου περιορίζεται στην περιοχή των περουβιανών Άνδεων, οι βιωματικές μου γνώσεις δεν είναι επαρκείς για να εμβαθύνω στο ζήτημα της ύπαρξης ή μη μίας κοινής πανανδικής μουσικής, ενώ δεν

είναι και αυτός ο σκοπός μου. Δεν μπορώ όμως να μην αναφέρω κινήματα του παρελθόντος όπως ο παναμερικανισμός (panamericanism)<sup>36</sup> και ο νεο-ινδιανισμός (neo-indianism)<sup>37</sup>, τα οποία έτειναν να ενώσουν τις διάφορες εθνότητες στη βάση μίας κοινής αμερικανικής ή νέας/μοντέρνας ιθαγενούς ταυτότητας.

---

<sup>36</sup>Ενδεικτικά βλ. Collings (1926).

<sup>37</sup>Ενδεικτικά βλ. Galinier & Molinie (2013).

## **¿indigeno o andino? – Ιθαγενής ή ανδίνο; Συστατικά της ανδικής ταυτότητας**

Τελευταίο, αλλά πιο σημαντικό ζήτημα που θα ήθελα να αναδείξω με την εργασία αυτή είναι ο αυτοπροσδιορισμός των ίδιων των ατόμων ως *andinos* [«ανδίνο» (ανδικοί)]. Η επιλογή του όρου αυτού έναντι του όρου *indigeno* ήταν κάτι που με εξέπληξε. Γιατί όμως προτιμούν αυτόν τον όρο και τι ακριβώς σημαίνει να είναι κανείς αντίνο; Μερίδιο στη επιλογή του αυτοπροσδιορισμού έχει σίγουρα και το κίνημα του ιθαγενισμού. Στο πεδίο, πολλοί από του συνομιλητές μου αναφέρθηκαν στο κίνημα του ιθαγενισμού ως μία, αρκετά καθυστερημένη, αλλά αναγκαία προσπάθεια διεκδίκησης χώρου για τους ιθαγενείς στον πολιτικό χώρο της χώρας. Ως ένα είδος «πολιτισμικής δικαίωσης» («*reindivisión cultural*», Teo, προσωπική επικοινωνία, 13.10.2023). Χάρη σε αυτό το κίνημα, οι ανδίνοσ μπόρεσαν επιτέλους να νιώσουν λίγο πιο περήφανοι για την κουλτούρα τους, να κρατήσουν τα όργανά τους με περισσότερη περηφάνια. Ακόμα όμως και αν το κίνημα κατάφερε πράγματι να φέρει έστω και λίγο στο προσκήνιο τις ιθαγενείς εθνοτικές ομάδες, δεν κατάφερε να εξαλείψει πλήρως το κοινωνικό στίγμα που τις περιέβαλλε και ακόμα τις περιβάλλει (σε μικρότερο ωστόσο βαθμό).

Κατά τη συνομιλία μας, ο Teo, μου μίλησε για το σύμπλεγμα πολιτισμικής κατωτερότητας που έχουν οι περισσότεροι ανδίνοσ ακόμα και σήμερα, το οποίο πηγάζει από το κοινωνικό στίγμα που φέρουν ακόμα μέσα τους. Όπως μου είπε, σήμερα υπάρχει ακόμα μία ντροπή για τα κέτσουα, που είναι η πρωτότυπη γλώσσα των ιθαγενών. Πολλοί Κουσκένιοι ντρέπονται να μιλήσουν κέτσουα. Ο ίδιος προσπαθεί να το απωθήσει αυτό, ενώ θεωρεί πως κανονικά θα έπρεπε να είναι το αντίθετο: τα άτομα θα έπρεπε να είναι περήφανα να μιλούν τη γλώσσα τους. Αλλά δεν είναι έτσι:

*«Για παράδειγμα, αν ρωτήσεις την κυρία που πουλάει κάτι στον δρόμο αν μιλάει κέτσουα, πιθανότατα θα μου πει όχι και, αν σου πει ναι, θα είναι επειδή είσαι τουρίστρια και μόνο και μόνο για να τα πάει καλά μαζί σου μπορεί να σου μιλήσει στα κέτσουα. Όμως, αν η ίδια κυρία συναντήσει κάποιον που ανήκει σε ανώτερη*



*κοινωνική τάξη και την ρωτήσουν αν μιλάει κέτσουα, επειδή θα νιώσει διαφορετική, ότι δεν ανήκει στην τάξη αυτή, θα πει πως δεν γνωρίζει κέτσουα» (Τεο, προσωπική επικοινωνία, 13.10.2023, 00.33.12).*

Αυτό είναι πολύ πιο εμφανές στην Λίμα. Μου εξηγεί πως υπάρχει ένας κοινωνικός-τοπικός ρατσισμός και ο limeño (κάτοικος της Λίμα), ο βόρειος, απαξιεί τον νότιο (όπως αντίστοιχα απαξιεί τον ορεινό). Τα λεγόμενα αυτά μπορώ να διασταυρώσω από τις λίγες συνομιλίες που είχα με άτομα, κυρίως μεγαλύτερης ηλικίας, που κατοικούσαν στην πρωτεύουσα και δεν ανήκαν στην εθνοτική ομάδα των ανδίνος και τα οποία θεωρούσαν και είχαν ταυτίσει, έστω και ασυνείδητα, τους ιθαγενείς με μία κατώτερη, τουλάχιστον πνευματικά, ομάδα, η οποία θεωρούνταν ότι είναι άξεστη, αγράμματη, απολίτιστη, πως το μόνο που γνωρίζει είναι η γη και οι αγροτικές δραστηριότητες και τίποτα άλλο. Στη σκέψη αυτή εξακριβώνεται πάλι η διάκριση ανάμεσα σε ακτή-οροσειρά, σε πόλη-χωριό και σε mestizo/criollo-andino/indigeno, η οποία μπορεί ακόμα να επεκταθεί και σε μία ευρύτερη γεωγραφική κατηγοριοποίηση: Βοράς-Νότος αντίστοιχα.

## **Τουρισμός**

Λόγω της κοινωνικής σκέψης και του συμπλέγματος πολιτισμικής κατωτερότητας που βασάνιζε ήδη από νωρίς τους ανδίνος, η ανδική μουσική άρχισε να χάνει την περηφάνια της. Ένας παράγοντας που συνετέλεσε στην ανάκαμψή της, ήταν ο τουρισμός. Η τουριστικότητα του Cuzco άρχισε να αναδύεται ως σημαντική στη σκέψη των καλλιτεχνών και της διανοήσης της πόλης ήδη κατά τις δεκαετίες 1920-1950. Στο πλαίσιο αυτό έχουμε την προώθηση φολκλορικών δραστηριοτήτων. Ωστόσο, ο τουρισμός άρχισε να παίζει εξέχοντα ρόλο στην οικονομία της περιοχής μετά το 1970 (Mendoza, 2008:66). Ο τρόπος με τον οποίο δημιουργούσαν την τέχνη τους όσοι καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με το φολκλόρ, ήταν αναπόφευκτα επηρεασμένος από τη σημασία που είχε αποκτήσει η περιοχή ως τουριστικό αξιοθέατο, προσελκύνοντας κόσμο εντός και εκτός του Περού (Mendoza, 2008:67).

Επομένως, η φολκλορική καλλιτεχνική παραγωγή συνέβαλε, θέλοντας και μη, στη διάρθρωση μιας κουσκιανής ταυτότητας, η οποία λαμβάνει πλέον σημαντική προβολή ως μέρος της παράδοσης της οροσειράς, αλλά και ολόκληρης της χώρας. Ο Cantwell υποστηρίζει πως οι φολκλορικές παραστάσεις στο Cuzco μπορούν να γίνουν αντιληπτές ως μία μίξη της παραδοσιακής και της επίσημης κουλτούρας (Mendoza, 2008:75-76). Η άνοδος του τουρισμού επομένως συνέβαλε στην προώθηση, διάδοση και αποδοχή της ανδικής κουλτούρας ως άξιας να προβληθεί και να διαδοθεί, ενώ, γύρω στο 2000, με την ακόμα μεγαλύτερη εισροή του τουρισμού στο Cuzco, η ανδική μουσική δικαιώθηκε.

### **Κυβερνητικές πολιτικές**

Η εθνοτική ομάδα των ιθαγενών/αντίνος στην πραγματικότητα εξακολουθεί να θεωρείται και να αντιμετωπίζεται ως υποδεέστερη και σε εθνικό επίπεδο, όπως υποδηλώνουν οι κυβερνητικές πρακτικές. Αν και οι περιπτώσεις στις οποίες κατάφερα να αποσπάσω πληροφορίες πάνω στο θέμα των κυβερνητικών αυθαιρεσιών και τακτικών κατά των ιθαγενών ήταν λίγες (οι περισσότεροι απέφυγαν να μιλήσουν για αυτό ή το έκανα επιδερμικά και βιαστικά, αλλάζοντας το θέμα της συζήτησης), αυτές είναι αναμφισβήτητο γεγονός. Αυτό που μου αποκάλυψαν οι συζητήσεις μου στο πεδίο είναι η ύπαρξη ενός ευρύτερου αισθήματος φόβου από την πλευρά των ιθαγενών προς την κυβέρνηση. Αίσθηση που δεν είναι αδικαιολόγητη λόγω αιματηρών γεγονότων όπως τα γεγονότα του El Baguazo (Matanza de Bagua)<sup>38</sup>, αλλά και των πιο πρόσφατων γεγονότων που έλαβαν χώρα το 2022<sup>39</sup>. Άλλες πρακτικές της κυβέρνησης που πληγώνουν βαθύτατα τους ιθαγενείς είναι η εκμετάλλευση και, συνεπακόλουθη, καταστροφή του περιβάλλοντος.

---

<sup>38</sup> Διαδήλωση ιθαγενών κοινοτήτων ενάντια στην εκμετάλλευση της γης τους από πετρελαϊκές εταιρείες που κατέληξε σε αιματηρή σύγκρουση το 2009

<sup>39</sup> Διαδηλώσεις κατά της κυβέρνησης της Dina Boluarte, μετά την εκδίωξη του πρώην προέδρου Pedro Castillo, οι οποίες καταστάληκαν σε πολλές περιπτώσεις βίαια, οδηγώντας σε δεκάδες θανάτους

## Φύση

Βασικό στοιχείο της ιθαγενούς ταυτότητας είναι η σχέση με τη φύση, ειδικά η στενή σχέση με τη γη. Όλοι οι συνομιλητές μου εξέφρασαν τη σύνδεση που νιώθουν με την *rachamama*<sup>40</sup>, τη μητέρα γη και την αγάπη και τον σεβασμό που τρέφουν για αυτήν. Όσοι μάλιστα από αυτούς κατοικούν εκτός των αστικών κέντρων είναι σχεδόν αυτονόητο πως ασχολούνται με και δουλεύουν τη γη (αποκλειστικά η παράλληλα με άλλες ασχολίες και επαγγέλματα), κάτι το οποίο μου ανέφεραν με χαρά και περηφάνια. Είναι σαν η σχέση τους μαζί της να τους τροφοδοτεί με ζωοδόχο ενέργεια. Νιώθουν κοντά στη φύση, αποτελούν κομμάτι αυτής και τρέφουν σεβασμό για κάθε κομμάτι της, από το πιο μικρό, όπως μία πέτρα, έως το πιο μεγάλο, όπως ποτάμια και βουνά. Πώς θα μπορούσε άλλωστε να είναι αλλιώς, αφού μεγαλώνουν περιτριγυρισμένοι από τη φύση: ακόμα και στις πόλεις, τα βουνά που τις περιβάλλουν είναι ορατά από οποιοδήποτε σημείο και αν βρίσκεται κανείς, ενώ δεν χρειάζεται πολλή ώρα για να βρεθεί στην ανδική εξοχή.

Η σχέση αυτή με τη φύση επίσης φαίνεται να είναι κάτι που προέρχεται από τις προκολομβιανές κοινότητες, οι οποίες ζούσαν κοντά στη φύση και τη λάτρευαν<sup>41</sup> και που επιβίωσε μέσα στις αγροτικές κοινότητες ιθαγενών που σχηματίστηκαν μετά την άφιξη των Ευρωπαίων. Η βαθιά σύνδεση με αυτήν φάνηκε και από τον τρόπο και την ένταση και ζέση με την οποία μου μιλούσαν για αυτή τα άτομα και την απογοήτευση και θλίψη που εξέφραζαν για την καταστροφή και τη μόλυνσή της. Υπήρξαν φορές που οι συνομιλητές μου βούρκωσαν, σχεδόν ξέσπασαν σε κλάματα, μιλώντας μου για τη *rachamama*. Ακόμα, δεν είναι παράξενο ούτε σπάνιο, κατά τη διάρκεια των εορτασμών ή ακόμα και τον καθημερινών αγροτικών εργασιών να πραγματοποιούν κάποια προσφορά σε αυτήν, όπως συνήθιζαν να κάνουν οι πατέρες, οι παππούδες και οι πρόγονοί τους.

---

<sup>40</sup>Quechua: pacha (=γη) + mama (=μαμά/μητέρα)

<sup>41</sup>Όπως και στις περισσότερες αρχαϊκές κουλτούρες, έτσι και στις προκολομβιανές ανδικές κουλτούρες οι θεότητες που λάτρευαν οι άνθρωποι ήταν με κάποιον τρόπο συνδεδεμένες με τη φύση

## Συναίσθημα

Κατά τη γνώμη μου, η τόσο δυνατή και ισχυρή σχέση του ανδικού ανθρώπου με τη μητέρα γη τον ενώνει με τους προγόνους του, από τη πλευρά των ιθαγενών προκολομβιανών ριζών του. Πάντα συνέβαινε από τα άτομα μία σύνδεση της ανδικής μουσικής με το προκολομβιανό παρελθόν, συνήθως το ινκαϊκό παρελθόν. Η ανδική μουσική παρουσιάζεται ως συνέχιση της μουσικής των Ίνκας, εμφανώς μεταβληθείσας ωστόσο και μετασχηματισμένης σε κάτι νέο, κάτι καινούριο, την ανδική μουσική. Βασικό επιχείρημα για τη σύνδεση αυτήν, εκτός από τα προκολομβιανά όργανα που επιβιώνουν, ήταν η κοινοτική γέννηση και λειτουργία της μουσικής και, ειδικά, το συναίσθημα. Το τελευταίο εμφανίστηκε σε πολλές συζητήσεις για τη μουσική ως ένα από τα βασικά και σημαντικά στοιχεία που αποτελούν την ανδική μουσική, αλλά και που συνδέει τη σύγχρονη μουσική πρακτική με αυτή του (κοντινού και μακρινού) παρελθόντος. *«Η μουσική είναι αυτό που βγαίνει αβίαστα από μέσα σου και που φέρει την ενέργεια των προγόνων σου. Μέσω της μουσικής φτάνεις να αισθάνεσαι τους προγόνους σου». Επιπρόσθετα, «η μουσική βγαίνει πρώτα από όλα από το συναίσθημα ενός χωριού, μίας κοινότητας και είναι τόσο δυνατή που φτάνουν να αναδύονται συναισθήματα μέσω της μουσικής» («la musica primeramente sale de sentimiento de un pueblo o de una comunidad y es tan fuerte que llegan a desarrollarse sentimientos através de la musica»)* (Rodolfo, προσωπική επικοινωνία, 08.10.2023, 00.06.36).

Η ιθαγενής ταυτότητα, τέλος, έρχεται να οριστεί σε αντιπαράθεση με την ευρωπαϊκή ταυτότητα των κατακτητών σε παρελθοντικό χρόνο, η οποία, σε παροντικό χρόνο αντικαθιστάται από την κρεολική κυρίαρχη ομάδα. Στη θέση αυτή, το προκολομβιανό παρελθόν ρομαντικοποιείται και θεωρείται πιο αγνό και αληθές, πιο κοντά στην καρδιά του ιθαγενούς ατόμου. Όπως μου εξηγεί ο Rodolfo, το ιθαγενές («indigena») είναι φυσικό, όπως τα αυθεντικά ρούχα που φτιάχνονται από ένα φυτό ή από το νήμα του λάμα και που είναι πολύ καλής ποιότητας. Ο ιθαγενής είναι αυτός που ζει στην κουλτούρα, που σέβεται τη φύση, την μητέρα γη, που ζει τη ζωή (Rodolfo, προσωπική επικοινωνία, 08.10.2023). Στο σημείο αυτό δεν παραλείπεται ποτέ κάποια αναφορά στους conquistadores (κατακτητές) και την

επιβολή της κουλτούρας τους. Συχνά αναφέρεται πως πριν την άφιξή τους, οι ιθαγενείς δεν είχαν έναν θεό, δεν υπήρχε κάποιος που τους έλεγε ότι αν κάνουν κάτι κακό θα τιμωρηθούν ή θα θανατωθούν. Ήταν ελεύθεροι και ζούσαν με τους δικούς τους όρους<sup>42</sup> και αξίες. «Δεν υπήρχε μία μοναδική εξουσία, ούτε ένας κατακτητής, υπήρχε η αγάπη και ο σεβασμός»<sup>43</sup>. Και η μουσική έχει τον ρόλο της σε όλο αυτό: το συναίσθημα («el desarrollo es el sentimiento», (Rodolfo, προσωπική επικοινωνία,08.10.2023, 00.18.26).

## Andino

Επομένως, αφού όλοι μου οι συνομιλητές μου μιλούν με τόση ζέση για την ιθαγενή πλευρά της κουλτούρας τους, γιατί δεν αυτοπροσδιορίζονται ως ιθαγενείς (indigenos); Η απάντηση σε αυτό βρίσκεται στο στίγμα που φέρει, ακόμα και σήμερα, για πολλούς η λέξη αυτή. Για τους περισσότερους, η λέξη indigeno ταυτίζεται με τη λέξη indio, η οποία, όπως ανέφερα νωρίτερα, αποτελούσε και αποτελεί προσβολή. Ετυμολογικά βέβαια, αν και ακουστικά μοιάζουν, δεν σχετίζονται. Ο όρος indio, χρησιμοποιήθηκε λανθασμένα από τους Ισπανούς για τον χαρακτηρισμό των κατοίκων της ηπείρου στην οποία κατέφθασαν και θεώρησαν πως ήταν η Ινδία. Για τον λόγο αυτόν χρησιμοποιείται στα αγγλικά και ο όρος Amerindian (ινδιάνος της αμερικανικής ηπείρου), για να γίνει διάκριση από τον όρο Indian, που δηλώνει τον Ινδό (από την Ινδία). Για τον ίδιο λόγο, ο όρος indio απορρίπτεται από όλους και ο όρος indigeno από τους περισσότερους. Υπάρχουν και άτομα που δεν έχουν πρόβλημα να χαρακτηριστούν ως ιθαγενείς/indigenos, αφού στην πραγματικότητα είναι, είναι δηλαδή αυτόχθονες. Είναι όμως και ανδίνος και αυτή φαίνεται να είναι τελικά η ταυτότητα που υπερισχύει.

---

<sup>42</sup> Άποψη η οποία στην πραγματικότητα εξαρτιόταν από το πόσο θετική ή όχι έβρισκε η κάθε κοινότητα την υποταγή της στην ινκαϊκή δύναμη και το πόσο βίαιη και καταπιεστική ήταν η τελευταία προς την πρώτη. Δεν πιστεύω ότι θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε όλους τους ανδικούς πληθυσμούς πριν την άφιξη των Ισπανών ως ελεύθερους.

<sup>43</sup> Λόγια που σίγουρα δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, αφού και μία μοναδική εξουσία υπήρχε και κατακτητής. Στα λόγια αυτά ωστόσο φαίνεται ξεκάθαρα η ρομαντικοποίηση του ινκαϊκού παρελθόντος, η οικειοποίηση αυτού και η ομογενοποίηση των διάφορων εθνοτικών ομάδων ως εν γένει Ίνκας, σε αντιπαράθεση με τους Ευρωπαίους.

Ο όρος ανδίνο, χαρακτηρίζει την εθνοτική πολιτισμική ομάδα των κατοίκων των Άνδεων που μετέχουν της ανδικής κουλτούρας. Ως εκ τούτου είναι ένας όρος που εμπεριέχει κομμάτια της ιθαγενούς κουλτούρας, όπως εξίσου και της ευρωπαϊκής, αφού από αυτές γεννήθηκε η ανδική κουλτούρα. Ένα ανδίνο άτομο είναι συνεπακόλουθα και – περισσότερο ή λιγότερο – ιθαγενές, με όρους γεωγραφικής, αλλά και πολιτισμικής τελικά καταγωγής. Οι δύο αυτοί όροι παρουσιάζονται εν τέλει ως εν μέρει επικαλυπτόμενοι. Ίσως κάποιος να έλεγε πως η επιλογή για τον αυτοπροσδιορισμό κάποιου ως ιθαγενή ή όχι να σχετίζεται και να είναι ανάλογος με το κατά πόσο φέρει μέσα του το κοινωνικό στίγμα και το σύμπλεγμα πολιτισμικής κατωτερότητας που ανέφερα παραπάνω και το κατά πόσο επιθυμεί να τονίσει την ιθαγενή ή την mestizo πλευρά του, πολιτισμικά και βιολογικά.

Τελικώς, δεδομένης της ιδιαίτερης πολιτισμικής μίξης που συντελεί την ανδική κουλτούρα, αλλά προφανώς και επειδή οι ίδιοι οι άνθρωποι επιλέγουν αυτόν τον τρόπο αυτοπροσδιορισμού και οφείλουμε όλοι να τον σεβαστούμε, και εγώ προσωπικά προτιμώ και επιλέγω να χρησιμοποιώ τον όρο ανδίνο. Εξάλλου, σε τελική ανάλυση, δηλώνει το άτομο που μετέχει της ανδικής κουλτούρας και θα ήταν λάθος να ταυτίσουμε την ανδική με την ιθαγενή κουλτούρα καθώς, αν και επικαλυπτόμενες σε ορισμένα σημεία, δεν είναι ταυτόσημες.

## Συμπεράσματα

Το σημαντικότερο εύρημα της μελέτης μου είναι ότι, στην ουσία, η ανδική μουσική και ταυτότητα όπως αυτή γίνεται αντιληπτή σε τοπικό επίπεδο διαφέρει από τον τρόπο αντίληψής της στο πλαίσιο της world music, ενώ, παράλληλα, ο τρόπος αντιμετώπισης της εθνοτικής ταυτότητας από τα άτομα αποκαλύπτει την μετααποικιακή συνθήκη στην οποία ζούνε. Όπως έδειξα στις έως τώρα σελίδες, αυτό που αποκαλείται σήμερα *ανδική μουσική* είναι το προϊόν ενός πολιτισμικού συγκρητισμού που ξεκίνησε με την άφιξη των Ευρωπαίων κατακτητών. Στοιχεία από τους δύο κόσμους, τις προκολομβιανές κουλτούρες των περουβιανών Άνδεων από τη μία και την ευρωπαϊκή κουλτούρα των κατακτητών από την άλλη, αναμίχθηκαν μέσα στους αιώνες, δημιουργώντας τελικά μέσα από διάφορες διεργασίες, τη σημερινή ανδική κουλτούρα. Πολύ σημαντικό κομμάτι αυτής της κουλτούρας είναι και η μουσική, η ανδική μουσική, στην οποία εκφράζεται επίσης η σύζευξη των διάφορων μουσικών χαρακτηριστικών. Φυσικά, σήμερα, η ανδική μουσική έχει δεχθεί και άλλες επιρροές, λόγω της εξάπλωσης και διείσδυσης του καπιταλισμού και της παγκοσμιοποίησης στις ανδικές κοινωνίες, προκαλώντας έντονη σύγχρονη μουσική παραγωγή που εισάγει μεν καινοτομίες, διατηρώντας δε συνήθως τον βασικό κορμό της «παραδοσιακής» ανδικής μουσικής. Ωστόσο, αυτό που πολλές φορές χαρακτηρίζεται και προωθείται ως ανδική μουσική στην παγκόσμια μουσική αγορά, συχνά υπάγεται στην κατηγορία της world music και διαφέρει από την ανδική μουσική παράδοση.

Οι fiestas patronales αναδεικνύουν εξάισια το γεγονός πως η μουσική φέρει ταυτοτικές νοηματοδοτήσεις και αποτελεί μέσο διατήρησης αυτών. Η μουσική των γιορτών αυτών, η ανδική μουσική, είναι ουσιαστικά μία mestizo μουσική, με την κυριολεκτική έννοια του όρου (αποτελεί τον γόνο ευρωπαϊκής και ιθαγενούς καταγωγής). Συγκεκριμένα είδη αυτής ταυτίζονται με συγκεκριμένες εθνοτικές ομάδες, παρόλο που οι εθνοτικές-κοινωνικές κατηγορίες, αν και εξακολουθούν να υφίστανται σε ανεπίσημο επίπεδο, δεν είναι τόσο έντονα διαχωρισμένες όσο παλαιότερα. Ως εκ τούτου, οι ταυτότητες που αναπαρίστανται στα πλαίσια της fiesta patronal δεν ανταποκρίνονται με ακρίβεια στην σύγχρονη πραγματικότητα,

αλλά περισσότερο αναπαράγουν παλαιότερα στερεότυπα. Η ταύτιση μουσικού είδους-εθνοτικοκοινωνικής ομάδας ωστόσο, παραμένει.

Αυτό που ξεχωρίζει μουσικά από το ρεπερτόριο και το οποίο χαρακτηρίζεται ως το κατεξοχήν μουσικό είδος είναι το wayno/huayno, το οποίο αναδεικνύεται τελικά στο χαρακτηριστικότερο ανδικό μουσικό είδος και αποτελεί την πρώτη επιλογή στις περιστάσεις όπου υπάρχει μουσική. Μάλιστα, οι υφολογικές και στιλιστικές διαφοροποιήσεις, όπως και οι διαφορετικές συστάσεις των μουσικών συνόλων, από περιοχή σε περιοχή συνάδουν με την προαγωγή της τοπικής ταυτότητας (η οποία ταυτίζεται με το εκάστοτε τοπικό μουσικό στιλ). Αυτή παρουσιάζεται πολύ πιο ισχυρή σε σχέση με μία ανδική ή περουβιανή μουσική ταυτότητα, στη βάση ακριβώς της ύπαρξης πολλών τοπικών διαφοροποιήσεων.

Γενικώς δεν μπορεί να γίνει λόγος για μία μοναδική κοινή ανδική μουσική. Εδώ η κοινή σκέψη φαίνεται να προσπέφτει σε μία αντίφαση: τα υποκείμενα δεν θεωρούν την ανδική μουσική εν γένει ως ομοιογενή, όμως φαίνεται να αναγνωρίζουν τις ομοιότητες από περιοχή σε περιοχή, επιλέγοντας να τονίσουν ωστόσο τις μουσικές διαφορές και την τοπική ταυτότητα. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται να τονίζεται η ανδική ταυτότητα μέσα σε τοπικότητες. Ωστόσο, μία ανδική ή περουβιανή ταυτότητα γίνεται αποδεκτή όταν η κουλτούρα των ατόμων έρχεται σε αντιπαράθεση με κάποια ξένη κουλτούρα.

Αντίστοιχα, βάσει των λεγομένων των υποκειμένων της έρευνας, προβαίνει αδύνατο και αναληθές να μιλήσουμε για μία κοινή παν-ανδική ταυτότητα, που να χαρακτηρίζει όλους τους κατοίκους των Άνδεων, από την Κολομβία μέχρι την Αργεντινή και τη Χιλή, αφού και αυτή ακολουθεί το ανωτέρω μοτίβο, όπου κάθε περιοχή έχει τα δικά της διακριτά χαρακτηριστικά. Ακόμα και κάθε χωριό, κάθε περιοχή μέσα στο Περού μονάχα έχει ξεχωριστές παραδόσεις, πόσο μάλλον αν μιλήσουμε για διαφορετικές χώρες. Άσχετα με την άρνηση μίας παν-ανδικής ταυτότητας από τα υποκείμενα, υπάρχει αν μη τι άλλο ένας βασικός μουσικός κορμός που συνίσταται κυρίως σε ένα σύνολο παραδοσιακών μουσικών οργάνων και μουσικού υλικού που συναντώνται σε όλη την έκταση των Άνδεων. Ουσιαστικά το πώς αισθάνονται και σκέφτονται τα υποκείμενα, αλλά και οι πραγματικές μικροδιαφορές από τόπο σε τόπο δείχνουν πως μπορούμε να μιλήσουμε με



ασφάλεια για μία ανδική μουσική η οποία αποτελείται από επιμέρους μουσικές παραδόσεις, διαφορετικά μουσικά ύφη.

Αν και στην βιβλιογραφία, αλλά και στο μεγαλύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, χρησιμοποιείται ο όρος *indigeno* για την αναφορά στην εθνοτική ομάδα των *andinos*, ο όρος δεν είναι ευρέως αποδεκτός από τα άτομα. Ο όρος *indigeno* περιγράφει την εθνοτική ομάδα των ιθαγενών, κυρίως της οροσειράς αφού για τους ιθαγενείς του Αμαζονίου χρησιμοποιείται σε επίσημο επίπεδο ο όρος *nativo*, όπως εξήγησα νωρίτερα. Ο όρος έχει μακρά ιστορία και αποτελεί αποικιοκρατικό δημιούργημα, που υιοθετήθηκε μετέπειτα και από τον ακαδημαϊκό κύκλο. Λόγω του τρόπου κοινωνικής και κυβερνητικής οργάνωσης των πρώτων αποικιοκρατικών κοινωνιών, συνδέθηκε με αρνητικές συνδηλώσεις και συνέχισε να είναι συνυφασμένος με μία «κατώτερη» εθνοτική-κοινωνική ομάδα μέχρι αρκετά πρόσφατα. Θα έλεγε κανείς ωστόσο ότι το αρνητικό φορτίο μετριάστηκε, χωρίς να απαλειφθεί εντελώς, με την εμφάνιση του κινήματος του *indigenismo* (ιθαγενισμός).

Στην πλειονότητά τους τα άτομα υιοθετούν για τους εαυτούς τους τον όρο *andino*. Οι όροι αυτοί είναι εν μέρει επικαλυπτόμενοι, ενώ ο τελευταίος κάνει εμφανώς κατανοητή την γεωγραφική καταγωγή του ατόμου και ίσως τελικά να είναι και ακριβέστερος στην περιγραφή της πολιτισμικής καταγωγής του, αφού η ανδική κουλτούρα είναι ένα ψηφιδωτό της ευρωπαϊκής και της ιθαγενούς προκολομβιανής κουλτούρας. Αν αναφερόμασταν σε αυτήν ως απλά *ιθαγενή*, τότε θα έπρεπε να ξεχωρίσουμε με κάποιον τρόπο ανάμεσα στην προκολομβιανή και τη σύγχρονη ιθαγενή κουλτούρα.

Ως εκ τούτου, αυτό που περίμενα να συναντήσω, μία ισχυρή κλίση των ατόμων προς το ινκαϊκό παρελθόν και την ιθαγενικότητά τους, δεν επιβεβαιώθηκε ποτέ. Ωστόσο, στοιχεία της ιθαγενούς ταυτότητας, όπως αυτή μου φανερώθηκε μέσα από τις συνομιλίες μου στο πεδίο, ενυπάρχουν και συχνά ξεχωρίζουν μέσα στην ανδική μουσική και κουλτούρα. Βασικότερα εξ αυτών είναι η άμεση σύνδεση της μουσικής πράξης και επιτέλεσης με την κοινότητα και το συναίσθημα, ενώ η φύση και η γη έχουν επίσης σημαντικό ρόλο στην κοσμοθεωρία των *andinos*, τις παραδόσεις και την ταυτότητά τους, συμπέρασμα που απορρέει τόσο από τις συνεντεύξεις και από

τις πράξεις και συνήθειες των υποκειμένων (πχ προσφορές στη rachamama-μητέρα γη) όσο και από τη βιβλιογραφία. Κατά γενική ομολογία, είναι όλοι πολύ συνδεδεμένοι με τον τόπο τους, την πόλη όπου γεννήθηκαν, αλλά και με τα βουνά τα ίδια, στα οποία εντοπίζουν κάτι από την ιστορία τους. Συχνά συνδέουν τις ρίζες τους με τους Ίνκας, δίνοντας μεγαλύτερη βαρύτητα στο κομμάτι αυτό της γενεαλογίας τους από ότι στο ευρωπαϊκό μέρος της, ακόμα και αν γνωρίζουν και παραδέχονται ανοιχτά την ύπαρξη και άλλων προσμίξεων. Είναι θα λέγαμε περισσότερο «ινδιάνοι» από ότι Ευρωπαίοι/Ισπανοί. Η ίδια η ανδική ταυτότητα δηλαδή φαίνεται τελικώς να τοποθετείται ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα κλίνοντας περισσότερο προς το πρώτο, αλλά διατηρώντας μία αυτονομία και προς τα δύο.

Ο τρόπος που σκέφτονται οι σύγχρονοι ανδίνος για τους εαυτούς τους αποκαλύπτει και την μετααποικιακή συνθήκη που βιώνουν. Επιθυμώντας να αποβάλουν το κοινωνικό στίγμα που τους ακολουθεί από την αποικιοκρατία, αντιδρούν στον οποιοδήποτε συσχετισμό τους με αρνητικά στερεότυπα, στα πλαίσια μίας προσπάθειας αποτίναξης του από πάνω προς τα κάτω εδραιωμένου ιθαγενικού ακτιβισμού (indigenismo). Παράλληλα, η θέση στην οποία έχουν τοποθετηθεί οι ανδικοί πληθυσμοί μέσα από τις μελέτες των παλαιότερων χρόνων (μέχρι τις πρώτες δεκαετίες περίπου του 20<sup>ου</sup> αιώνα), στις οποίες αντιμετωπίζονται εξομοιωτικά, σαν μία ομοιογενής ομάδα ανθρώπων με μία κοινή κουλτούρα, δεν γίνεται αποδεκτή, ενώ τελικώς η έννοια της ιθαγενικότητας γίνεται αντιληπτή ως προβληματική και τα άτομα αντιδρούν σε αυτήν, χωρίς να μπορούν ωστόσο να ξεφύγουν από αυτήν. Οι σχετικές με τη στάση αυτή διαδικασίες ωστόσο απαιτούν μελέτη των ανδικών κοινωνιών σε μεγαλύτερο βάθος και θα μπορούσε να αποτελέσει ενδιαφέρον θέμα για επόμενες έρευνες.

## Επίλογος-Αναστοχασμός

Στις παραπάνω σελίδες προσπάθησα να σκιαγραφήσω όσο το δυνατόν καλύτερα το πεδίο. Προσπάθησα επίσης να συνδέσω την πραγματικότητα που συνάντησα και βίωσα, με τον όποιον περιορισμένο τρόπο και αν έγινε αυτό, με το παρελθόν των ανδικών κοινοτήτων. Δυστυχώς, οι συνδέσεις αυτές και οι εξηγήσεις που απορρέουν από αυτές δεν εμβαθύνουν πολύ σε κάθε ζήτημα. Κάτι τέτοιο θα αποτελούσε εγχείρημα πολύ ανώτερο από τα πλαίσια μίας πτυχιακής εργασίας. Λέγοντας αυτό, εννοείται πως πολλά ακόμα μπορούν να ειπωθούν και να αναλυθούν σχετικά με πολλά από τα ζητήματα που θίγονται στην παρούσα πτυχιακή. Δυστυχώς επίσης, η φύση της έρευνάς μου, για διάφορους λόγους, δεν επέτρεψε την μακροπρόθεσμη παραμονή στο πεδίο και τη συνεπακόλουθη διείσδυση σε κάποια κοινότητα, σύμφωνα με το παραδοσιακό εθνογραφικό μοντέλο, κάτι το οποίο θα επιθυμούσα πολύ να είχε συμβεί. Αφήνω λοιπόν το ενδεχόμενο μίας μελλοντικής «παραδοσιακής» εθνογραφικής μελέτης ανοιχτό.

Αναγνωρίζω πως τα περιθώρια μίας πτυχιακής εργασίας είναι ήδη εξ ορισμού περιορισμένα και, σε συνδυασμό με τους προσωπικούς μου περιορισμούς στο πεδίο, αυτό που επέλεξα τελικώς να κάνω με αυτήν την έρευνα είναι πρακτικά μία γενική παρουσίαση του πεδίου όπως το βίωσα και σε σχέση με τη σχετική βιβλιογραφία γύρω από το ζήτημα της ανδικής ταυτότητας και της μουσικής. Αρκετά πράγματα σίγουρα θα μπορούσαν να είχαν γίνει διαφορετικά. Θα μπορούσε ίσως για παράδειγμα να έχει επιλεχθεί μία μελέτη περίπτωσης, όπως ένα συγκεκριμένο μουσικό σχήμα, αλλά θεώρησα πως ο χρόνος μου δεν θα ήταν ούτε σε αυτήν την περίπτωση επαρκής για να διεξάγω ακόμα πιο συγκεκριμένη έρευνα και, έτσι, το απέφυγα σκοπίμως. Η εμπειρία μου ωστόσο στην επιτόπια έρευνα μέχρι ώρας είναι μικρή και, ως εκ τούτου, δεν κατάφερα να αξιοποιήσω στο έπακρο όλα τα εργαλεία και τις μεθόδους που είχα στη διάθεσή μου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον είχαν για εμένα όλες οι αντιφάσεις που συνάντησα στο πεδίο, τις οποίες δεν θα επαναλάβω εδώ, και η μεγαλύτερη ανατροπή στην έρευνά μου: η επιλογή του όρου *andino* έναντι του όρου *indigeno* από τα υποκείμενα της

μελέτης μου. Ωστόσο, νιώθω ότι ο χρόνος που κατάφερα να αφιερώσω στο πεδίο δεν ήταν ικανοποιητικός. Πολλά περισσότερα θα μπορούσαν να είχαν προκύψει από μία μακρύτερη παραμονή, η οποία θα έδινε τη δυνατότητα βαθύτερης εισχώρησης στην ανδική κουλτούρα και αλληλεπίδρασης στο πεδίο. Ακόμα και με αυτήν την κατά κάποιον τρόπο περιορισμένη μορφή που πήρε η επιτόπια έρευνα, η χαρά του να βρίσκομαι στο πεδίο και να συνομιλώ με τους κατοίκους του παραμένει μία από τις πιο όμορφες εμπειρίες της ακαδημαϊκής μου ζωής έως τώρα και θα με ενδιέφερε να επιστρέψω σε αυτό, για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα και με διαφορετικά ερωτήματα προς διερεύνηση. Είμαι πεπεισμένη πως το Cuzco και ο χώρος των Άνδεων εν γένει, αν και έχει ήδη μελετηθεί αρκετά, αποτελεί πλούσιο ερευνητικό πεδίο που έχει ακόμα πολλά να δώσει. Μεταξύ άλλων ζητημάτων προς διερεύνηση που εντόπισα κατά την παραμονή μου στο πεδίο είναι τα εξής: μουσικές αναπαραστάσεις και τουρισμός, το πεδίο της αποκαλούμενης «ινκαϊκής» μουσικής εν γένει και αυτό της world music και η θέση του huayno στη σύγχρονη μουσική δημιουργία και βιομηχανία.

## Ευχαριστίες

Νιώθω ιδιαίτερος χαρούμενη και ικανοποιημένη που κατάφερα να φέρω εις πέρας το εγχείρημα αυτό, που τόσο πολύ επιθυμούσα να πραγματοποιήσω. Μέρος της επιτυχίας μου αυτής οφείλεται στους καθηγητές μου έως τώρα, αλλά και στους φίλους και τα άτομα με τα οποία κρατούσα επαφή και μου έδιναν συμβουλές και κουράγιο από απόσταση όταν τα πράγματα πήγαιναν στραβά και σε στιγμές απελπισίας και άρνησης. Ξεχωριστή μνεία επιθυμώ να κάνω στον καθηγητή μου Τσεκούρα Ιωάννη, που παρείχε σημαντική υποστήριξη και συμβουλές, όπως και στην καθηγήτρια Παπαπαύλου Μαρία, που με εμπιστεύθηκε συνολικά με αυτό το εγχείρημα. Φυσικά, το μεγαλύτερο ευχαριστώ πάει στα άτομα που συνάντησα στο πεδίο και που με δέχθηκαν και με προσκάλεσαν στις μουσικές τους και που μοιράστηκαν τον χρόνο και τις γνώσεις τους μαζί μου. Ιδιαίτερες ευχαριστίες θέλω να αποδώσω στους John, Mayda, Andrés και Pío που με εισήγαγαν στην ανδική μουσική και τις γνωριμίες τους και στους Alejandro, Mario, Rodolfo και Teo που μοιράστηκαν μαζί μου τις εμπειρίες και σκέψεις τους.

## Βιβλιογραφία

### Ξενόγλωσση

Arguedas, José María (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Mosca Azul.

Baron, R. (1977). Syncretism and Ideology: Latin New York Salsa Musicians. *Western Folklore*, 36(3), 209. <https://doi.org/10.2307/1499249>

Collings, H. T. (1926). The Congress of Bolívar. *The Hispanic American Historical Review*, 6(4), 194–198. <https://doi.org/10.2307/2505798>

Constitución Política del Perú. (1993). Gobierno del Perú. Recuperado de [https://www.oas.org/juridico/spanish/per\\_res17.pdf](https://www.oas.org/juridico/spanish/per_res17.pdf)

Devine, T. L. (1999). Indigenous identity and identification in Peru: Indigenismo, education and contradictions in state discourses. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 8(1), 63–74. <https://doi.org/10.1080/13569329909361949>.

Devine, T. L. (1999b). Indigenous identity and identification in Peru: Indigenismo, education and contradictions in state discourses. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 8(1), 63–74. <https://doi.org/10.1080/13569329909361949>

Finnegan, R. (1992). *Oral traditions and the verbal arts: A guide to research practices*. Routledge.

Fletcher, P. (2001). *World Musics in Context: A Comprehensive Survey of the World's Major Musical Cultures*. Oxford University Press.

Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, p.413-436

Galinier, J.&Molinie, A. (2013). *The Neo-Indians: A Religion for the third Millennium*. University Press of Colorado.

Gregory F. B. & Timothy J. C. (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press.

Hunefeldt, C. (2004). *A Brief History of Peru*. Lexington Associates.

Landeo, S. (2020). *Balance de antropología del centro del Perú*. Colegio Profesional de Antropólogos del Perú.

Malesevic, Sinisa (2006). *Identity as Ideology: Understanding Ethnicity and Nationalism*, PALGRAVE MACMILLAN, Hampshire.

Mendoza, Z. S. (1998). Defining Folklore: Mestizo and Indigenous Identities on the Move. *Bulletin of Latin American Research*, 17(2), 165–183. <https://doi.org/10.1111/j.1470-9856.1998.tb00170.x>

Mendoza, Z. S. (2000). *Shaping society through dance: Mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. The University of Chicago Press.

Mendoza, Z. S. (2008). *Creating Our Own*. Duke University Press.

Merriam, A. P. (1977). Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: An Historical-Theoretical Perspective. *Ethno Musicology*, 21(2), 189. <https://doi.org/10.2307/850943>

Milliones, L. (2010). *Perú Indígena: Poder y religión en los Andes centrales*. Fondo editorial del Congreso del Perú.

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press.

Olsen, D. A. & Sheehy, D. E. (1998). *THE GARLAND ENCYCLOPEDIA OF WORLD MUSIC: South America, Mexico*. Garland Publishing Inc.

Olsen, Dale A. & Sheehy, Daniel E. (1998). *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 2, Garland Publishing Inc.

Rice, T. (2008). *Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology* στο Barz, Gregory & Cooley, Timothy J. (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Second Edition, Oxford University Press.

Rice, T. (2010). Syncretism. στο Sadie, Stanley & Tyler, John (2001). *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians*, SECOND EDITION, Volume 24, Oxford University Press.

Romero, R. R. (2001). *Debating the past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford University Press.

Rowe, W., & Schelling, V. (1991). *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Verso Books.

Schevill, M., Berlo, J. & Dwyer, E. (1996). *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/777149>.

Tucker, J. (2013). *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. The University of Chicago Press.

Tucker, J. (2019). *Making Music Indigenous: Popular Music in the Peruvian Andes*. The University of Chicago Press.

Turino, T. (1993). *MOVING AWAY FROM SILENCE: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. The University of Chicago Press.

## **Ελληνόγλωσση**

Bell, Judith (2005). *Πώς να συντάξετε μία επιστημονική εργασία: Οδηγός ερευνητική μεθοδολογίας*. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ.

Nettl, B. (2016). *ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ: Τριάντα ένα ζητήματα και έννοιες*. Εκδόσεις νήσος – Π. Καπόλα.

Γιωργούδης, Π. Γ. (2004). *ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΓΗ Μουσική-Ποιητική Εκλογή*. ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ Α.Ε – ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ & Π. ΓΙΩΡΓΟΥΔΗΣ.

Κάβουρας, Π. (επιμ.) (2010). *ΦΟΛΚΛΟΡ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ: Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Εκδόσεις νήσος – Π. Καπόλα.



Καλλιμοπούλου Ε., Μπαλαντίνα Α. (2014). *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*. Εκδόσεις Ασίνη.

Κοκκίδου, Μ. (2022). *ΔΗΜΟΦΙΛΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ: Κουλτούρες, Ιστορίες, Αξίες*. Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση (ΕΕΜΕ).

Παπαπαύλου, Μ. (2010). στο Κάβουρας, Παύλος (επιμ.) (2010). *ΦΟΛΚΛΟΡ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ: Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Εκδόσεις νήσος – Π. Καπόλα.

Χαψούλας, Α. (2010). *ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ: Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Εκδόσεις νήσος – Π. Καπόλα.

## Παράρτημα

### Στίχοι τραγουδιών και μετάφραση

#### La Belleza Paucartambina<sup>1</sup>

*Muchas tierras he recorrido  
Muchos amores he tenido  
Pero ninguna como en mi tierra  
La belleza Paucartambina*

*En lo alto mi Mahuaypampa  
Más abajito Papaura  
Y pasando Carlos tercero  
La belleza Paucartambina*

*Karpapampa, Quenqomayo  
Kallispujlo y camposanto  
Todos juntos alabamos  
La belleza Paucartambina*

*Me siento orgulloso ser Paucartambino*

*Mi tierra bendita tierra prometida*

#### La Belleza Paucartambina

*Έχω διατρέξει πολλές χώρες  
Είχα πολλές αγάπες  
Αλλά καμία όπως η πατρίδα μου  
Η ομορφιά του Paucartambo*

*Στο επάνω μέρος η Mahuaypampa μου  
Πιο χαμηλά η Papaura  
Και περνώντας το Carlos tercero  
Η ομορφιά του Paucartambo*

*Καρπαμπά, Κενκόμεο  
Καλιςπούλλο και κάμποςαντο  
Όλοι μαζί επαινούμε  
την ομορφιά του Paucartambo*

*Είμαι περήφανος που είμαι από το  
Paucartambo*

*Τη γη μου την ευλογημένη, γη της  
επαγγελίας*

## Huancayo Lindo<sup>ii</sup>

Huancayo lindo a ti te dedico este huayno  
ya que soy serrana y con orgullo canto

para todos los huancainos  
Pucarina por si acaso  
como serrana que soy

Aquí canto agua

En este huayno hoy no quiero cantar  
ni a un amor ni a un querer  
porque tus versos los hice yo  
para la tierra que me vio nacer

Huancayo lindo  
tu cielo nunca olvidas  
dentro mi alma  
yo siempre te te llevare

Como un recuerdo  
de mi precaria niñez  
siento que ahora,  
mi triste juventud,  
tengo una deuda  
y te la cancelare  
con este huayno  
que es fruto de mi querer

Asi aña nau,..!!

Huancayo lindo  
nunca te olvido  
siempre tu hija  
me sentiré

Pues tengo el alma  
de huancaína  
y huancaína  
he de morir

## Huancayo Lindo (Huancayo Όμορφο)

Huancayo όμορφο σε σένα αφιερώνω αυτό το huayno  
μιας και είμαι serrana (από την οροσειρά) και τραγουδώ με  
περηφάνια  
για όλους τους huancaίinos (που είναι από το Huancayo)  
Pucarina (από την Pucara) όπως και να χει  
καθώς είμαι serrana.

Εδώ τραγουδώ

Με αυτό το huayno σήμερα δεν θέλω να τραγουδήσω  
ούτε για κάποια αγάπη ούτε για κάποιον πόθο  
γιατί τους στίχους τους έφτιαξα εγώ  
για τη γη που με γέννησε

Huancayo όμορφο  
μην ξεχνάς ποτέ τον ουρανό σου  
μέσα στην ψυχή μου  
εγώ πάντα θα σε κουβαλώ

Σαν μια ανάμνηση  
της επισφαλούς παιδικής μου ηλικίας  
νιώθω πως τώρα,  
θλιμμένη μου νιότη,  
έχω ένα χρέος  
και θα σου το ξεπληρώσω  
με αυτό το huayno  
που είναι καρπός της αγάπης μου

Έτσι, aña nau!!

Huancayo όμορφο  
ποτέ δεν σε ξεχνώ  
για πάντα κόρη σου  
θα νιώθω.

Έχω την ψυχή  
της huancaίίνα (από το Huancayo)  
και huancaίίνα  
θε να πεθάνω

### Yo soy huancaíno<sup>iii</sup>

Hermanoshay, amtan limatas  
Manan malkaykitachu malkaami niy  
Ni takiykitachu takiymi niy  
Maytraw kaytrawpis wanka walashmi kaa

Así es, Víctor Alberto Gil

Yo soy huancaíno por algo  
Conózanme bien, amigos míos  
Tengo un caballo bien entrenado  
Mi lampa al lado y ese es mi orgullo

Conózanme hijo de quien soy  
De un huancaíno guapo de guapos  
Con mi sombrero a la pedrada  
Mi poncho al hombro, estilo propio

Cuando toma un huancaíno  
Mucho cuidado con las ofensas  
Cuando bebe un huancaíno  
Mucho cuidado con las ofensas  
Oiga buen mozo, traiga cervezas  
Salud y contento, amigo mío

No me tengas tanto miedo  
Si eres mi amigo tomaremos  
Mi corazón sabe sentir cuando  
Se portan como amigo

### Yo soy huancaíno (Είμαι huancaíno)

Hermanoshay, amtan limatas  
Manan malkaykitachu malkaami niy  
Ni takiykitachu takiymi niy  
Maytraw kaytrawpis wanka walashmi kaa  
Έτσι είναι, Víctor Alberto Gil

Είμαι huancaíno, μια φορά,  
με γνωρίζουν καλά, φίλοι μου,  
Έχω ένα άλογο καλά εκπαιδευμένο  
το φανάρι μου στο πλάι και αυτό είναι η περηφάνια μου

γνωρίζουν καλά, φίλε, ποιανού είμαι  
του πιο huancaíno από όλους  
Με το καπέλο μου πάνω στην πέτρα  
το πόντσο μου στον ώμο, σωστό στιλ

Όταν πίνει ένας huancaíno  
πολλή προσοχή με τις προσβολές  
Όταν πίνει ένας huancaíno  
πολλή προσοχή με τις προσβολές  
Άκου καλά σερβιτόρε, φέρνε μπίρες  
υγιής και ικανοποιημένος, φίλε μου.

Μη με φοβάσαι τόσο  
Αν είσαι φίλος μου θα τα πιούμε  
Η καρδιά μου ξέρει να ξεχωρίζει πότε  
σε αντιμετωπίζουν σαν φίλο

## Φωτογραφίες πεδίου



Εικόνα 10: πάγκος φαγητού, Ηυαλλια (φωτογραφία από το πεδίο)



Εικόνα 11: μέλος comparsa, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)





Εικόνα 12: μέλος comparsa, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)



Εικόνα 13: χορεύτρια comparsa, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)





Εικόνα 14: χορεύτριες comparsa, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)



Εικόνα 15: μέλος comparsa, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)



Εικόνα16: η comparsa των negrillos, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)





Εικόνα17: η comparsa των negrillos, Hualia (φωτογραφία από το πεδίο)



Εικόνα18: η comparsa των negrillos, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)



Εικόνα19: Virgen del Rosario de Huallua, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)





Εικόνα 20: οι μουσικοί στο γλέντι της comparsa negrillos, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)



Εικόνα 21: comparsa στο γλέντι, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)





Εικόνα 22: μουσικοί συνοδεύουν τη *comparsanegrillos*, Huallua (φωτογραφία από το πεδίο)

**Σύνδεσμοι μουσικών παραδειγμάτων:**

Los Campesinos

<https://www.YouTube.com/watch?v=X3zkDvTnImg>

Teo Farfán

<https://www.YouTube.com/watch?v=UK5qIYj4oPU>

<https://www.YouTube.com/watch?v=9Ly7jm36bHk>

<https://www.YouTube.com/watch?v=biy6fRZOueE>

Inti Illimani

<https://www.youtube.com/watch?v=nt0SKjmyyWs>

[https://www.youtube.com/watch?v=WR0J\\_oCM6U8](https://www.youtube.com/watch?v=WR0J_oCM6U8)

[https://www.youtube.com/watch?v=jSi0\\_OBE8L4](https://www.youtube.com/watch?v=jSi0_OBE8L4)

Pueblo Rebelde

[https://www.youtube.com/watch?v=ORLkPErXY\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=ORLkPErXY_k)

Flor Pucarina

<https://www.youtube.com/watch?v=2IVrWtg-r7Y>

<https://www.youtube.com/watch?v=pKnpXMYOf1I>

Picaflor de los Andes

<https://www.youtube.com/watch?v=2hEiC012iD4>

[https://www.youtube.com/watch?v=xm\\_kXWw0UnQ](https://www.youtube.com/watch?v=xm_kXWw0UnQ)

Alborada

<https://www.youtube.com/watch?v=RoVutuzlJS8>

[https://www.youtube.com/watch?v=no\\_xLif9nms](https://www.youtube.com/watch?v=no_xLif9nms)

Kjarjas

<https://www.youtube.com/watch?v=VAc0xuVa7jl>

<https://www.youtube.com/watch?v=ooP4GFIZTc8>

SELVANDINA

[https://www.youtube.com/watch?v=CIPMjw4Bm\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=CIPMjw4Bm_g)

**Σύνδεσμοι video fiestas patronales:**

Fiesta Patronal del Doctor Patrón San Jerónimo, Perú, 2023

<https://www.youtube.com/watch?v=S-KvKHdPpWQ>

Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario de Huallua, Huallua-San Salvador, Perú, 2023

<https://www.youtube.com/watch?v=MVno2j1ldU>

---

<sup>i</sup> Letras.com. (χ.χ.). La belleza paucartambina. Ανακτήθηκε 14 Ιουνίου 2024, από <https://www.letras.com/teofarfan/la-belleza-paucartambina/>

<sup>ii</sup> Musica.com. (χ.χ.). Letras de canciones. Ανακτήθηκε 15 Ιουνίου 2024, από <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2067933>

<sup>iii</sup> Letras.com. (χ.χ.). Yo soy huancaíno. Ανακτήθηκε 15 Ιουνίου 2024, από <https://www.letras.com/picaflor-de-los-andes/yo-soy-huancaino/>